Alejandro Agresti
Viceversa y La cruz
Ray Bradbury
entrevista exclusiva
Georg W. Pabst
regreso a Berlín

Cable para Julio más Brigitte Bardot Victoria Ocampo Lillian Gish

Dossier Cine, video y Derechos Humanos Claude Lanzmann Gianni Amelio Eduardo Coutinho DerHumALC

Spielberg,

Desde *Reto a muerte* hasta los dinosaurios



Descupriendo Vida en: NUSICA CLASICA



EVENTOS/ PROMOCIONES

POLYGRAM, BMG Y EMI:
DESCUENTOS ESPECIALES
EN TODOS SUS TITULOS DE
MUSICA CLASICA Y JAZZ
DEL 3 AL 24 DE JULIO.

CON LA COMPRA DEL SINGLE
"VIDA MODELO", UNA ENTRADA
GRATIS PARA VER EN VIVO
A JUANA LA LOCA, EL 5 DE JULIO.

TOWER

SANTA FE 1883 - TE.:815-3700 LUN. A SAB. DE 10 A 1HS. DOM. DE 12 A 24 HS.

Sumario

6 Malón

BB, **El Fantasma**, **Archivos X**, música, Eduardo Lerchundi, Lillian Gish y algo sobre **Historias Breves II**.

18 Agresti

De regreso en las carteleras argentinas después de demasiado tiempo, Alejandro Agresti anticipa **La cruz**, su último trabajo.

22 Bradbury

Una leyenda contemporánea, de paso por Buenos Aires, conversa con el más fiel de sus seguidores.

26 Spielberg

Desde *Reto a muerte* hasta los dinosaurios, la carrera de Stephen Spielberg puesta en perspectiva por Elvio E. Gandolfo.

30 Dossier Cine y video sobre derechos humanos

En marzo tuvo lugar el primer Festival de Cine y Video sobre Derechos Humanos en América Latina y el Caribe (DerHumALC), evento que no sólo permitió tener acceso a una considerable cantidad de material que importa, sino también conocer a tres realizadores esenciales: Claude Lanzmann, Eduardo Coutinho y Gianni Amelio. A ninguno de los tres los favorece especialmente la distribución local.

El dossier reseña la muestra competitiva del festival y contiene una serie de entrevistas con estos y otros visitantes. Una intención es la de contribuir a la mejor difusión de las obras exhibidas; otra, más secreta, es la de estimular la realización de un segundo DerHumALC.

46 Pabst

Un maestro por otro: la obra de Georg W. Pabst revisada en el último Festival de Berlín por Alberto Tabbia.

52 Tavernier

Después del fugaz paso por Buenos Aires del realizador francés, Yvonne Yolis repasa su obra.

56 Cine y literatura argentina Victoria Ocampo

Jorge M. Couselo rescata un texto de VO sobre una obra de Edmundo de Amicis que llevó al cine Alberto de Zavalía.

60 Clásicos nativos Sinfonía argentina

César Maranghello reconstruye el agitado rodaje de **Sinfonía** argentina, de Jacques Constant, una obra perdida.

64 Cable

Reincidimos en nuestra lista de recomendaciones para que el lector pueda independizarse de la información confusa.



Film26
Julio 97

de Revi tas rige



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 EditorialFernando Martín Peña
Paula Félix-Didier

DiseñoDiego Cabello

Dirección Comercial Aldo Paparella

Colaboran en este número

Fabio Blanco Jorge Miguel Couselo Octavio Fabiano María Fasce Elvio E. Gandolfo Fernando Kabusacki Victoria Lescano César Maranghello Alvaro Melián Alberto Ojam Rodolfo Otero Paraná Sendrós Alberto Tabbia Sergio Wolf Yvonne Yolis Guillermo Zapiola

Corresponsales:

N.York

Gabriela Chistik

Los Angeles

Guillermina Zabala

Alemania

Claudia Palozzo

Holanda

Alejandra Szir

Paris

Valeria Ciezar

.

en la tapa: Stephen Spielberg jugando con bicho prehistórico y virtual

en la página anterior:

Ray Bradbury, Norman Briski y los Archivos X Impresión

Sociedad Impresora Americana

Distribución Capital

Vaccaro Sánchez & Cia. (# 342-4031)

Interior

Disa (304-4973)

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

• material inédito

EE. UU. Publicaciones especializadas en simultáneo remeier Cinescape Sci-Fi Universe Fangoria ESPAÑA Fotograma ESPAÑA Fotograma

Sci-Fi Universe
Fangoria
Filmfax
Cult Movies
Cinefex
Femmes Fatales
Cinefantastic
Dreamwatch
The scream factory

Starlog

Indigenes Cinemanía Cinerama Dirigido Nosferatu Interfilms Mundo Canalla

INGLATERRA Cult Times Shivers Starburst SFX Film Review

FRANCIA Mad Movies Impact L'ecran fantastic



POSTERS

VIDEOS

BLADE FRUNKER



•Horario: Abierto de lunes a sábado de 9:00 a 23:00 hs; domingos, de 14:00 a 23:00 hs





CARTELES



•Guías Scripts Movies guide Leonard Maltin Martin Porter

Makings Of

 Libros de actores y directores

Envíos al interior

LA NUEVA ERA DE CAMELOT EN CINE

Archivo Histórico de Stascine a comics

www.ahira.com.ar

Av. Corrientes 1388 (esq. Uruguay) • (1043) Buenos Aires • Tel.: 374-6152



tv los archivos X

por Guillermo Zapiola

a presencia en la TV de Los archivos X (*The X Files*) no constituye solamente una satisfacción para los aficionados a la fantasía y el terror: esa serie marca una fecha en la historia de la televisión, como lo hicieron en su momento El precio del deber (*Hill Street Blues*) o la más reciente Departamento de Policía de Nueva York (*N.Y.P.D. Blues*) de Steven Bochco. El resultado ha sido no solamente una cantidad de Emmys (el premio norteamericano a los mejores programas de televisión) sino también la adquisición por parte de la serie de un status "de culto" en todo el mundo. Hay varias razones para ello.

Se dice que la primera advertencia hecha por el productor Bob Greenblatt cuando el libretista y director Chris Carter le llevó la idea de Los archivos X fue "No quiero otra The Night Stalker", alusión a la serie fantástica de los años setenta en la cual Darren McGavin interpretaba a un periodista de mala muerte enfrentado a fantasmas, demonios, momias resucitadas, hombres lobos, extraterrestres y otras amenazas sobrehumanas. La serie era divertida, McGavin componía un personaje con un carisma indesmentible, pero nunca pudo resolver su problema básico: el de la definitiva "suspensión de la incredulidad", el cómo hacer convincente la irrupción de lo sobrenatural o fantástico, semana a semana, en la existencia de un individuo común y corriente, y al mismo tiempo mantener en pie el elemento sorpresa. A cierta altura, había que pensar que el personaje debía estar tan acostumbrado a tropezarse con esos horrores que sus reacciones atónitas parecían un tanto fuera de lugar, como lo eran a un nivel más kitsch las de los tripulantes del submarino Seaview en la serie de Irwin Allen Viaje al fondo del mar (Voyage to the Bottom of the Sea), quienes cada siete días se encontraban con un mons-

Archivo

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

truo distinto y ponían siempre la misma cara de incredulidad. No en vano las mejores series fantásticas de la televisión, como Rumbo a lo desconocido (*The Outer Limits*) de Leslie Stevens, o Dimensión desconocida (*The Twilight Zone*) y Galería noctura (*Night Gallery*), de Rod Serling, consistían en cambio en capítulos unitarios con personajes e intérpretes que variaban todas las semanas, lo que les otorgaba una mayor flexibilidad.

Dos contra el horror

El concepto de Carter fue más simple y también más consistente. Al hacer de sus héroes dos agentes de una dependencia especial del F.B.I. dedicada a investigar casos "extraños", su encuentro frecuente con lo inexplicable aparecía como mucho más lógico y justificado. Es sin duda menos original el perfil individual de esos héroes, que se pueden simplificar (aunque en un examen más a fondo puede comprobarse que las cosas no son tan simples) en el "creyente de lo extraño" Fox Mulder (David Duchovny) y "la escéptica" Dana Scully (Gillian Anderson), cuya interacción otorga una cuota de sabor a la serie. Los libretistas han sido, sin embarggo, por lo general, lo bastante astutos como para matizar la credulidad de uno y el escepticismo de la otra: de cuando en cuando, Scully es capaz de "embalarse" con una explicación sobrenatural para algo que puede sin embargo justificarse racionalmente, y Mulder exhibe a menudo un costado cerebral donde no falta el toque de humor negro y cínico, casi epigramático, de un "duro" de serie negra.

El comportamiento de Mulder aparece por otra parte justificado por la que es claramente una de las claves de su personalidad: el episodio traumático y misterioso en el que desapareció su hermana, al parecer raptada por seres de otro mundo cuando él era pequeño. Lo datos que la serie ha ido prodigando de a poco acerca de la probable solución de ese enigma inicial constituye, por cierto, uno de sus aspectos más absorbentes. Por otro lado, la incredulidad de Scully ha sufrido varios sacudones a lo largo del

tiempo, en particular un secuestro por extraterrestres que su memoria se empeña en bloquear, pero al que tarde o temprano deberá hacer frente. Hay todavía un gancho adicional: la "química" entre Mulder y Scully, una atracción que nunca se dice pero se percibe casi a nivel de la piel, y que hace de ellos lo que nuestras tías llamaban "una linda pareja".

Sin lugar a dudas, en el pormenor de cada capítulo individual, Los archivos X bebe de una serie de fuentes que cualquier aficionado al género fantástico puede reconocer. Extraterrestres, mutantes, reencarnaciones, hombres que se convierten en animales al conjuro de antiguos rituales indígenas, virus llegados de no se sabe dónde capaces de propagar una mortífera epidemia, experimentos secretos que provocan efectos catastróficos o inesperados, confirman que Carter y su equipo han leído y visto mucho terror y mucha ciencia ficción, de Lovecraft a Stephen King, conocen igualmente toda una mitología contemporánea sobre visitantes del espacio y aptitudes paranormales, y suelen reunir y reciclar todos esos materiales con bastante eficacia. En el estado actual del género, por otra parte, cabe agradecerles que no se jueguen (quizás por la necesidad de aferrarse a medianos presupuestos de producción, pero igual sigue siendo un mérito) al chisporroteo de efectos especiales, sino que prefieren trabajar con las tensiones y las expectativas en un contexto cotidiano, a menudo rural o boscoso, otras veces con un look cercano al de un buen policial. Una violencia controlada, un hábil manejo del suspenso, una apuesta por la atmósfera inquietante antes que por el horror directo, son otros de los méritos de la serie. Sin lugar a dudas, unos capítulos son mejores que otros, y de cuando en cuando descienden a la mera rutina, pero el conjunto suele exhibir un buen, y ocasionalmente, excelente nivel.

El gran villano

El gran acierto de Carter y su gente, y probablemente la principal razón de su éxito, ha sido sin embargo la identificación de su villano mayor, que no es por cierto el vampiro, el mutante o el marciano de turno, sino la única entidad mítica que acaso pueda generar verdaderamente alguna inquietud en estos descreídos tiempos post-modernos: el gobierno de los Estados Unidos. Por detrás de cada experimento secreto, por detrás de los intentos de hibridación de humanos y extraterrestres, de las pruebas de control mental y lavado de cerebro, o de los resultados de la práctica abusiva de la fuerza nuclear o de las armas químicas, Mulder y Scully suelen tropezarse con un poder secreto e incontrolado, los operativos de ignorados departamentos gubernamentales o innominados organismos de seguridad capaces de apelar a cualquier método con fines que nunca se explicitan del todo. A esas alturas, los héroes de Los archivos X, dos representantes del sistema pero en frecuente disidencia con él, se convierten en la proyección del ciudadano común, el hombre y la mujer de la calle inquietos y desconcertados por una realidad contemporánea, compleja, confusa y a veces incomprensible, donde las amenazas reales no vienen del espacio exterior o del Más Allá sino de mucho más cerca.



Gillian Anderson y David Duchovny ven más allá



libros vivir un guión de hierro

Sobre las Memorias de Brigitte Bardot por Elvio E. Gandolfo

as dos eran rubias paradigmáticas. Una era americana, la otra francesa. Una tuvo una infancia difícil, dura. La otra una infancia protegida y una adolescencia y juventud trituradas por la fama. Las dos tenían iniciales repetidas: MM y BB. La primera conoció los entretelones privados y oscuros del poder, la otra estuvo en pie de igualdad (pero pública) con los representantes de ese poder. Una murió muy joven, y dejó un rosario de frases memorables. La otra aún vive, y escribió unas memorias de casi 600 páginas.

En esas memorias, Brigitte Bardot cuenta que vio una sola vez a Marilyn Monroe, apenas un par de minutos en una recepción de la reina de Inglaterra, y que le impactó mucho su suicidio en 1962. Sobre todo porque a esa altura tenía su propia cantidad de intentos de autoeliminación.



La sensación que deja la lectura de esa acumulación de recuerdos de BB es extraña. Hay un tramo muy extenso dedicado a la infancia, con un clima general de buena vida y protección, paradójicamente destrozado cuando cuenta, de pronto, las peleas de sus padres. Tenían un tono melodramático que probablemente haya influido después en la propia vida afectiva de BB, instalada entre el patetismo y el arranque súbito, entre ráfagas de sobresaltos de alegría extremedamente cortos. El padre, por ejemplo, discute con la madre y amenaza saltar por el balcón. La madre se aferra de una pierna del caballero y logra hacerlo meditar y volver al interior de la habitación.

Más sorprendente que los hechos es el estilo de BB. A veces tiene escasez de palabras para comunicar un momento difícil, y tiende a reemplazarlas hasta tal punto con innumerables signos de admiración, sembrados con generosidad, que al lector no le quedan dudas de que el libro lo escribió (o lo grabó) ella, con poca ayuda de algún periodista o ghost writer entrenado. Hay, por lo tanto, un alto grado de autenticidad individual, y un continuo desfile de expresiones o situaciones que hacen exclamar "¡Esto es increíble!". Lo cual, según Susan Sontag, es una reacción típica ante el kitsch.

De hecho, aunque no ahorra detalles íntimos o aclaraciones francas, una vez pasada la zona infantil (con ídolos como el abuelo "Boum") el interés que el libro despierta entra en un carril de repetición con breves variaciones, que se acerca mucho en su mecanismo al de un teleteatro. Uno sabe que la protagonista es sensible, pero se deja engañar (y engaña) con implacable regularidad. Uno sabe que siempre, cuando esté a punto de alcanzar la felicidad, sobrevendrán la melancolía, la desgracia o, sobre todo, la incomodidad. Pero sigue enganchado por la trama.

Se habla muy poco de cine. Más que actriz, BB aparece como un personaje que hace de actriz. En escasos veinte años, realizó casi 50 films. A partir de ...Y Dios creó a la mujer (Et Dieu créa la femme, 1956), la fama la arrasó como si fuera un integrante de los Beatles. Cientos de paparazzi, intimidad reducida a cero, masas de personas que en más de una ocasión no disfrazaban su aspiración a, lisa y llanamente, "meterle mano", y en otras tantas se limitaban a agredirla, arrojarle desperdicios y hortalizas y tratarla de prostituta.

Guión de hierro

Al corte de continuidad inevitable que establecía cada filmación, muchas veces en escenarios extranjeros (en particular España), se sumaba la historia general. Sus dos o tres primeros compromisos afectivos estaban rodeados por la guerra de Argelia, que imponía a sus jóvenes parejas un servicio militar de tres años. Y BB, famosa y mimada por una parte, y por la otra sin posibilidad de detenerse unos meses a hacer otra cosa que vivir un delirio de filmaciones, recepciones, parties (que en más de un caso fueron happenings), no podía esperar. La fórmula empezó a repetirse como un teorema: relación + filmación con un nuevo protagonista + relativa lejanía de la primera pareja = nueva relación + imposibilidad de definir entre ambas + angustia + intento de suici-

Ese desfile constituye una especie de guión de hierro que la propia BB no deja de ver, pero del que le resultó imposible escapar. No era sufrimiento y verdadera despedida final (ese papel le tocó a MM). Iba a fiestas, iba a esquiar, iba a lugares ignotos, la recibía DeGaulle, se codeaba con Valéry Giscard



d'Estaing y comenzaba de a poco a conmoverse con los animales

Ese es todo otro tema que hace equilibrios entre la comicidad, la ingenuidad abismal y la tontería. A partir de la decisión de liberar los perros de una perrera, el lector no puede dejar de advertir la contradicción entre el supuesto amor por las pobres bestias y los resultados. Por lo general sus continuos viajes terminaban por descuidar a los animales no sólo en la alimentación, sino también en ofrecerles un campo auténticamente resguardado donde vivir. Terminaban por morir envenenados por vecinos, hartos con la misma regularidad con que sus amantes se hartaban de la metódica inestabilidad de BB.

Hijo archivado

Entre los tramos más duros se encuentra el embarazo del que fuera "culpable" Jacques Charrier. Odia desde el primer momento esa condición, pero no se libera de ella. Salta y brinca con la esperanza de que la misma "naturaleza" de la que se ha constituido en ambivalente representante (Simone de Beauvoir y Marguerite Duras escribieron sobre su combinación de flexibilidad infantil y seducción devastadora) la libere del niño. Cuando el niño sobrevive y nace, BB pide de inmediato que se lo saquen de adelante, y que alguien lo críe. Algún párrafo de arrepentimiento muy posterior no basta para equilibrar los numerosos momentos en los que Nicolas insiste en aparecer como una sombra opaca.

El cine

No hay en el libro ningún dato sobre actuaciones. A BB le bastaba la naturalidad aplastante de su cuerpo y en especial de su mirada para aparecer e inquietar, desequilibrar, convertirse en algo que prometía lo muy disponible y se instalaba desde antes de aparecer en un plano inalcanzable. No hay tampoco datos especiales sobre la forma de trabajar de los directores. Así, Clouzot era un viejo malévolo que la angustiaba diciéndole... cosas angustiosas, Deville un tipo bárbaro, Godard un tipo un poco estúpido, que le pedía que caminara "como Anna Karina" (craso error). Podría haber filmado con Losey, si su increíble gasto de energía en movilizarse por motivos nimios a lugares lejanos con todo un séquito, no la hubiese hecho llegar tarde.

Vadim fue su primer amante. Aparece como alguien que, después de pasado el período de pasión literalmente adolescente de BB, se convirtió en alguien para quien la bellísima dama resultó utilitaria, y que no tuvo empacho de convertirse en un amigo también utilitario cuando la vida de ella parecía al borde del abismo. Jean-Louis Trintignant fue, a través de los años, recordado como el más maduro, Jacques Charrier como el más infantil, Sami Frey como el más melancólico, Gunther Sachs como el más bestia (le propinaba puñetazos con frecuencia).

Fue admirada por Picasso, filmó con Delon (que la mantuvo a distancia con notorio sentido de la supervivencia), con Warren Beatty (que merece media docena de líneas frías como amante). Aún después de los treinta y cinco, BB seguía manteniendo una cada vez más difícil "naturalidad" que la hacía caer con facilidad en los brazos de cualquiera que tuviera un "buen lomo" y ganas de divertirse. Con Gunther Sachs, sin embargo, comienza un período de vaciamiento cada vez mayor, que culmina en su entrega definitiva a la "causa animal" (con excepción de humanos) y a detenerse a unos veinte años del presente, tanto en las palabras como en las fotografías.

Hace poco las noticias dieron cuenta primero del casamiento de BB con un político de ultraderecha y, pocas semanas después, de un escándalo cuando el susodicho la emprendió a golpes con ella, para indignación y denuncia de los vecinos. A pesar de que dejó el cine hace más de veinte años, al parecer no pudo escapar del guión de hierro de su propia vida.

Iniciales BB; memorias de Brigitte Bardot

Norma Editorial, Buenos Aires, 1996 607 páginas



Diez años escuchando todas las voces para comunicarnos mejor

Televisión: el drama hecho noticia Soledad Puente.

Estética del cine

Aumont y otros

(2da. edición revisada y ampliada)

El montaje cinematográfico

Sánchez - Biosca

La comunicación en la Historia

Crowley - Heyer

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



Libros

Enciclopedia de los Oscars por Conrado Xalabarder. (Ediciones B)

Una cultura de la fragmentación: pastiche, relato y cuerpo en el cine y la TV por Vicente Sánchez-Biosca (Ediciónes Textos de la Filmoteca)

Barbara Stanwyck por Axel Madsen (Ed. Laertes)

Raoul Walsh... A lo largo del sendero por Anton Merikaetxebarria (Ed. Ttarttalo)

Fanny Navarro; un melodrama argentino por César Maranghello y Andrés Insaurralde (Ed. del Jilguero)

música duro de oido -desde seattle-

por Fernando Kabusacki

Importancia de la música en los credits

En Sling Blade (Billy Bob Thornton, 1996), la canción The Maker, de Daniel Lanois, refresca el ánimo del espectador: afecta la manera en que la película se consolida en su experiencia. Lanois ayuda a Thornton a mostrar la exacta relación entre fineza y simpleza.

La inclusión de The Maker al final del film es un obseguio precioso, elegido y grabado con un sensible y especial cuidado. También es muy valiosa para la película la voz dulce e inteligente de Emmylou Harris y la ausencia de música cuando no es necesaria, es decir, cuando el corazón de la historia y las actuaciones resultan suficientes.

(Es posible dar con la belleza de la música de Daniel Lanois fuera del cine, en discos como Acadie -que incluye The Maker- y The Beauty of Wynona. También se puede escuchar el trabajo de la dupla Lanois-Harris en el CD Wrecking Ball, de ella, producido por él).

Pequeña observación sobre un clásico

Hay una escena de El gran dictador en que la música es tan liviana (fina, sin peso) que ayuda a que flote el mundo con el que Chaplin juega.



Mars Attacks

La música puede salvar vidas y evitar desastres, cosa que hasta los marcianos parecen saber. En el film de Burton, el manejo de la ausencia de música en algunas escenas es brillante, así como también lo es la oportuna aparición de Tom Jones. Que además resulta inolvidable.

Incoherencia de las galaxias

En la nueva edición de El imperio contraataca (Kershner, 1980) muchos de los nuevos efectos sonoros especiales resultan excesivos y distractivos. Algunos no llegan a relacionarse entre sí, como lo hacen las imágenes.

Coherencia de las galaxias

La mayoría de las composiciones de John Williams carecen de "sangre", elemento que hasta los niños necesitan percibir. Así y todo, la música es coherente con la imagen así como con la historia, y un elemento fundamental para el éxito de la película.

¿Qué dice Morricone?

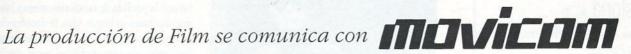
"No podemos olvidar que cuando hablamos de música en películas estamos hablando de contaminaciones. Esto tiene que ver con que la música para películas no es rock, pop, folk, sinfónica ni de cámara. Las composiciones para películas son todas esas cosas sin ser ninguna de ellas. Hay una continua contaminación de diferentes géneros. La habilidad del compositor es crear la música como una entidad diferenciada sin rasgos de contaminación. Hoy, esta habilidad es esencial para componer un trabajo nuevo, creativo v vital".

Colores

Lost Highway, de David Lynch... ¿coherencia o excesiva compatibilidad? En casi todas las escenas musicalizadas de esta película, la música tiene el mismo color (visual y sentimental) que las escenas ya poseen por sí mismas. Un color musical que se ubica sobre un mismo color visual y sentimental puede hacer perder al espectador la posibilidad de apreciar la belleza de las formas porque no le permite ver los contornos.

Una excepción a estas redundancias es el tema Deranged, de David Bowie, música apasionante que despierta entusiasmo y curiosidad en el espectador, y le permite vibrar. Los sonidos de Deranged juegan sobre la imagen, contrastan, hacen algo, hacen falta.

(Deranged puede escucharse con confianza fuera del cine en el CD Outside, de David Bowie).



ESCUELA SUPERIOR DE **ESCENOGRAFIA Y VESTUARIO PARA CINE**

CARRERAS

ESCENOGRAFIA Y VESTUARIO Duración: 3 años MAQUILLAJE Y CARACTERIZACION Duración: 2 años

Profesores:

Beatriz Di Benedetto • Marcelo Salvioli • Horacio Pigozzi Jorge Zerda · Andrea Suárez · Guillermo Caputi Directora: Arg. Nora Spivak

Av. L. M. CAMPOS 889 - Tel/Fax: 771-2651 / 2736 Abierta la inscripción Julio '97 Informes: 18 a 21 hs.

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

* Alguiler v 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

lanzamientos un fantasma con historia

Sobre The Phantom, de Simon Wincer por Fabio Blanco

¡Viviré en el pasado, en el presente y en el futuro! Dickens, A Christmas Carol

Falk y sus precursores

Según las crónicas de la leyenda, todo comenzó en el siglo XVI, cuando el único superviviente de un ataque pirata juró sobre la calavera del asesino de su padre destruir a la piratería, la injusticia y la crueldad. La promesa también involucraba a sus descendientes, quienes a partir de entonces personificarían los distintos avatares del Fantasma, el Espectro que Camina...

Según la historia oficial, en cambio, Lee Falk había comenzado a escribir en 1934 la tira diaria Mandrake The Magician y, junto al dibujante Phil Davies, había logrado con ella todo un éxito. Más de un año después, el King Features Syndicate quería otro personaje que siguiera los pasos del primero.

La inspiración de Falk fue doblemente feliz: por un lado creó The Phantom, leyenda viviente de la jungla bengalí; por otro, decidió encargar los dibujos a Ray Moore, el pasador de tinta que en ese entonces ayudaba a Davies, y así darle su gran oportunidad. La primera tira dibujada por Moore apareció en el New York American Journal el 18 de febrero de 1936. Desde aquel día, y aunque se ocupó de la serie durante pocos años, Moore se convirtió en el favorito de los coleccionistas. "El trabajo que hizo en aquella época resulta magnífico y cuando los fans hablan de The Phantom se refieren a Ray Moore", reconoce Falk. Lamentablemente, al comenzar la segunda guerra mundial, Moore ingresó en la fuerza aérea y volvió del conflicto con una enfermedad nerviosa que le impedía trabajar. Tuvo que ser reemplazado por su colega y amigo Wilson McCoy, quien acostumbraba un trazo más o menos ingenuista. Desde que McCoy murió, a principios de los '60, los dibujos corren por cuenta y cargo del mediocre Sy Barry.

Hoy, cuando la leyenda y la historia se confunden, el nonagenario Lee Falk se siente orgulloso al saber que su personaje fue la inspiración de los superhéroes que vinieron después. Esta afirmación podría ser cierta en lo que respecta al aspecto visual de la tira; en todo lo demás pertenece a un mito de raíces más profundas.

En realidad, el Fantasma es el primer héroe de los cómics que asume características propias de los pulps: ya a fines del siglo pasado, Nick Carter había comenzado su carrera de detective para vengar la muerte de su padre¹, mientras que en 1919 el famoso Zorro se calzó el antifaz por primera vez. El modelo más claro de Falk fue Tarzán: al igual que el personaje de Burroughs, el Fantasma gobierna la selva como un monarca absoluto y está protegido



por una tribu del lugar, los Bandar (en África, los Waziris custodian la plantación de Lord Greystoke). También lleva sangre inglesa, ya que es descendiente de Sir Christopher Standish, o al menos lo fue en los primeros años de la historieta.

El gadget más famoso del Fantasma es el Anillo de la Calavera, con el cual marca a los que (como Caín) delinquen en su paraíso. La costumbre, dentro de la ficción pulp, tiene notables antecedentes: The Grey Seal, un ladrón aristócrata creado por el canadiense Frank L. Packard³ en la primera decena del siglo, debía su nombre al sello con que firmaba sus (bienintencionadas) fechorías. Uno de sus descendientes, The Shadow, fue imitado en 1933 por otro personaje aún más violento, The Spider. Con un encededor especial, este héroe marcaba a fuego el dibujo de una araña en los cadáveres de sus víctimas. Paradigma del buen rey, el Fantasma utiliza un segundo anillo cuya impresión (también como la de Caín) protege al señalado.

Quizá a causa de la importancia que los cómics tuvieron durante la guerra, fue necesario que los autores pusieran al día la nacionalidad de sus personajes: Arn, el hijo del Príncipe Valiente, nació en la América precolombina, y Kato, compañero japonés de El Avispón Verde en su famosa versión radiofónica, pasó a ser filipino después de Pearl Harbour. Fue entonces cuando el Fantasma se convirtió en el americano Kit Walker. También sus dominios sufrieron una mudanza: su lugar no fue ya Bengala, sino una región indeterminada, mezcla de selva asiática y sabana africana, lo que justificaba la apariencia de pigmeos de los Bandar.

En 1977, Falk casó al Fantasma con Diana Palmer, su "eterna novia". Como sucedió con otros héroes, la pérdida de la soltería atrajo a los secuestradores hasta su hogar. Con la decadencia de sus aventuras, los criminales de segunda se hicieron más frecuentes: terroristas sudamericanos, africanos golpistas, presos evadidos... ninguno es digno de figurar en el panteón de villanos de los primeros tiempos de la tira. Suele suceder: las leyendas dormitan, en espera de cronistas mejores.

Las crónicas fantasmas

En distintas oportunidades y con distinta suerte, la leyenda del Fantasma fue llevada a la pantalla. En 1943 la Columbia produjo The Phantom, un serial de 15 capítulos protagonizado por Tom Tyler. Su director, "Breezy" Reeves Eason, era conocido por haberse encargado de las segundas unidades de importantes películas de clase A⁴ y además por haber codirigido con Otto Brower el delirante serial El imperio fantasma (*The Phantom Empire*, 1935) para la productora Mascot.

Años después el Fantasma quiso llegar a la TV en un proyecto que no fue más allá de un episodio piloto jamás emitido. En los '80 desvirtuaron su leyenda otorgándole poderes sobrenaturales y aliándolo a Flash Gordon y Mandrake para que luchara contra el ejército robot de Ming el Poderoso en la espantosa serie animada Defenders of the Earth producida por la KFS.

Los '90 resultaron más felices ante la aparición de Phantom 2040, un dibujo animado con diseños de Peter Chung (Aeon Flux) y dramáticos guiones de Judith y Garfield Reeves Stevens. Es la historia de Kit Walker, joven del siglo XXI que hereda, a pesar suyo, la responsabilidad de ser el Fantasma. Su tarea es combatir a Maximum, empresa dedicada a destruir la Naturaleza y tener así el monopolio de un ambiente "privatizado". La serie recurre a temas políticos (colonialismo, corrupción) y literarios (referencias constantes a Dashiell Hammett), mientras que para los paisajes de la ciudad futura de Metropia se utilizan imágenes de animación computada.

A mediados de 1996 se estrenó en el hemisferio norte el film The Phantom, un proyecto que se había dilatado por varios años. En principio iba a ser dirigida por Joe Dante, cuya admiración por el dibujo animado y el cómic es bien conocida. Pero la Paramount detuvo la película cuando estaba en preproducción, así que Dante se fue en busca de otro trabajo. Sólo un año después se confirmó a Simon Wincer (D.A.R.Y.L. y Free Willy pero también la estupenda miniserie Lonesome Dove) como director y se comenzó a rodar en locaciones que Dante, ahora productor ejecutivo, había elegido en Australia y Tailandia.

Wincer, fanático del personaje desde chico, y el guionista Jeffrey Boam (Indiana Jones y la última cruzada, El color púrpura) se aseguraron de tener en el film todo el *background* posible: además de la Cueva de la Calavera, el Trono de la Calavera, el lobo Diablo y el caballo Héroe, aparecen tam-

bién los Bosques Profundos y la Patrulla de la Jungla, paisajes y personajes que se incorporaron a la historieta con el correr de los años.

Poder absoluto

A diferencia de lo que sucede con otros films basados en personajes del cómic, The Phantom no
pierde demasiado tiempo desarrollando los motivos psicológicos que llevan a un hombre a cubrirse
con un antifaz: el prólogo "para los que llegan tarde"
es un guiño a los fans, que no sólo explica en forma
breve y clara el origen del Fantasma, sino que también presenta en un par de escenas los elementos
que atarán la trama y la llevarán a su resolución. Estos elementos, apenas entrevistos, son el símbolo
de los piratas Singh, el poder de las calaveras de
Touganda y su relación con el anillo del Fantasma.

Es notable comprobar que a diferencia de otros vigilantes enmascarados, el Fantasma no tiene problemas existenciales. Si a Batman o a Spiderman, que sufren su heroísmo como carga impuesta por el destino, se les apareciera el espectro de sus padres, como aquí le ocurre al héroe, dudarían seriamente de su cordura. Pero Kit Walker lo acepta como acepta ser el enésimo Kit Walker, disfrutando del "negocio familiar" con la tranquilidad del que no puede morir. Los demás personajes también están obligados a actuar más allá de cualquier brecha generacional por la tradición, la herencia y los lazos familiares. Para investigar las actividades delictivas del empresario Xander Drax, la joven Diana Palmer, hija de un periodista, viaja a Bengala y allí encuentra al Fantasma sin reconocer en él a Walker, quien fuera su compañero de estudios, vuelto a la jungla para asumir su heredada identidad. Drax, por su parte, es el joven y dinámico magnate que ha dado un barniz de respetabilidad a una familia manchada por el crimen y los negocios ilegales. Mezcla de Clark Gable y Al Capone, el crimen es su forma de resolver los desacuerdos con la generación anterior y de conseguir el apoyo de la sangre nueva. Sus esbirros, Quill (James Remar) y Sala (Catherine Zreta Jones) aprovechan los beneficios de la ametralladora Thomson y del hidroplano, pero siguen el modus operandi de los piratas.

Como en las películas de Indiana Jones, los personajes de The Phantom se mueven por distintos escenarios, situados en puntos extremos del mundo. Los lugares elegidos por Jeffrey Boam, que armonizan con el carácter iterativo del Fantasma, son tres islas: Bengala, Manhattan y la isla pirata en el Vórtice del Diablo. Cada una de ellas está gobernada por un poderoso amo y, explícita o implícitamente, éstos son comparados entre sí.

En efecto, cuando se encuentra frente a Kabai Singh, líder de la hermandad pirata y descendiente de quien asesinó al padre del primer Fantasma, Xander Drax traza un paralelo entre sus actividades criminales y las de aquél, argumentando que una alianza entre ellos sería la alianza entre los antiguos y modernos métodos del mismo negocio. Sin embargo, el reino de Drax es aún comparable al del Fantasma: con propósitos opuestos, ambos gobier-

nan secretamente, tienen aliados que los conocen bien (los gángsters, los Bandar) y se sirven de uniformados que ignoran el verdadero carácter de sus amos (la policía de New York, la Patrulla de la Jungla). El Fantasma se encuentra en secreto con el capitán Phillip Horton, mientras Drax recibe informes de un agente que ha plantado entre sus enemigos. En el enfrentamiento final se pondrá en juego el poder que ambos han obtenido y la responsabilidad que semejante carga implica.

Pueblo fantasma

La película, caso raro, respeta al personaje del cómic, a su historia y a su ambientación. La Nueva York que se ve en ella es absolutamente funcional y de ningún modo se confunde con un mero pastiche escenográfico. Wincer y Boam tomaron por referencia los seriales y las tiras del cómic⁵ pero sin el filisteísmo escandaloso de Spielberg.

Para su desgracia, The Phantom llegó a la Argentina, en donde sus virtudes y poderes son inútiles. Quienes deciden el destino del cine y cuyo discernimiento los vuelve cobardes, prefieren los males habidos a los que desconocen. Así, el film fue destinado al territorio del video, de cuyas fronteras ningún viajero retorna.

Notas

- 1. Doc Savage, otro personaje de la misma editorial (Street & Smith) aparecía en escena al morir su padre. El Llanero Solitario quería vengar la muerte de su hermano, Dan Reid, quien de haber vivido hubiera sido abuelo de Britt Reid, alias El Avispón Verde.
- 2. The Curse of Capistrano, de Johnson McCulley, publicado por episodios en All Story.
- 3. En 1913 Packard publicó en el *Munsey's Magazine* un folletín titulado *The Wrong Right Road*. Como novela, apareció en febrero de 1914 y sirvió de base al film The Miracle Man (1919) un éxito de Lon Chaney que, sin embargo, no reportó un solo dólar al autor.
- 4. Como Ben Hur (Fred Niblo, 1925), La carga de la brigada ligera (*Charge of the Light Brigade*, Michael Curtiz-1936) y Murieron con las botas puestas (*They Died with Their Boots On*, Raoul Walsh-1941), entre otras. Fue el maestro del innovador *stuntman* Yakima Canutt.
- 5. Las dos aventuras que inspiran el film son *The Singh Brotherhoody The Sky Maidens*, que datan de 1936. Hacia 1938 se publicaron aquí en la revista *Tit-Bits*, donde el Fantasma era llamado La Sombra.

El Fantasma

(The Phantom, EE.UU./Australia-1996)

Dirección: Simon Wincer. guión: Jeffrey Boam, sobre personajes de Lee Falk. fotografía: David Burr. música: David Newman. con: Billy Zane, Kristy Swanson, Treat Williams, James Remar, Catherine Zeta Jones, Cary Hiroyuki Tagawa, Patrick McGoohan, Samantha Eggar. duración original: 101'.



VideoLanzamientos

El dentista

de Brian Yuzna (AVH)

(Gativideo)

(LK-Tel)

Hellraiser: Bloodline de Alan Smithee, con Kevin Yagher

La marcha del millón de hombres de Spike Lee

Bambola de Bigas Luna (SBP)

Oveja negra de Penelope Spheeris, (AVH)

Chicas lindas de Ted Demme (Gativideo)

Viaje violento de Michael Cimino (AVH)

Blue in the Face de Wayne Wang y Paul Auster (Gativideo) El film que acompaña al extraordinario Smoke.





VideoClásicos

Un capitán de Castilla de Henry King (Epoca)

Santo contra el cerebro del mal de Joselito Rodríguez (Epoca)

El gaucho de F. Richard Jones, con Douglas Fairbanks (Epoca)

Melodías de Broadway 1936 de Roy del Ruth (Cobi Film)

La dama sin camelias de Michelangelo Antonioni (Yesterday)

Nobleza baturra de Florián Rey, con Imperio Argentina (Sólo Para Coleccionistas)

La rueda de Abel Gance (Epoca)

Sanjuro de Akira Kurosawa Placer de los dioses. Para duplicarlo, antes, Yojimbo. (Epoca)

Generación
de Andrzej Wajda
Obra imperdible, y muy poco
revisada, para ver antes de
Cenizas y diamantes y
La patrulla de la muerte.
Después, Prozac.
(Yesterday)

clásicos larga vida a la señora

Sobre Lillian Gish por Fernando Martín Peña

n 1993 Dios delató una vez más sus simpatías norteamericanas al no permitir que Lillian Gish viviera otros dos años para acompañar los festejos del Centenario. Ese acto bárbaro demostró incontestablemente que el Plan Divino suscribe a la tesis de que que el cine fue inventado por Thomas Edison en 1893 y no por los Lumière en 1895, con lo que no había motivo alguno para demorar a Lillian. No fue sino otra enojosa ostentación de la política exterior menos generosa del siglo.

Quien quiera puede recordar a Lillian Gish como la frágil heroína que encarnó gran parte de las fantasías victorianas de David Wark Griffith, pero esa imagen supone considerar sólo una parte de su extensa carrera y además tiene poco que ver con su enérgica y vigorosa personalidad. Comenzó a trabajar para Griffith en la productora Biograph, desde 1912, y lo siguió cuando el hombre decidió abrirse paso hacia la independencia y jugarse entero en obras mejor contadas, de gran espectáculo y mayor duración. Desde allí, y seleccionando de un total de quince largometrajes dirigidos por el maestro, Lillian Gish fue puesta en jaque por los negros de El nacimiento de una nación (Birth of a Nation, 1915); por los servidores del Kaiser en Corazones del mundo (Hearts of the World, 1918); por un padre bestial en Pimpollos rotos (Broken Blossoms, 1919); por los avances de una casquivana en Puro corazón (True Heart Susie, 1919); por la moralina y las fuerzas naturales en Allá en el este (Way Down East, 1920); por la mismísima Revolución Francesa en Huérfanas de la tempestad (Orphans of the Storm, 1921). Durante este período trabajó también en films producidos en la compañía de Griffith pero realizados por otros directores, como Paul Powell, Lloyd Ingraham, Edward Morrisey y los prolíficos William Christy Cabanney Allan Dwan. En 1920, también alentada por Griffith, dirigió un único film, con su hermana Dorothy (1898-1968) como protagonista. Se trató de una comedia titulada Remodelling Her Husband que se estrenó en Buenos Aires con el título La cuerda floja.

Después de Huérfanas de la tempestad, Griffith comenzó a dejar que los actores de su compañía estable lo abandonaran por otros estudios, aparentemente porque no podía costear los sueldos estelares que ellos merecían. Así, la empresa independiente Inspiration tuvo a Lillian en dos películas, permitiéndole aprobar los proyectos a filmarse y con un porcentaje sobre las eventuales ganancias. Los films fueron La monjita (*The White Sister*, 1923) y Romola (*Idem.*, 1924) ambos dirigidos por Henry King y filmados en Italia, dato que les confería una estética diferente de la predominante en el Hollywood de la época. Tras una discusión por las liquidaciones de su porcentaje en las ganancias, cuando éstas de-

jaron deser eventuales, Lillian abandonó Inspiration y pasó a la M.G.M. En ese momento tenía 30 años y combinaba una serie de características que la volvían muy especial para la industria: su preferencia por proyectos complejos y exigentes, sin considerar demasiado los aspectos comerciales; sus conocimientos de realización cinematográfica en virtud de los años pasados junto a Griffith, suficientes como para plantear cada producción a la par del director que le asignaran; un prestigio sin par en la industria, del que ella estaba perfectamente al corriente y que surgía de su dedicación obsesiva, casi desesperada, a cada trabajo.

Mae Marsh, que formó parte de la compañía de Griffith al mismo tiempo que Gish, recordó en una entrevista publicada en 1973: "Griffith me dijo: 'Gish piensa cómo va a hacerlo y trabaja muy duramente'. Es aterrador. En una película pasó hambre durante cuarenta y ocho horas. Se suponía que estaba en esta ópera -Mimi de La Boheme- en la escena de la muerte. No comió y no tomó agua, para que su boca estuviera reseca y diera la impresión de estar muriendo de tisis. Yo solía sentir pena por Lillian, pero esa era la única forma de actuar que ella conocía. Me dijo: 'Mae, ésta es la única forma de hacerlo'. Como cuando nos dieron unos premios en Rochester. Lillian tenía el cuarto vecino al mío, y yo la escuché toda la tarde. Estaba yo alli desde las 4:30 porque queria descansar y no me dejó dormir recitando su discurso de agradecimiento. Y yo le dije: 'Sólo vienes aquí para aceptar un premio. ;Qué cosa tienes que memorizar?', y me respondió: 'Palabra por palabra debo memorizar lo que voy a hacer cada minuto que esté sobre ese escenario'. Lillian es una perfeccionista, y además es una de las personas más brillantes que he conocido. A mí me gusta hacer las cosas a la perfección pero también me gusta divertirme. Su diversión, en cambio, es actuar. Nunca se casó. No pudo casarse; no pudo tener dos amores. Su primer amor fue el teatro y no pudo divorciarse del teatro para casarse".

La férrea independencia con la que condujo su carrera pudo haberle traído inconvenientes, pero se obstinó –con éxito– en conservarla toda su vida. Ocasionalmente se equivocó, pero son cosas que pasan. En 1925 fue convocada por el realizador germano Friedrich W. Murnau para realizar en Alemania Fausto (Faust, 1926), una de las cumbres del cine mudo. Lillian exigió que el fotógrafo del film fuera Charles Rosher, que viajaría con ella desde Norteamérica; Murnau prefirió cambiar a su primera actriz pero conservar a sus propios fotógrafos, que desde luego eran maestros consumados. En ese film en particular, el rubro era demasiado importante como para tratar de entenderse con desconocidos.

En 1926 la M.G.M. había llegado a convertirse en una de las tres productoras mayores. Sólo se había consolidado un año antes, pero surgió con una publicidad abrumadora y esgrimiendo un impresionante plantel de directores y estrellas. Su aspiración era la de combinar prestigio con gran espectáculo, fórmula manfiesta con toda claridad desde la multimillonaria propuesta de films como BenHur (Fred Niblo, 1925). La productora parecía entonces la mejor opción para Lillian, y se comportó allí con característica independencia: se llevó mal con casi todos los directores que le asignaron, con excepción del sueco Victor Sjöström. Juntos, hicieron dos películas que se cuentan entre las mejores de las carreras de ambos: La letra escarlata (*The Scarlet Letter*, 1926) y La rosa de los vientos (*The Wind*, 1928). Esta última, aunque pasó desapercibida en su momento, ha sido redescubierta como uno de los grandes films norteamericanos del siglo. Fue también el último título mudo de la actriza

Según Louise Brooks en Lulú en Hollywood (Ultramar, Barcelona-1984), la independencia de Gish y sus ocho mil dólares semanales molestaban a la M.G.M.: "Etiquetada a los treinta y un años como una pieza de museo, codiciosa, tonta y asexuada, la gran Lillian Gish abandonó Hollywood para siempre sin que una sola cabeza se volviera para despedir-la". A la propia Gish siempre le pareció que Brooks deliraba, pero el realizador santafesino Luis Saslavsky tuvo una imagen bastante similar de ella en un momento inmediatamente posterior a esa ruptura con Hollywood. Su descripción puede encontrarse en un libro de memorias bellamente titulado La fábrica lloraba de noche (Ed. Celtia, Bs.As., 1983).

En 1930, Lillian Gish demostró que podía entendérselas con los micrófonos sin inconvenientes en Una noche romántica (*One Romantic Night*, Paul L. Stein-1930), que distribuyó la empresa independiente United Artists. Pero ese film no fue un éxito y la carrera cinematográfica de Lillian Gish nunca volvió a ser regular. En cambio comenzó una infatigable actividad teatral que abarcó obras como *Tio Vanya*, *Camille* o *The Old Maid*, y la llevó de gira por Inglaterra. En 1936 fue Ofelia en una puesta neoyorquina de *Hamlet* que protagonizó John Gielgud; después apareció en *The Star Wagon*, *Dear Octopus y Life With Father*, entre una lista mucho más extensa.

A lo largo de los años sus intervenciones cinematográficas fueron esporádicas, aunque casi siempre memorables. El teatro la mantuvo vigente y a través de él y de su relación periódica con el público fue actualizando su oficio. Desde 1948 la TV se convirtió en una nueva e intensa ocupación.

En 1946 obtuvo su única nominación al Oscar por Duelo al sol (*Duel in the Sun*, King Vidor) donde interpretó ala sufrida esposa de Lionel Barrymore, otro veterano de la compañía de Griffith. Tuvo roles de alguna importancia en films como El retrato de Jennie (*Portrait of Jennie*, William Dieterle-1948), Pasiones sin freno (*The Cobweb*, Vincente Minnelli-1955), ¡Alto o disparo! (*Warning Shot*, Buzz Kulik-1967), Un matrimonio (*A Wedding*, Robert Altman-1978) y Dulce libertad (*Sweet Liberty*, Alan Alda-1986), entre otras, pero también supo encontrar por lo menos tres roles que asegurarán su permanencia en la gloria más allá de Griffith y Sjöström:

-En 1955 fue sutilmente elegida por Charles Laughton para oponerse a un diabólico Robert Mitchum en la formidable alegoría expresionista La noche del cazador (*Night of the Hunter*) único film de Laughton como director.

-En 1960 interpretó a la madre de una familia del oeste en Lo que no se perdona (*The Unforgiven*) de John Huston. Allí su rol le exigía una singular violencia para proteger del destierro y la muerte a su hija adoptiva, una mestiza curiosamente encarnada por Audrey Hepburn.

-En 1987, con posibles 91 años, fue la hermana menor de Bette Davis (que entonces tenía 79) en Las ballenas de agosto, una obra maestra de Lindsay Anderson.

Después su actividad se redujo, aunque accedió a grabar breves prólogos para introducir las ediciones en video de algunos de sus films (Pimpollos rotos, La rosa de los vientos). Nunca dejó de conceder reportajes, aparecer en retrospectivas, recibir homenajes y hasta dar conferencias. Publicó dos prematuros libros de memorias, *Life and Lillian Gish* (1932) y *The Movies, Mr. Griffith and Me* (1969) y recibió un Oscar especial en 1971.

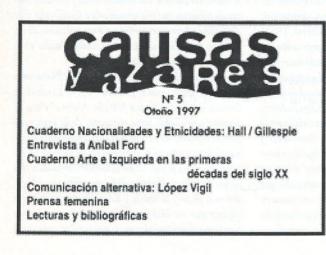
La mayoría de los libros afirman que nació en Springfield, Ohio, el 14 de octubre de 1896 y que en realidad se llamaba Lillian de Giche. Con su muerte, sin embargo, han surgido sólidas indicaciones de que el año correcto de su nacimiento pudo haber sido 1893. Cabe imaginar un diálogo absurdo con un periodista inexistente:

-Señorita Gish, ¿así que tiene usted 99 años? -¡No sea atrevido, joven! Sólo tengo 96.



Lillian Gish en videa: An Unseen Enemy,
The Musketeers of Pig Alley, The Burglar's
Dilemma, The Painted Lady, The New York
Hat, The Mothering Heart, The Battle of
Elderbush Gulch (cortos de Griffith, 1912-1914),
Judith of Bethulia, Birth of a Nation,
Intolerance, Broken Blossoms, Way Down
East, Orphans of the Storm (largos de Griffith,
1915-1921); The Wind (Sjöström, 1928);
Duel in the Sun (Vidor, 1946), The Night of the
Hunter (Laughton, 1955), The Unforgiven (Huston,
1960), A Wedding (Altman, 1978), The Whales
of August (Anderson, 1987).







diseño con eduardo lerchundi

por Victoria Lescano

ara mis diseños siempre me basé en la psicología del personaje: si la protagonista era una mujer sencilla, aparatosa o ligera de cascos. Y como soy pintor y retratista acompañaba cada boceto con la cara de la actriz, reflejando la postura de su cuerpo", cuenta Eduardo Lerchundi, quien entre 1940 y 1970 diseñó vestuarios para las principales producciones del cine argentino y estrellas como María Félix, Dolores del Río, Mirtha Legrand, Olga Zubarry, Lolita Torres, Amelia Bence, Libertad Lamarque y hasta Betty Grable (diseños para la TV norteamericana) y Josephine Baker (un traje oriental para su show del Politeama).

También fue coordinador de vestuario, caracterización y escenografía del Teatro Colón y autor de diseños para puestas como El barbero de Sevilla, Mefistófeles o La Traviata. Mientras creó el vestuario para trabajos televisivos de Narciso Ibáñez Menta, como El hombre que volvió de la muerte, o el film La bestia debe morir (Román Viñoly Barreto, 1952), Lerchundi aprendió varios de los trucos de maquillaje del Lon Chaney argentino, que le permitieron incursionar en caracterización y maquillaje para cine, área en la que actualmente da cursos.

Sus comienzos como vestuarista fueron pura cuestión de azar: "Tenía 15 años, estudiaba en la escuela de Bellas Artes y me pidieron que dibujara trajes para el Día del Estudiante. A la modista encargada de coserlos le gustaron mucho y los pinchó en la pared del local, al que iban muchas bailarinas del Colón. Allí los vio Mecha Quintana y me llamó para que le dibujara trajes para sus alumnas del Cervantes. Un año después, en 1942, le hice la ropa para su escena de baile en Ven... mi corazón te llama (dir.: M. Romero). Algo después [Carlos Hugo] Christensen me llamó para hacer el vestuario completo de Las seis suegras de Barba Azul (1945) para veinte personas del elenco con nueve cambios de ropa cada una", agrega el diseñador.

Para Lerchundi el vestuario no cumple sólo una función decorativa: "Me gusta colaborar con los directores y muchas veces mis trajes añadían comicidad. Para Tilda Thamar, la vamp del cine argentino, la ropa era muy exagerada. En La señora de Pérez se divorcia (1945) hacía de viuda que provocaba a Juan Carlos Thorry desde la sala de espera: usaba zapatos con tacos de 18 centímetros y plataformas, una blusa de broderie negro sin corpiño y un sombrero con dos pelotones sostenidos por un pinche. Sugerí al director que aprovechara ese sombrero tan extraño como un gag. Y cuando ella se desviste tira el sombrero con gracia y lo deja clavado en el perchero. De la misma manera, en La bestia debe morir, le dije al director que usara el sombrero de media ala que llevaba Laura Hidalgo en una escena de bar para filmar a través de él. En Adán y la serpiente (Christensen, 1946) la Thamar era una mujer muy sencilla que en las vacaciones se desata y su ropa se vuelve muy atrevida. Un

día va a la playa con una malla de dos piezas de raso turquesa y otro con un poncho de tela de toalla con motivos incaicos y una quena, lo que provoca el comentario de su marido: '¿Y ahora de qué te disfrazaste?".

El oficio permitió a Lerchundi desarrollar estratagemas para desafiar al Ente de Calificación: "Para que en Los viciosos (Enrique Carreras, 1962) no cortaran la escena en que Graciela Borges tenía que bailar desnuda sobre una mesa, le mandé hacer una malla de baile color piel muy finita". Lerchundi ya tenía experiencia con escenas así: "Cuando hicimos Elángel desnudo (Christensen, 1946), Olga Zubarry, siempre tan pudorosa, pidió que se fuera toda la gente del estudio. Sólo quedó el director, el iluminador y una modista que le tapó los pechos con algodón y unas telas adhesivas cruzadas. En La cigarra no es un bicho (Daniel Tinayre, 1963) el director quería que Diana Ingro hiciera ejercicios arriba de una cama en bombacha y corpiño, pero al final los hizo con un baby doll muy transparente. En general, las actrices de esa

época tenían muy buena cintura pero poco busto y había que rellenarlas con prótesis ortopédicas. Eso hice con Analía Gadé en Los hermanos corsos (Leo Fleider, 1955) ya que, al llevar ropa de línea Imperio, hubo que acentuar el busto y apretar la cintura con cinturetes elásticos".

Entre sus trabajos más elaborados recuerda Historia de una mala mujer (Luis Saslavsky, 1948): "Saslavsky era muy exigente y me tuve que dedicar muchísimo. No sólo diseñé toda la bijouterie de la época para que un joyero hiciera las imitaciones: también hice el vestuario de María Duval y Dolores del Río, que los realizó la modista Ana de Pombo con materiales franceses, según mis bocetos. Me llamó la atención que Dolores del Río fuera una mujer muy respetuosa y no hiciera nunca ninguna objeción. Cuando vino a la Argentina ya se había separado de Cedric Gibbons (jefe del departamento de dirección artística de la M.G.M. durante décadas) y tenía un nuevo marido que no la dejaba un minuto sola".

Las divas argentinas también marcaron a fuego los gustos de las mujeres de su época: "Zully Moreno fue la que más marcó tendencia, las mujeres iban al cine sólo para copiarle los modelos. Pero ella también hizo aportes a la parafernalia de los estudios. Mandó construir una Standing Chair, una silla para descansar de pie que había visto en una revista americana. Consistía en una faja de lona que tomaba el cuerpo debajo de las piernas y otra que pasaba por la cintura, lo que permitía que las mujeres quedaran sentadas en el aire y así la ropa no se les arrugara. Otra innovación fue la del camarin dentro del set, porque hasta ese momento los camarines quedaban a una cuadra. Ella pidió un camarín de tela con bastidores, con un ropero y una chaise longue para descansar. Después lo armaron también para Dolores del Río".

Entre sus vestuarios favoritos cita el que hizo para la coproducción argentino-norteamericana La vengadora (John Auer, 1949). "Transcurria en el siglo XVII, en el virreynato de un lugar incierto de Latinoamérica. La ropa era como la de las Infantas de Velázquez y la tuve que hacer doble, porque cuando terminaban de filmar la escena en inglés, cambiaban a los intérpretes y la hacían en español. John Carroll, el protagonista, tenía diez cambios de ropa y Fernando Lamas hacía su papel en la versión en castellano. Se filmó en los estudios Mapol de Martínez, pero como se venció el contrato, Fernando Lamas y Osvaldo Miranda tuvieron que ir a terminarla a California. Fue ahí cuando Lamas se quebró un brazo al caerse de un caballo, tuvo que quedarse en Estados Unidos y comenzó su carrera internacional".

De su último vestuario para cine, Nazareno Cruz y el lobo (Leonardo Favio, 1974) Lerchundi destaca los diseños para Alfredo Alcón. "Para su personaje de diablo tomé elementos de la ropa gauchesca: bombachas de seda natural color violáceo tornasolado, y un levitón inspirado en los sacos de los estancieros. Pero lo más importante fue el medallón con forma de cabeza de medusa con serpientes, que Alcón usó en el pecho y la rastra, y un anillo con piedra roja gigante que me hizo especialmente un joyero, y que tiene un rol protagónico en la película".

iuy! la cabina fuera de servicio

por Diego Curubeto

ás allá del hecho francamente positivo que significa la producción por parte del INCAA de los cortometrajes que se exhibierón bajo el título conjunto Historias breves II, hubo una cierta desprolijidad que no puede pasarse por alto: la presencia de un trabajo que se parece demasiado a uno de los cortometrajes más famosos del cine español.

En el corto argentino Fuera de servicio, de Javier Argüello Mora y Araujo, un hombre queda atrapado dentro de una cabina telefónica todo un día y una noche, hasta que unos obreros se lo llevan con rumbo incierto adentro de la cabina, que es reemplazada por otra vacía. Todo es igual al cortometraje La cabina, producido por la televisión española en 1973 y protagonizado por José Luis López Vázquez. Dirigido por Antonio Mercero, realizador activo desde 1960 y en cuya filmografía

se cuentan largometrajes como Las delicias de los verdes años, Toby y Farmacia de guardia, el corto ganó nada menos que un Emmy en Estados Unidos.

Como los dos trabajos son prácticamente idénticos, no se puede hablar de influencia ni de homenaje: se trata simplemente de un *remake* no reconocido que no agrega nada distinto al original. Aún si el joven realizador argentino no lo hizo adrede, el jurado responsable de la selección de guiones debió haber advertido el parecido antes de otorgarle un premio de 40 mil dólares y de perjudicar a una incierta cantidad de postulantes que se presentaron con guiones presumiblemente originales.

Es de esperar que Fuera de servicio no sea enviado a ningún festival español, con lo que se evitaria el riesgo de un papelón antológico.



EMBAJADA DE ITALIA

(Instituto Italiano de Cultura)

FUNDACION OMEGA SEGUROS

Ciclo de Cine Julio-Agosto 1997

"LA POLITICA EN EL NUEVO CINE ITALIANO"

2/7 y 16/7 "LA ESCOLTA", DE RICKY TOGNAZZI.

23/7 y 30/7 "MUERTE DE UN MATEMATICO NAPOLITANO", DE MARIO MARTONE.

6/8 y 13/8 "LOS MUCHACHOS DE LA CALLE PANISPERNA", DE GIANNI AMELIO.

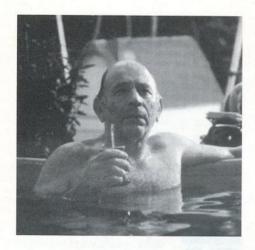
20/8 y 27/8 "EL MURO DE GOMA", DE MARCO RISI.

Filmes no exhibidos comercialmente en la Argentina. Funciones a las 17.00 y 19.30 hs. En la primera función, jubilados y estudiantes gratis.

Teatro General San Martín

AV. CORRIENTES 1530 - SALA LEOPOLDO LUGONES





opo rebelde partido al medio, a la Arlt (y con la misma irónica distancia, la misma irritante falta de modestia), barba de varios días, zapatos sucios. Agresti está actuando de Agresti, como en alguna de sus películas. Pero no le gusta que se lo recuerden: "Muchos hablan de esta supuesta pose de lum pen: no estoy orgulloso de ser un marginal, porque sería estúpido, pero tampoco me molesta ser un marginal. Además, ¿al margen de qué estaría?", abre bastante sus ojos rojos y azules, y repite con voz que delata muchas o pocas horas de sueño, "¿Al margen de qué?".

-Muchas veces te definiste como un "cineasta maximalista", y también como un "marxista romántico". ¿Ves una relación entre la estética del minimalismo y la derecha?

-Absolutamente. La estética del minimalismo es algo que le vendieron a un montón de mentes jóvenes para que no exploten; para que no saquen lo suyo hacia afuera y eso establezca de alguna forma movimientos sociales. Hay un concepto de orden en el minimalismo, de ascetismo, que no conduce a nada, que ayuda a un montón de tipos que no saben escribir y no saben filmar a darse a conocer.

No me gusta que se genere una escuela del minimalismo: hacer una cosa "chiquitita", que no pase nada. Mañana van a inventar el "caquismo", y entonces, con respecto a todo el que haga algo con caca, van a decir: "Claro, lo que pasa es que es caquismo. No es que sea una mierda". No me gusta que se pueda inducir, a partir de una superficialidad, de un cálculo, que adentro hay algo. Eso es lo que hace el minimalismo, y la mayoría de las veces no hay nada. Simplemente, se ve acotada la realidad, se ve algo robótico en los personajes, que llama a la risa. Como en las películas de Aki Kaurismäki o todo ese cine pseudocómico, que es como un hijo mogólico de Jacques Tati. Sobre esa base, Tati decía cosas muy interesantes: en Mitío, o Trafic hay movimientos robóticos o cosas super acotadas, pero eso era sólo la base, el terreno. El problema es construir una casa ahí.

-Hay una diferencia entre el minimalismo y la calma con la que contás las historias de amor de Just Friends (1992) y Boda secreta (1988), por ejemplo.

-Por supuesto. Just Friends es una película que quiero mucho y que está hecha con sentido común: yo aplico una estética y una forma de decir según el tema. En este caso, hasta la música es para viejos. Me acuerdo que estaba filmando El acto en cuestión (1993) en Bulgaria y me tuve que tomar un avión para ir a la mezcla de la música en Holanda. Llegué, cancelé el estudio y perdí toda la guita, porque la música era moderna...

Yo no creo en el distanciamiento, hay quienes se esconden detrás de los géneros y pretenden insinuar algo que ellos mismos no saben bien qué es. No quiero seducir con algo parecido a un aviso de Coca-Cola; estamos llenos de mensajes subliminales y ambigüedades y dobles juegos. Hoy llaman "brechtiano" a lo que, en la mayoría de los casos, es incapacidad del autor; si te distanciás de algo porque te aburrís, entonces es brechtiano. Hay tanta invasión de los medios y este siglo ha avanzado tanto en difundir y vulgarizar la cultura (el almanaque con La Gioconda en el taller mecánico), que todo el mundo, antes de hacer, ya sabe qué decir para disculparse cuando le salen las cosas mal; tiene diez mil teorías a su disposición.

El efecto artístico

-En Everybody Wants to Help Ernest (1991) hay una sátira de las pseudointerpretaciones de la escultura moderna y la pintura y la música minimalista. Está también la maratón Tarkovski. con toda la platea dormida...

-Me han pegado muchísimo con eso. Pero vo no escondo y me revienta el arte escondedor. Cualquiera agarra un cacho de realidad y le pone un tul, apaga la luz y cree que ha generado un "efecto artístico". Creo que el efecto artístico no está en complicar lo simple, sino en simplificar lo complejo. Hay gente que piensa que sacar una foto y pintarle algo arriba y dejar ver y no ver, es arte. Como los clips ahora: un pibe juega con una cámara y pone una luz, la mueve, foco y fuera de foco, blanco y negro; y la verdad es que lo que está filmando es un boludo que

-Esa crítica a la televisión y al video aparece en Buenos Aires Viceversa, y en las últimas películas de muchos directores europeos, como Fellini, Almodóvar, Wenders, Tavernier. ¿No es ya un lugar común?

-Sí, tenés razón, es un lugar común. Pero el amor también es un lugar común, depende de cómo lo trates. Por ejemplo, el tema de los desaparecidos también es un lugar común, pero hablar de los hijos de los desaparecidos, como hago en Viceversa, no lo es. Yo no soy esnobista.

-La estética de tu corto Hexagón (1992) que incluís en parte en Buenos Aires Viceversa, es justamente la opuesta a los avisos de Coca-Cola de que hablabas: la música desaforada, los planos larguísimos de imágenes desagradables...

-Claro... Bueno, también son experimentos. Siempre me gustó experimentar.

-¿Eso tiene que ver con los laboratorios y talleres que siempre están en tus películas, con los personajes que arreglan radios, televisores, muñecas, sillas de ruedas?

-Sí, es algo que me gusta desde chico: armar y desarmar cosas, mezclar, probar. El acto en cuestión es eso, un gran aparato.

-En general manejás un conocimiento técnico muy amplio.

-Si, pero es una relación bastante jorobada. Por un lado desprecio totalmente a la técnica y por eso la utilizo sin pudor, digamos. Pero por otro la conozco bastante y eso me hace muy embromado para trabajar con un técnico que no me conoce. Porque en general los directores de fotografía son muy fetichistas, les gusta hacerse los Storaro. Vos les hablás de igual a igual y se vuelven locos. Pero eso pasa siempre que manejás un tema y te encontrás con otro que no sabe tanto. Yo, además, soy muy apasionado con lo que hago y a veces esa pasión se puede confundir con agresión. Y nada que ver, porque soy un tipo que me vuelvo loco y a los dos minutos me calmo. Como decía Jose Ingenieros: "El mediocre, todo lo confunde". La pasión es muy difícil bancártela: vos querés hacer algo bien, tenés mucha presión encima y es muy feo cuando ves exactamente lo que querés y parece que nadie lo ve y nadie lo entiende, y vos solo te das cuenta de que faltan cinco para el peso. Es una tortura. Es mucho más fácil cuando no se te ocurre nada o cuando no tenés ninguna idea. La felicidad de la insensibilidad.

Argentino en Europa

-Cada realizador tiene su propio proceso creativo. ¿Cómo describirías el tuyo?

-Yo me estoy dando cuenta cómo funciona recién ahora, porque no es algo que uno analiza. Te pueden estimular de diferentes formas muchas cosas, pero en mi caso siempre se trata de una imagen. A través de esa imagen siempre sale algo y empieza a germinar. Qué se yo, camino por un bar y veo dos tipos con cierta cara hablando a través de un vidrio empañado. Hay un spiedo que gira, y ya me quedo pensando: "Estos dos tipos están planeando un robo". El acto en cuestión, por ejemplo, la escribí" muy joven. Un día iba caminando por Corrientes y veo una foto antigua de un tipo con galera, que se la lleva el agua del cordón de la vereda. Y ahí pensé: "Debe ser un tipo que habrá sido famoso, tiene galera...". Y desde ahí, te imaginas a alguien que fue mucho y al final termina siendo nada, y entonces empezás a escribir. Pero primero siempre hay una imagen.

Después la hice, finalmente, a partir de un engaño: le vendí un proyecto al productor holandés, me fui a Bulgaría con los camiones y las cámaras y desaparecí por dos meses. Volví con otra cosa, y le dije: "Ahora, o ponés más plata, o vamos en cana". -El acto en cuestión es una película arltiana filmada integramente en escenarios europeos. lo que parecería imposible. ¿El hecho de estar en Europa te llevó a trabajar con mayor cuida-

do el lenguaje, los ambientes, las alusiones y la tipología de los personajes?

-Sí, sin duda. ¿Qué habría pasado si hubiera filmado El acto... acá, siendo amigo de alguno de estos jetones de los institutos? La habría arruinado totalmente: habría pensado en hacer alguna extravagancia, la habría filmado en color, y la habría estetizado demasiado, y mal... Habría caído en esa suerte de complejo que tiene el argentino de clase baja por no conocer Europa, y habría tratado de lucirla todo el tiempo. Justamente, el vivir allá varios años me dio la flexibilidad suficiente para decirme: "Pará, esto tiene que ser totalmente naif. Meté plata en las partes de tu locura y de tu fantasía, como los decorados gigantes, pero no en la parte turística y el vestuario, hacé eso lo más condensado posible". Nadie hubiera hecho la persecución de los nazis con dos coches destartalados. Estar allá me da mucha seguridad en el valor propio de la idea en sí, y en lo que iba a contar.

-Sos uno de los pocos realizadores argentinos que no considera que para hacer una película se necesita un presupuesto descomunal. Trabajaste siempre y en cualquier condición.

-Bueno, yo filmo rápido y por lo general cobro un sueldo bajo. Pero lo que pasa acá es que la gente cree que para hacer una película hace falta un millón y medio de dólares, cuando todos sabemos que el director se queda después con 300.000, el productor con otros 300.000, y así. Yo estuve trabajando con un productor hace poco que quería 500.000 lucas de entrada. Y así el presupuesto se va al carajo.

Boda secreta, por ejemplo, la hice con 250.000. La guita venía de un subsidio holandés. La filmé en 20 días y diferí mi sueldo, cobré después algo así como 4.000 dólares. Pero me quedé con el 40% de los derechos y ya cuando se estrenó en Montreal había una cola de compradores. Así hice mucha plata,

Agresti un ene furioso



justo mi mujer estaba embarazada, me pude comprar una casa en Holanda... Nunca sabés cómo te va salir, es como ir a la ruleta. Otra hubiera sido decir: "Quiero 50.000 dólares ahora", los productores me los dan pero así se tardan dos años para levantar una producción, y yo quiero filmar.

-¿Cuánto costó Buenos Aires Viceversa?

-750.000, y les pagamos a todos y salió todo bien. Fue la primera vez que laburé con súper 16, me encantó. Da muy bien, fue muy fácil laburar así. Me gusta gastar mucha película y con el súper 16 es mucho más barato.

-Ser tu propio cameraman ¿acelera el trabajo?
-Mucho. Estás ahí, se te ocurre algo y lo haces ya.
En todas mis películas hice la cámara menos en
Ernest..., que la hizo un amigo polaco. Yo estaba
con el video assist, pero andaba hecho pelota y la
cámara supone mucho laburo físico.

Amores y odios

-No sólo dirigís tus películas sino que también escribís el guión, actuás... ¿qué es lo que más te gusta hacer?

-Lo que más me entusiasma es, primero, escribir el guión. Me encanta escribir diálogos y pienso que, en los diálogos románticos, entre un hombre y una mujer, tengo algo de cancha. Quizás porque soy un versero con las minas. Pero también me encantan las peleas, cómo encontrar el conflicto en los diálogos y tratar de que sucedan cosas a partir de lo que se va diciendo. Después, me interesa crear en el momento. Ir al set a filmar puntualmente un guión me parece casi un trámite burocrático. Lo que me excita son las cosas que se me ocurren en el instante: improvisar con una sábana un vestido de novia para Azucena en El acto... y colgarla de un arnés porque ella le dice a Quiroga "Me dejaste colgada"...

-¿Qué directores te gustan hoy?

-El único director del que espero que se estrenen las películas y las disfruto como un chancho es Woody Allen.

-Just Friends tiene algo de Woody Allen

-El otro día unos amigos me decían de **Just Friends** "Es muy Ozu" muy quieta y hablada; otros también me dijeron: "Es muy Woody Allen". Qué se yo, oja-lá... Ahora mi gran héroe es Cassavetes. Creo que fue un héroe y una víctima: murió en batalla, murió peleando. Y poco a poco, lo están valorando, se dan



cuenta. Pero en su momento fue terrible lo que los críticos dijeron de él.

-¿Rohmer?

 -Para nada, para nada. Es uno de los tipos que más me aburre. Con Rohmer, como con Tarkovsky, me duermo.

-¿Wenders?

-El primer Wenders sí me gusta mucho, después... No está envejeciendo bien, quiere ser más joven a medida que envejece, ése es su problema. Pero no lo odio, además se portó muy bien conmigo en Europa. Claro que si hablamos de genios del cine alemán, Wenders es el apéndice de Fassbinder.

-¿Y el cine argentino? En La cruz habías puesto referencias irónicas a varias películas argentinas pero las sacaste.

-Para no ofender a nadie. Pero, no sé si hice bien, porque hay muchas cosas que no entiendo. Pienso en películas como Un lugar en el mundo, o Martín (Hache) y en las dos hay un gallego que nos enseña a vivir. Mientras que, si hay en Europa país más retrógrado, conservador y machista, es España. No entiendo para qué se hacen esas cosas, como no sea porque España da una cantidad de plata para los proyectos de coproducción y entonces hay que poner a un español. Pero me parece denigrante para el cine argentino y para la Argentina. Ellos estuvieron más años que nosotros para sacarse a Franco de encima, ¿qué nos van a venir a enseñar?. Aparte, es el país del que nos independizamos. Es lo mismo que si en Indonesia hicieran una película en la que un Holandés les enseña a vivir...

Este país, en ideas, es siempre revolucionario, pero a la hora de hacer algo es siempre asquerosamente conservador. Hay gente que te dice: "Alejandro, si te va bien, ¿para qué te peleás?". Pero en el cine siempre hubo unas peleas increíbles, ahora mismo en Cannes se peleaban Nanni Moretti y Marco Belocchio de una manera espectacular. Y acá siempre es: "¿Y por qué te peleás... y por qué decís cosas...?" ¡Digo cosas porque el cine tiene que cambiar!. Yo no quiero ver a mi país sometido a hacer el cine que hacían afuera hace veinte años.

La sonrisa no basta

-En todas tus películas hay una referencia continua a la literatura. Tus personajes, como Silvio Astier, roban libros, escriben, leen. Y los libros les cambian la vida, los transforman en comunistas o en nazis. ¿Sos "un vicioso de la letra impresa", como Quiroga en El acto en cuestión?

-Sí. En este momento estoy leyendo una historia de la literatura norteamericana. También una biografía de Nabokov, me gustan mucho las biografías. Leo cualquier cosa, a veces me da vergüenza decir lo que leo. Y leo muy rápido. Hubo un momento en que pensé que era fetichista con los libros, hasta que me di cuenta que uno es fetichista con la realidad, no con los libros. Tengo ese romanticismo –no sé como llamarlo– de pensar que hay otro mundo, silencioso, invisible, en los libros. Creo en ese mundo y amo ese mundo, pero no desde un lugar "cultu-

roso". Pienso que la literatura, como toda expresión artística genuina, trata de expresar lo que pasa, lo que es la realidad, y lo que puede ser. Los fetiches están cuando uno levanta la vista del papel, no en el papel.

-Hablame de la novela que vas a publicar.

-A mí me gustan los desbordes, odio las cosas medidas, me parece que en eso hay una especulación; el ser humano sólo es medido bajo la represión o la autorrepresión. Y La sonrisa no basta es una novela totalmente asimétrica, como toda mi obra, y una novela humorística; Piglia me decía que le dolía el estómago cuando terminó de leerla, Son veinte años en la vida de un bar, con sus personajes, sus historias de amor totalmente frustradas, el querer y no poder, la necesidad de encontrar una piedra filosofal -como le pasa a Quiroga-para salir de ese mundo. -Personajes con una "idea fija" como el escritor de Luba, el mago Quiroga y su libro; José en El amor es una mujer gorda buscando a su novia desaparecida, Fermín treatando de volver y la Tota esperando en Boda secreta, el viejo del tren en Modern Crimes (1992)...

-Sí. Es muy difícil para mí tener que vivir todos los días y lo que más me asombra es conocer gente que tiene un enorme amor por la vida; que se crea esas cosas increíbles para seguir viviendo. Quizás no tienen ni siquiera el secundario, pero se han inventado algo para vivir. Me desespera pensar que esa gente se muere y no le cuenta el secreto a nadie, y los que pasan a la historia son próceres de cartón, gente que también se ha creado cosas para vivir, pero totalmente asquerosas, o estúpidas, o crueles.

La cruz

-Habías empezado otra película a mediados del año pasado, Un día para siempre.

-Hacia mayo o junio había empezado, sí. Hice un poco de esa película, pero tuve que suspenderla. Y después del festival de Mar del Plata, en noviembre, dije: "Uh, voy a estar en el Festival de Cannes y no voy a tener una película". Entonces pensé en hacer ésto rápidamente, porque las ideas narrativas, digamos, estaban desde hacía seis años en un guión que escribí para hacer una película en Holanda. Las distintas escenas las tenía bastante armadas.

-Es decir que no pensaste la película en función de Norman Briski, como podría parecer dado su protagonismo casi excluyente, sino que lo acomodaste a una idea previa.

-Sí. Y fue una de las mejores experiencias que tuve con un actor. Hablamos mucho con Norman y nos llevamos muy bien. Tiene un gran ego, como todo gran artista, pero en La cruz establecimos una excelente relación: le encanta, me pide y escucha todo lo que digo, y viceversa. Nos admiramos mucho: él me lo declara y yos elo declaro a él. En buena medida La cruz fue tener la cámara en la mano y decirle a Briski: "A ver, decí ésto", y seguir filmando. -Así vos lo hacés parecer muy fácil. ¿Te puedo pedir que me lo cuentes desde un ejemplo puntual? La escena de la cena en Chiquilín, diga-

mos.

-Esa escena es la más improvisada. Estábamos comiendo en Chiquilín, ví a una familia que estaba cenando ahí, fui y les pedí a la gente de producción: "Vayan y pregúntenles si Norman Briski puede filmar con ellos". Eran como las doce de la noche, estábamos cansados. Y ahí en el mantel de Chiquilín empezamos con Norman a escribir con una birome: él tira una línea, yo tiro una línea, el concepto está, y nos pusimos a filmar. Le dijimos a la familia: "Él está mal, lo dejó la mujer. Él a ustedes los conmueve..." Le dije al cameraman que me dejara la cámara en Norman, porque no quería que se descubriera la familia hasta el final. Así que, bueno: Norman se levanta, lo seguís, lo seguís, lo seguís, él para, dejás que hable y primero no sabés a qué le está hablando hasta que finalmente mostrás a la familia y desde ese momento es un ir y venir, ir y venir. En veinte minutos estaba hecho. Y la genialidad de Briski la ves en la reacción de la familia: estaban totalmente metidos y creyendo lo que le pasaba a él. Que además estaba con bastante alcohol encima.

En serio: toda esta película se hizo con bastante alcohol encima. Para conseguir esos estados, como cuando él entra a la casa, estábamos totalmente en pedo, tanto él adelante, como yo con la cámara. Y eso le da una realidad muy grave. Todo el equipo de filmación nos miraba movernos y no entendían qué pasaba, pero veían que pasaban cosas. A mí lo que más me interesa es eso: captar un estado. Una cosa que vi en Cannes es que —me da la impresión— está cambiando el modo de filmar. La película de Gary Oldman, por ejemplo... como que muchos directores nos estamos dando cuenta cada vez más de que en el cine lo más importante es captar estados, darle la mayor libertad posible a la historia y al actor. Me parece que se ha conseguido una cierta espontaneidad.

Lo único que un director puede poner es su mirada, y aunque mi mirada siempre fue la misma, me tuve que independizar de la técnica: ahora yo edito La cruz en tres días y no hago un solo corte fino, sino que me agarro de un movimirento, lo sigo, lo acompaño con el corte y vos ves que la cosa fluye. Antes no, antes yo editaba y pensaba: "¿Dónde corto? ¿pruebo con dos cuadros menos, tres cuadros menos?"

-Con respecto a la situación del tipo que pierde a su mujer y se le destroza la vida, pensaba tu película en oposición a ciertos films de Sjöberg o Bergman, como El relámpago en los ojos o Confesión de pecadores, en los que un triángulo se podía resolver conversando, con tranquilidad...

-A mí ese tipo de cosas me dan mucho miedo, porque si la gente se quiere mucho y se separa, y se pueden sentar en una mesa y hablar... no sé... me da miedo. Pienso que el ser humano es pasiones, tiene sus sentimientos bajos, que son hermosos. Al león, si pudiera reflexionar, ya le hubieran dicho: "Mirá, no comamos cebra porque hace mal, tiene grasa". Y uno es parte de una especie animal, con todas sus cosas. Bueno, por eso Suecia tiene el más

alto índice de suicidios del mundo. Llega un momento en que ¿dónde te metés todas esas cosas?

La capacidad de volverte loco es la capacidad de querer. Y en La cruz el personaje de Briski es un quilombo, porque en realidad es un fetichista, como somos la mayoría de los argentinos. El tipo perdió a su mujer pero en lo que único que piensa es en cómo se la coge el otro, y en la pija del otro... y eso es absolutamente terrible. Y también es absolutamente argentino. Uno descubre que, en realidad, él no la quiere a la mina, no la ama. Lo que tiene destrozado es el narcisismo y extraña el fetiche, eso es la mina para él. Es terrible. En ese sentido, creo que la película es una mezcla de tragedia y de comedia pero muy, muy apretada, como un matambre, como cierto tipo de cine italiano.

-¿Filmaste mucho?

-No, muy poquito. Cuarenta latas de película. La cosa era poner la situación, y filmar: agarrar la cámara, ponete ahí, decí ésto, repetí, repetí... sin hacer claqueta, sin nada; dejar la cámara, meterme en la escena, hablar con él, seguir rodando, salir, agarrarlo de vuelta... Como un tipo que está haciendo un súper 8 familiar.

-Vos empezaste filmando en súper 8.

-Sí, y bueno: los súper 8 míos se parecían mucho más a ésto que mis otras películas. Había hecho un largo en súper 8 -ahora está todo destrozado- que se llamaba La araña. Y era así, como ahora. Creo que, en términos de estilo, me fui y me reencontré. No quiero decir que estaba bien lo que hacía, sino que había un estilo mío que estaba ahí, una mirada, que yo perdí y después volví a encontrar. Era igual: el foco en el momento, la cámara en la mano... Y no llegué a eso con inocencia. A Cassavetes no lo conocía, pero había visto películas como El por qué de la locura del señor Amok (1969) de Fassbinder, que fue fundamental para mí. O el cine checo: mi viejo me llevaba siempre al Cosmos 70. Así que vo filmaba así no para hacerme el desprolijo, sino porque esa era la información que yo tenía en la cabeza. Era una elección mía: ese era un cine de la puta madre, y así se podían conseguir cosas de la puta madre. Yo pienso que de acá a cien años las películas que van a quedar son éstas que estamos diciendo, cosas como El por qué de la locura del señor Amok o El grito (1963) de Jaromil Jires. Y de las otras, la gente se va a reunir para cagarse de



Proyectos

"Tengo muchas historias", cuenta Agresti, con una mezcla de orgullo y resignación, ya que siempre son más de las que puede filmar. Pronto empieza La nochecita, con producción de María Teresa Constantini: "Antonioni hizo La noche, y yo ahora hago La nochecita", dice. Después, algo va a inventar para terminar Un día para siempre. Alguna frase como la de "El guitarrista malo de Gardel", un tipo que, entre otras cosas, se hizo famoso por encontrar las palabras mágicas para enamorar a las mujeres: "Vos sí que sabés lo que querés". "Lo del guitarrista malo de Gardel ahora es una ficción que metí adentro de otra película, El viento se llevó lo qué, que antes se iba a llamar Zapping Patagonia".

Agresti sabe muy bien lo que quiere. Quiere filmar textos de Andreiev, de Dostoievski, El jardín de los senderos que se bifurcan, de Borges, y, sobre todo, Arlt. "Tengo cuatrocientas aguafuertes originales del diario El Mundo (me compré los cuatrocientos diarios), y encontré el modo de mezclar cien aguafuertes en una ficción. Hay un tipo, que se puede llamar Arlt o no, que tiene que escribir para pagar las cuentas, y se le tiene que ocurrir todos los días algo genial porque si no lo echan del diario; entonces lo único que hace es salir a caminar por la calle a buscar notas, personajes, ideas".

Agresti cuenta sus proyectos con entusiasmo y sin paranoia: en última instancia sabe que nadie más que él podría filmarlos. No se trata tanto de que en su cine haya personajes que son verosímiles porque uno puede identificarse con ellos. Es mucho mejor: se trata de que en su cine hay personajes que son verosímiles porque están alegre y dolorosamente vivos. "Dentro de veinte años cualquiera va a tener en su casa la tecnología para crear cualquier imagen. Pero llegar al alma de las cosas, aunque sea por un momento, va a seguir siendo territorio de los cineastas".

Nota

Una extensa entrevista sobre **Buenos Aires Viceversa** fue publicada en *Film* nº 19, abril/mayo de 1996.

Mirtha Busnelli y Carlos Roffe en *Buenos Aires viceversa*

enfrente y en la apertura: **Tres escenas** de *La cruz*, con Norman Briski, Mirtha Busnelli y Silvina Silvani



Ray Bradbury. El hombre que abrió un mundo a una adolescencia ávida de explorarlo. El que nos introdujo a la aventura de las estrellas, a marcianos de ojos dorados, a chicos que corrían de un extremo al otro de Green Town, Illinois, a esos irlandeses que ahogaban dulcemente sus penas en la calidez de un pub, a esos mejicanos luchando por mantener su dignidad en un medio hostil, a dinosaurios nostálgicos y, en fin, al futuro, esperando, como una manzana dorada, a una máquina capaz de prodigar amor de abuela. Hoy el poeta en prosa tiene el aspecto de un abuelo cómplice de las travesuras de cualquier nieto y conserva el brillo juguetón en los ojos muy azules, detrás de sus gruesos vidrios de miope. Y está acá, en un jardín verde del Gran Buenos Aires, una noche estrellada y templada que llama a conversar sobre luces y oscuridades. Y entre los temas que van y vienen hay uno que se mantiene, recurrente, como toda pasión compartida.

Argentinas Www.ahira.com.ar

SINGLE STATE OF THE STATE OF TH

"El niño-mago que fui estaba enamorado de todo lo que hacía. Mi corazón no latía, explotaba. No sentía calor hacia algún tema que me interesara, hervía de entusiasmo. Siempre he corrido rápido y gritado fuerte sobre una lista de cosas mágicas de las que simplemente no podía prescindir". Ray Bradbury, Con E de Espacio.

-Una de esas cosas mágicas, señor Bradbury, es el cine, ¿verdad?

-Definitivamente.

-¿Cómo empezó ese romance?

-Fue amor a primera vista. La primera película que recuerdo es El Jorobado de Notre Dame, con Lon Chaney, en 1923. Yo tenía tres años, y quedé completamente hipnotizado y aterrado a la vez. Me enamoré de todas las películas de horror de Lon Chaney (sobre todo de El Fantasma de la Ópera), y en las matinées corrí toda clase de aventuras con Douglas Fairbanks y me desternillé de risa con Chaplin y Laurel y Hardy. A los 13 años me deslumbré con King Kong. Crecí con el cine y queriendo tener que ver con el cine, mientras el cine iba creciendo conmigo. He sostenido siempre que las máquinas más humanizantes del mundo son la cámara y el proyector, máquinas que nos instruyen sobre nosotros mismos, que nos devuelven lo que sentimos y lo que somos.

-Uno de sus mejores amigos también se deslumbró con King Kong...

-Te referís a Ray Harryhausen, el creador de tantos seres animados cuadro por cuadro. Nos conocimos a los 17 años. Ya entonces él estaba llenando el garage de su casa con toda clase de monstruos, y por supuesto congeniamos de inmediato. Tuve la gran satisfacción de entregarle un Oscar honorario hace cinco años.

-Lo ví. Ray Harryhausen, por supuesto, es Roy en *Cementerio para lunáticos...*

-Claro, ¿te gustó esa novela?

-Muchísimo.

-Me alegro, porque no tuvo mucha repercusión y es uno de los trabajos que más disfruté.

-Su tocayo y usted se iniciaron en el cine prácticamente juntos, ¿no es verdad?

- -Así es. En **The Beast from 20,000 Fathoms** (*El monstruo del mar*, Eugene Lourie-1953) yo imaginé la bestia y él la ejecutó. **The Beast...** estaba inspirada en mi cuento *La sirena*. Adapté otra versión más fiel en el programa de Alfred Hitchcock, para televisión.
- -Me hubiera gustado verla. Recuerdo una versión de *El jarro* en la Hora de Alfred Hitchcock. La vi de chico, y me dio pesadillas tres noches seguidas.
- -Tengo el jarro original en mi estudio...
- -¿Colaboró otras veces en el show de Hitchcock?
- -Escribí nueve guiones para el programa.
- -En su conferencia en la Feria del Libro usted comentó que *La sirena* lo había llevado hasta John Huston. ¿Cómo fue?
- -Huston leyó el cuento y decidió que yo era el indicado para adaptar *Moby Dick*. Lo curioso es que ni él ni yo sabíamos demasiado sobre Melville al principio.
- -A juzgar por las anécdotas en Sombras Verdes, Ballena Blanca, fue una relación bastante difícil.
- -Huston era difícil. Solía humillar a la gente para mantener el control, y no era tan buen escritor como él mismo creía. Hay pocos directores de cine que a la vez son grandes escritores. Uno es Billy Wilder.
- -Es un club reducido. Bergman, Fellini...
- -Fellini era extraordinario en todo sentido. Lo conocí a partir de un artículo que escribí sobre él. En cuanto lo leyó, me invitó a Roma y nos hicimos muy amigos. ¿Sabés que nunca miraba los campeones de filmación? Decía que la película en progreso lo condicionaba, y él quería empezar cada día de rodaje completamente virgen, sin saber exactamente lo que iba a hacer.
- -Volviendo a su experiencia con *Moby Dick*, en una oportunidad leí algo sobre un disfraz de escocés... ¿Cómo fue?
- -Huston celebraba una reunión en su casa, a la que había invitado a una serie de personajes y era de rigurosa etiqueta. Desde luego, yo no tenía ropa adecuada, y él sugirió [aquí Bradbury hace una imitación perfecta de la voz de Huston] "pedile algo a mi mujer, que seguramente tendrá algún kilt para prestarte". Le tomé la palabra. Nos confabulamos con la esposa de Huston y Peter Viertel, su co-guionista habitual, y me disfracé de escocés con todo el equipo: falda, manta y esa bolsita que usan. En plena fiesta Peter anunció de pronto a "Laird Mac Bradbury" e hice mi entrada triunfal. Huston se quedó un momento con la boca abierta, me miró y exclamó "You son of a bitch!"
- -¿Es cierto que le presentó el cuento Banshee, que no lo deja muy bien parado, como cuenta en Sombras Verdes...?
- -Ésa fue mi venganza... Lo dejé a solas con la banshee.
- -Ví una buena versión del cuento en un episodio del Teatro de Ray Bradbury. Peter O'Toole interpretaba a Huston y Charlie Martin Smith era usted.



El mismísimo *Monstruo del mar* (1953), hijo pródigo de Bradbury y Ray Harryhausen

-Sí, fue una de las mejores del programa. O'Toole estuvo excelente.

-¿Qué piensa de ese ciclo de TV sobre historias suyas?

- -Estoy satisfecho. Fue una de las pocas ocasiones en las que pude tener control sobre lo que se hacía con mis cuentos.
- -En general ha tenido poca suerte con las adaptaciones...
- -Es verdad. El Hombre Ilustrado es horrible, y la miniserie de Crónicas Marcianas era interminable
- -Le confieso que a mí me gustó el episodio de los curas y los globos azules (que en realidad estaba sacado de *El Hombre Ilustrado*)
- -Esa parte era algo mejor que el resto, sí.
- -Usted colaboró en un solo episodio de Dimensión Desconocida: Canto el Cuerpo Eléctrico. ¿Qué escribió primero, el cuento o el guión? -El cuento. La versión de Dimensión Desconocida
- resultó fallida porque le eliminaron el final, que es esencial al sentido de la historia.
- -Me gustó mucho más la versión de 1981, La Abuela Eléctrica.
- -Fue muy superior. Y Maureen Stapleton estuvo soberbia.
- -Sí, era perfecta para el papel. ¿Y qué pasó con La Feria de las Tinieblas?
- -Que tiraron mi guión por la ventana y fueron en otra dirección.
- -Es una lástima, porque es como mandada a hacer para el cine. También alteraron el sentido del final.
- -Completamente. Y lo peor es que no se entendía. Tuvieron que refilmar escenas a un costo altísimo.

- -¿Y Fahrenheit? Truffaut podría estar en esa lista de grandes directores-escritores.
- -Lo que pasó es que se apartó mucho de la novela. Hay varias cosas con las que no estuve de acuerdo. Por ejemplo, me parece un error el hecho de que Julie Christie interpretara los dos papeles femeninos, es innecesariamente confuso. Por otra parte, Clarisse es una adolescente. En cambio, Julie estuvo muy convincente como la esposa de Montag.
- -¿Y Oskar Werner?
- -Para mí es lo mejor de la película. Oskar discutió mucho con François durante el rodaje, porque quería recuperar elementos de la novela. A tal punto que la relación entre los dos se deterioró, y no volvieron a trabajar juntos.
- -Hay una nueva versión en carpeta...
- -Sí. Esta vez van a usar mi propio guión. La va a dirigir Mel Gibson, que también va a interpretar a Montag. Me gustaron mucho las dos películas que dirigió y lo considero muy buen actor, así que tengo expectativas.
- -¿Sean Connery está involucrado en el proyecto?
- -Le han propuesto el papel de Beatty, el jefe de bomberos. Espero que acepte.
- -¿Tiene otros proyectos de adaptación?
- -Tengo el guión para una versión cinematográfica de *Crónicas Marcianas* en DreamWorks, la compañía de Spielberg, aunque él no la va a dirigir. Y *El Maravilloso Traje de Helado de Crema* está en preproducción en Disney.
- -A propósito de Disney, ¿usted fue su amigo personal, no es así?
- -Mi amistad con Walt empezó mucho antes de que lo conociera en persona. A los 8 años descubrí a Mickey en su primer corto, Steamboat Willie, y quedé fascinado. También me entusiasmaron las Sinfonías Tontas, como La Danza del Esqueleto, Árboles y Flores y El Viejo Molino. Adoré a Blancanieves y Pinocho y cuando se anunció el estreno de Fantasía no podía esperar para verla. Yo trabajaba de canillita frente al cine donde la iban a exhibir.
- -Es mi película favorita de Disney.
- -La mía también. Cuando por fin se estrenó, me deslumbró tanto que llevaba a mis amigos a verla a la rastra, y si era necesario les pagaba la entrada. La reacción que tuvieran ante la película me decía si valía la pena seguir adelante con la amistad (ríe). Hice lo mismo con **El Ciudadano**.
- -En *Fueiserá* usted cuenta cómo conoció a Walt Disney.
- -Fue haciendo compras de Navidad. Me invitó al estudio a almorzar con él al día siguiente. Teníamos una hora que se convirtió en tres, y desde entonces almorzamos juntos con frecuencia. Cuando sentía que su interlocutor estaba verdaderamente interesado en sus proyectos, irradiaba un entusiasmo contagioso y te contaba todo lo que quisieras saber. Al final de mi primera visita me ofreció lo que quisiera llevarme de recuerdo, y le pedí *cels* de animación, que siempre me fascinaron. En aquella época se vendían copias por pocos dólares en Disneylandia;

ahora, como sabrás, valen fortunas en Sotheby's y Christie's. Y bien, cuando se los pedí Walt llamó al archivo y les dijo "Ray Bradbury va para allá. Dén-le todo lo que pida". Volví a casa con una pila respetable. Todavía la conservo.

-Hay algo que siempre quise saber. En el cuento Viento de Gettysburg hay un personaje, Phipps, que es un productor que fabrica un muñeco de Abraham Lincoln. ¿Está basado en Disney?

-No sólo es él, sino que fue Walt quien sugirió el cuento. Me estaba mostrando el *audioanimatrónico* de Lincoln y me asaltó la idea: ¿no temía que lo volvieran a asesinar? Me miró y me dijo: "*Eso da para un buen cuento. Escribilo*". Y lo hice. Se lo mandé antes de publicarlo, y le gustó mucho.

-Usted colaboró con la gente de Disney en una de las atracciones de EPCOT Center, ¿verdad?

-Aporté el concepto para SpaceShip Earth (La Nave

Espacial Tierra) y también para Orbitron, en Euro Disney.

-Ya me parecía que usted tenía algo que ver con eso. Es la atracción en que se pasa la película sobre Julio Verne v H.G. Wells.

-Ya sabés que uno es mi padre y el otro mi tío piola...

-El que lo llevó a Disneylandia por primera vez fue otro de sus amigos en el mundo del cine, Charles Laughton...

-Charlie fue un gran amigo también. Él me enseñó todo lo que sé de teatro. Pero no he hecho demasiadas amistades en el cine. Walt, Charlie, Ray, Federico, Charlton Heston, Rod Steiger... Hollywood no se presta a amistades duraderas. En cambio tengo muchos amigos en el campo literario.

-Por fin, ¿no le gustaría adaptar al cine *El Vino* del Estío? Yo creo que ahí hay un guión esperando a que lo descubran.

-Ha estado dando vueltas cuarenta años y nadie me lo propuso todavía. Pero existe una versión musical en teatro, que se ha representado en varias ciudades. Me gustaría llevarla a Broadway pero sin estridencias ni mucho aparato, en una sala pequeña.

-¿Podemos suponer que cada vez que usa su segundo nombre (Douglas) en un personaje, ese personaje es usted?

-Podés. Yo soy Douglas.

-¿Y el apellido Spaulding?

-Es el segundo nombre de mi padre.

La noche sigue siendo estrellada. La reunión de homenaje a Bradbury concluye, el jardín va quedando vacío.

¿Vacío? No. De ningún modo. Una voz cálida y profunda los ha convocado, y un grupo de venerados, queridos fantasmas han venido a acompañarnos

COMPAG

Hardware - Software - Insumos



ASESORAMIENTO Y
DESCUENTOS A ESTUDIANTES

IBM Microsoft

Planes de Financiación - Tarjetas de crédito

Viamonte 2209 951-0153/8109 Av. F. Lacroze 2510 553-1874



Isla de Edición Digital

Edición Off Line Calidad Betacam SP

Formatos: Betacam, Umatic, Hi-8, SVHS y VHS Multinarma: Pal B, Pal N, Pal M, NTSC, SECAM Titulación con 3000 tipografías en 2D o en 3D Retoque fotográfico cuadro por cuadro Nivel de compresión 3:1 Broadcast 300 efectos, filtros y transiciones Impresión fotográfica de video

Sonido Digital Hi-Fi Stereo

Manipulación, mezcla y efectos hasta 99 canales Ecualización de 10 bandas por canal Bajadas en Compact Disc

Reservar turno al 855-0119 (Diego)





de nuevo Spielberg falso niño grande

Steven Spielberg es un director difícil de manejar, tanto para el público como para la crítica. Hizo éxitos definitivos (integra repetidas veces la lista de películas más taquilleras de todos los tiempos) y fracasos igualmente absolutos. Algunas de sus mejores películas son también sus grandes éxitos, cosa difícil de tragar para cierta crítica. Algunas de sus películas "serias" son más ingenuas que las "infantiles", algunas de las cuales se disparan con insólita crueldad o son paradójicos, tal vez involuntarios, viajes depresivos (Hook es un ejemplo).

Su relación con el famoso Oscar también tiene sus bemoles. Aunque la ceremonia anual, la dorada estatuilla y la fanfarria ahora global y televisiva muestran tal vez mejor que cualquier otro evento los peores o más divertidos defectos de Hollywood, su éxito demoledor como factor de prestigio, de taquilla y hasta, a la larga, muchas veces de repercusión crítica, lo han convertido en un equivalente de la mejor tarjeta de crédito, la del tope ilimitado que permite entrar a todos los lugares.

Hasta hace unos años la relación de Spielberg con el Oscar era muy semejante a la que tuvo durante largo tiempo Borges con el Nobel. Ya se estaba incurriendo en el cargo de conciencia, y es más probable que el premio haya terminado por prestigiarse con Spielberg, que el director de E.T. con el ridículo sujeto dorado. Concedérselo a La lista de Schindler, además, fue premiar a un film poco "spielbergiano", algo equivalente a lo que habría pasado si se lo hubiesen otorgado a Woody Allen por La otra mujer. Al margen de lo que se piense de la calidad de ambos films, no son lo más representativo de un estilo o un mundo personal. La oportunidad de dárselo por Tiburón, que era lo que correspondía, había quedado definitivamente atrás.

Ocurre que la Academia, haciendo honor a su nombre, ha creado su propio "gusto culto" de medio pelo, y muchas veces recula ante el género popular que no se avergünza de sí mismo, o de un creador que mete el dedo en el ventilador de temas demasiado "groseros", como los platos voladores, la moda de los dinosaurios o los alienígenas a la Disney.

Hombres en movimiento

El comienzo "legal" de la carrera de Spielberg es una película de carretera: Reto a muerte (*Duel*, 1971). Es además una de sus obras maestras y tiene impreso el sitio de donde viene Spielberg: la mejor televisión. De hecho se trata de un producto para ese medio, después alargado con algún inteligente detalle adicional (una conversación telefónica del protagonista con su esposa). El argumento pertenece a uno de los más eficaces narradores y guionistas del suspenso y el terror: Richard Matheson. Tiene la estructura básica e impecable de la edad de oro de series como *Dimensión desconocida*: una carretera, un auto, un camión enorme, sucio, asesino.

Lo que la distingue es el modo en que transcurre la hora y media en que ese camión cada vez más odioso aprisiona, golpea, acecha y casi destruye, más que el automóvil, la psiquis del conductor. Hombre de clase media, de buena voluntad pero un tanto cobarde (no defendió a la esposa de los embates de un invitado en una fiesta, antes de que el film comience), el grado de estilización máxima del film hace que a cierta altura uno comience a sospechar que el maldito transporte gigantesco piede ser una proyección de los miedos e inseguridades del protagonista. Pero por suerte Reto a muerte se mantiene en la mejor tradición del arte estadounidense, que suele lograr efectos dignos de Beckett o Kafka, pero sin las "partes aburridas", sin perder nunca la tensión.

Los dos factores que tensan todo el tiempo el relato son, más que el argumento o la acción en sí, el modo en que se encuadran y se articulan en el montaje de las imágenes. Eso no sólo se aplica a los momentos de mayor acción física. Cuando Mann, el protagonista (un impecable Dennis Weaver) habla con la esposa, en primer plano los fornidos brazos de una negra (sin rostros, como el camionero) insisten en sacar ropa de una lavadora; cuando se detiene a ayudar a un ómnibus escolar, los niños se transforman en pequeños, irritantes demonios. La experiencia visual es además implacable como una línea recta, con pocos equivalentes (Escape en tren de Konchalovski es uno de ellos). Si hay contenidos o "mensajes" diversos, no son explícitos: hay que extraerlos a partir de la funcionalidad absoluta del relato. Quedan obliterados en la pura experiencia cinematográfica, en el movimiento de los cuerpos y sobre todo de un camión que actúa y muere como un animal prehistórico.

Patrulleros y mandíbulas

A primera vista el film siguiente, Loca evasión (The Sugarland Express, 1974), se inserta en el

mismo género: la mayor parte transcurre en una carretera, a partir de la fuga de una pareja de poéticos irresponsables. Pero lejos de retroceder al salvajismo sobre una carretera casi vacía, como en Reto..., aquí el tono termina siendo claustrofóbico. Entre otras cosas porque casi siempre el espectador está metido dentro de un patrullero, con el trío de los fugados y un rehén: símbolo extremo de su inestabilidad, el hogar en peligro es un coche en movimiento. Pero también lo social, que en Reto... estaba casi borrado para mejor acentuar su carácter de fábula, de parábola psíquica, aquí se vuelve aplastante: la propia carretera va siendo ocupada, saturada, sofocada por un tren de patrulleros en persecución.

Ese plano social termina por barrer como una máquina a la vez ciega e implacable (no por una decisión consciente y maligna) lo poético o humano con la muerte. En ese sentido, el film se acerca a ejemplos clásicos (Busco mi destino, Thelma y Louise). La extraordinaria capacidad de Spielberg para comunicar tensión se desfleca, pero no deja de cumplir con su deber, logrando una excelente actuación de William Atherton, una especie de niño grande, al fin sacrificado.

Tiburón (Jaws, 1975) devuelve a Spielberg a su tono más personal. Lo hace a partir de un best-seller tomado como base para mostrar una vez más la lucha del hombre (o de tres hombres) contra un destino implacable. Invirtiendo el movimiento de Reto..., aquí es un animal marino que no para de matar, reducido a ciega máquina letal.

Lo social no pierde nada del peso que tenía en Loca evasión, pero se vuelve más estúpido en su decisión de ignorar el peligro desencadenado. El peso principal de la película, sin embargo, recae en el punto de tensión donde el aire libre, al parecer amable, de un lugar de veraneo, se vuelve peligroso, mortal. Los recursos de Spielberg son a la vez sencillos y virtuosos. Cuando un cansado, casi histérico comisario interpretado por Roy Scheider cuida una playa llena de bañistas, su angustia está lograda mediante la combinación de un zoom que se mueve hacia adelante y una cámara que retrocede en equivalencia perfecta. Sin que cambie nada en el cuadro, sólo la relación con el fondo, el espectador siente en el plexo, visceralmente, lo mismo que siente Scheider.

En el viaje final al enfrentamiento definitivo, se repite la veta épica del mejor western y el mejor policial negro: uno o varios hombres solos enfrentando el mal en un entorno salvaje (la planicie, la ciudad, el mar).

En el sube y baja

Con el título siguiente, Encuentros cercanos del tercer tipo (Close Encounters of the Third Kind, 1977), Spielberg repitió el éxito de Tiburón, sin repetir la fórmula. En el momento de la realización, el tema de los platos voladores se había desplazado del shock paranoico de los '50 a las tonalidades religiosas de los '70, tras el clima hippie de los '60. Las claves se subrayan una y otra vez. Un aparato

de TV muestra Los diez mandamientos de De Mille. Más tarde una secuencia del film reproduce (con mejor técnica, desde luego) los cielos turbulentos de la saga bíblica, mientras el hombre común pero inquieto (Richard Dreyfuss) se convierte en burlado pero tenaz equivalente de un Moisés iluminado. Que terminará por llegar a esa nave espacial que tiene más de catedral que de aerodinámica.

Con el paso del tiempo Encuentros... ha perdido parte de su encanto, sobre todo en lo relacionado con los efectos espectaculares. Se mantienen en cambio frescas las escenas cotidianas; o extrañas en tono asordinado, como el momento en que un vehículo extraterrestre invisible pasa sobre una camioneta; o al aire libre (ese espacio abierto que Spielberg maneja tan bien), como la llanura con miles de religiosos orientales en que se desplaza el científico creyente interpretado por Truffaut, o la montaña de aspecto curioso que se eleva con cierta resonancia a paisaje de John Ford.

Con las espaldas cubiertas por dos goles, Spielberg se arriesgó con el título siguiente, 1941 (*Idem.*, 1979) que debe de ser una de las películas cómicas más costosas de la historia. Narra una impensada y brusca invasión a los Estados Unidos por parte de un submarino japonés. Armada sobre el sistema acumulativo de films como Loquibambia (*Helzapoppin'*, H. C. Potter-1941, fecha sugestiva) o la revista *Mad*, es obvio que el amontonamiento de secuencias y gags estaba pensado para la carcajada. Si bien hay momentos memorables, un tono de simpatía general y buenos efectos, el resultado termina siendo más la sonrisa que la carcajada, un cambio del rostro que no suele reflejarse en grandes recaudaciones.

En los dos films siguientes, en cambio, Spielberg vuelve a "lo suyo". En Los cazadores del arca perdida (Raiders of the Lost Ark, 1981) toma a un Harrison Ford casi descubierto por su compañero de aventuras George Lucas en La guerra de las galaxias, y lo mete en una aventura digna de los viejos seriales. Aquí el elemento bíblico (la famosa Arca de la Alianza) es de pacotilla: un mero juguete todopoderoso por el que luchan las fuerzas del Bien y del Mal. La producción lujosa, los buenos efectos especiales y los abundantes rasgos de humor logran que Spielberg consiga lo que la empresa Disney nunca había logrado: una buena aventura con seres de carne y hueso (en cambio, fracasará cuando intente emular sus largometrajes animados).



Todo fluye con una lubricación perfecta, abriendo una expectativa que se concretó en dos continuaciones. Indiana Jones y el templo de la perdición (Indiana Jones and the Temple of Doom, 1984), era casi paródica y excesiva e inútilmente cruel para un público infantil. Tenía dos momentos memorables: los quince minutos iniciales y unas vertiginosa persecución en carritos bajo tierra en el final. Indiana Jones y la última cruzada (Indiana Jones and the Last Crusade, 1989) era un film reposado, nostálgico sin abandonar la aventura, al que le daba una inesperada madurez Sean Connery como padre del aventurero de sombrero a la Bogart y látigo a la cintura. Los recuerdos de infancia abrían la posibilidad de una serial televisiva que terminó por hacerse, sin mayor pena ni gloria.

Cine y tanda

E.T. (E.T. the Extra-Terrestrial, 1982) es el film más sarcástico y más discutible de Spielberg, aquel que une lo mejor y lo peor. Si por una parte capta como pocos la ansiedad no sólo de extrañeza sino también de afecto de la infancia, por otro lado muchas secuencias bordean la manipulación en vez de la libertad emotiva del creador. En ese sentido secuencias como la persecución del pobre bicho de goma en un bosque, por el lado de la amenaza, o una secuencia de "fusión emotiva a distancia", por el lado del "amor de consumo", se acercan demasiado a los trucos, el estilo y la estrategia visual y de montaje de la publicidad, como así también la saturación de escenas con contraluz y luz difusa. No en vano mucho de ese arsenal fue adoptado de inmediato por los realizadores de tandas televisivas. En el otro extremo se cuentan las escenas de emoción pura, como la ya célebre en que los dedos de dos razas muy remotas se tocan.

La buena letra o la adultez

Después de dos éxitos Spielberg decidió arriesgarse una vez más. Como ha pasado con tantos creadores de la cultura popular estadounidense, cedió a la presión y trató de pasar a la "adultez", adaptando una célebre novela sobre personajes negros: El color púrpura (The Color Purple, 1985) de Alice Walker. Su intención de hacer buena letra no podía ser más clara e incluía cierto desprecio por su cine anterior: "El mayor riesgo para mí", declaró, "es hacer un film sobre seres humanos por primera vez en mi carrera, y fracasar". La frase llega a ser irritante: ¿qué eran sino seres humanos, y muy buenos personajes, el automovilista de Reto a muerte, el niño de E.T., el trío luchador de Triburón, el preso fugado un poco tonto de Loca evasión?

Lo curioso es que Spielberg elige para su supuesto debut con seres humanos a la comunidad que más podía acercarse, dada su situación social y cultural en su propio país, a seres de otro planeta: la comunidad negra de una época en que sufrían más ferozmente su discriminación. El centro lo ocupan además personajes femeninos en general, y un hombre feroz y terrible. El final de la apuesta fue un fracaso a medias. Por momentos la dureza tremenda de la experiencia de la protagonista queda demasiado envuelta en la belleza fotográfica, y secuencias enteras se diluyen, pero la fuerza melodramática salvaje de la novela original rescata una y otra vez las flaquezas de un film demasiado largo.

Ese conflicto forzado, falso, más social que personal, de no crecer, tuvo dos manifestaciones más en la carrera de Spielberg: Siempre (Always, 1987) y Hook (Idem., 1992). En el primer caso se trataba de un melodrama romántico que pretendía acercarse a los clásicos de Capra, pero que confundía tanto los tonos que en una escena crucial terminaba por importar más la cerveza que se servía que el afecto de los personajes, a tal punto la estética era publicitaria, al estilo años '50. Pero en cuanto se unían el exterior y la tensión, en una serie de terribles incendios forestales, el espectador sentía el calor en la butaca.

El caso de Hook es aún más complejo, más neurótico: desde sus comienzos Spielberg quiso filmar Peter Pan, casi un símbolo perfecto de las acusaciones de infantilismo, de "niño grande", que le hicieron más de una vez. Pero en vez de entregarse a recrearlo, tomó el laberíntico camino de una adaptación "adulta". El resultado fue un film agobiante, con un Peter Pan cuarentón (Robin Williams) al que le lleva más de media película emprender el primer vuelo, un capitrán Garfio sobreactuado (clásico exceso de Dustin Hoffman), y, lo peor de todo, una Campanilla triste (deliciosa Julia Roberts, a contrapelo). Incluso la escenografía parece aquejada de arterioesclerosis, con un barco de Garfio que parece no haber surcado nunca los mares, de puro barroco, y una tierra de Nunca Jamás de cartón piedra. Para mayor desgracia se reestrenó Peter Pan, el ágil y nada neurótico dibujo de Disney por la misma fecha, hundiéndolo aún más en la comparación.

La adultez auténtica de Spielberg tiene su mejor empleo en El imperio del sol (Empire of the Sun, 1987). Basada en una novela autobiográfica del inglés J. G. Ballard, ambientada en una Shangai sacudida por la guerra con Japón, tiene como personaje central a un niño. Pero ese niño madura a la fuerza cuando la guerra interrumpe su vida cotidiana, cuando queda a la deriva en un mundo convulsionado. Una decisión clave fue hacer que ese proceso doloroso y terrible no fuera deprimente en su formulación visual. Como suele descubrir todo ser humano que ha vivido una catástrofe histórica, los momentos de muerte, destrucción y vorágine se mezclan de modo inextricable con los instantes de belleza y maravilla.

Desde la fascinación anbsoluta que el niño siente por los aviones hasta el surrealismo sombrío de un campo cubierto de restos lujosos y flamantes (incluido un coche de la época feliz del propio niño), pasando por la relación con un soldado americano entre feroz y tierno, pero tenaz superviviente (John Malkovich), El imperio del sol pinta un fresco donde la amplitud del sacudón social se entremezcla segundo a segundo con la más intransferible

experiencia personal.

La irrupción de la violencia en Shangai trae recuerdos de directores que no se suelen asociar con Spielberg. La energía de las tomas en picado de las calles tiene una fuerza para retratar el movimiento de masas digna del Eisenstein de **Octubre**; los coches diplomáticos que llevan disfrazados a una fiesta en una ciudad ya invadida por el caos, son surreales, buñuelescos. En una casa vacía, la violencia previa se sugiere con contundencia, apenas con los rastros que ha dejado en el suelo cubierto de polvo.

Si bien El imperio del sol no tuvo éxito en las boleterías, confirmó con un tema inesperado y desafíos difíciles, el talento puramente cinematográfico de un hombre que ha sabido además moverse con eficacia envidiable como productor de films propios y ajenos. Después de los fracasos de Siempre y Hook, volvió una vez más "a lo suyo" en Parque Jurásico (Jurassic Park, 1993) y elaboró un producto impecablemente terminado, con buenos rasgos de humor (el abogado que muere en plena función fisiológica devorado por un dinosaurio), y ese sentido del espacio abierto que alcanza un brusco vuelo en la estampida de una manada de animales prehistóricos. En el camino hacia la diversión pura se pierde el entramado afectivo apenas sugerido de los personajes, y sobre todo del que interpreta Jeff Goldblum, tal vez porque él mismo tiene algo de bicho, tan fascinante y seductor como los propios dinosaurios. Pero es un precio justo cuando lo que se gana es entretenimiento puro.

Un tema intratable

Después, La lista de Schindler (Schindler's List, 1993) fue una muy extensa película en blanco y negro sobre el Holocausto, un tema más que espinoso, en cuanto a lo formal. La magnitud del horror, tanto cualitativa como cuantitativa, hace que se trate de un momento histórico que parece quedar a un costado de la historia. En su núcleo hay un agujero negro que puede ser contorneado con eficacia justamente en un film "silencioso" y fragmentario como La pasajera (Pasazerka, 1964) del polaco Andrzej Munk. En el aspecto informativo puro, el film de Spielberg cumple: sólo en ese plano se justifica la recomendación de algún crítico de que convendría pasarlo en las escuelas. En ese plano también hay un muy extenso film previo, puramente documental, Shoah (de Claude Lanzmann, ver dossier), que apareció respetuoso, además, de la complejidad del

En el plano narrativo, el film de Spielberg también tiene momentos altos. En toda su primera mitad, la figura central de un industrial astuto y egoísta, que sabe manipular con esmerada habilidad al momento histórico y a los propios nazis, se alza (por la excelente actuación de Liam Neeson) como un paradigma de ese tipo de personajes turbios, que hace recordar a más de un momento de la historia argentina reciente. Tanto en lo psicológico como en la tensión, la densidad crece con la aparición del je-

rarca nazi que encarna Ralph Fiennes como un compendio de crueldad y locura, y de la prisionera judía (Embeth Davidtz) que despierta en él algo parecido al amor, pisoteado casi al nacer por su propia represión interna. Esa escena en un sótano recuerda por su dolida, triste ambigüedad a la relación entre otra mujer y otro nazi en **Notorious**, de Hitchcock.

El film también despliega con energía y contundencia las escenas de masas, aparte de plantear la primera mitad con el resultado formal de los viejos films de los años '40 y '50. Pero emmpieza a mostrar signos de tensión estructural en la larga secuencia central de la masacre. Hay un detalle de color (el abrigo rojo de una niña) pensado como fuerte impacto emotivo, pero que se convierte de hecho en un truco estético, como lo es también (aunque más disimulado por la intensidad) el recurso de mostrar sólo los fogonazos de los disparos en la noche, con fuerte cuño expresionista. Aún así la fuerza expresiva se mantiene en general. Pero la cámara ya se ha apartado del personaje central, Schindler, y ese alejamiento contribuirá a debilitar el último tramo.

Allí aparece además al desnudo el descontrol que Spielberg termina por sufrir de sus propios papeles. Productor y director de Hollywood, judío que quiere dejar su mejor testimonio sobre una masacre terrible, creador. Lo que le ocurre es simple pero demoledor: no puede desprenderse de la retórica profunda de Hollywood. Esa retórica le exige que aún con un tema doloroso, exista no la felicidad, sino el "final feliz", no el fluir de la vida que sigue a pesar de todos los diques o masacres, sino el fluir de un relato "liviano", que canaliza la complejidad de lo real por contenedores demasiado estrechos.

Por eso "abuena" a Schindler, lo vuelve arrepentido y sometido al remordimiento. Por eso cuando "salva" a la prisionera judía, esa prisionera aparece, en la lista de salvados, última (y no en ningún otro lugar). Por eso una escena de tensión terrible en duchas que pueden contener agua o gas culmina en una explosión de alivio forzado en su papel narrativo. Nadie dice que no haya ocurrido algo así, sino que en el film se acerca demasiado a los alivios y aflojamientos de tensión de todo el otro cine, del que este film parece querer apartarse. Por eso, también, la salvación del contingente de obreros que va a parar a otro campo asemeja tanto la llegada de Schindler a la llegada de la caballería. A esta altura, además, la complejidad visual y psicológica de los nazis de la primera mitad ha desparecido, dejándoles a cargo de los dos adjetivos clásicos del villano hollywoodense: muy malos y muy tontos, y con cara de ambas cosas.

Ante esta búsdqueda esforzada y con tantos momentos altos como tropezones, uno puede añorar El imperio del sol, como perfecto equilibrio entre un momento histórico difícil y el modo de tratarlo, tal vez porque allí el punto de vista central—el de un niño— no se abandonaba nunca. O desear que Spielberg siga produciendo además esos films "comerciales" o "infantiles" donde se encuentra parte de lo mejor de su obra.

Mucho más de lo mismo

por Fernando Martín Peña

■ I mundo perdido no es sólo el título de la novela que Crichton escribió como continuación de Jurassic Park, sino además otra novela de Arthur Conan Doyle que tuvo su primera y más eficaz adaptación cinematogáfica en 1925. El responsable técnico de esa adaptación, es decir, el hombre que se ocupó de dar vida a los dinosaurios, fue el animador Willis O'Brien, quien ocho años después repetiría la experiencia (y el argumento central de El mundo perdido) en King Kong. El título, entonces, no sólo es pertinente en un sentido temático, sino también tecnológico. O'Brien y sus colaboradores se pasaban largos meses animando cuadro a cuadro a sus bichos articulados y ejecutando prodigios artesanales para lograr que interactuaran de modo perceptible con seres humanos de carne y hueso. Los colaboradores de Spielberg ahora también se pasan largos meses animando cuadro a cuadro a sus bichos digitales y ejecutando prodigios electrónicos pero también artesanales para lograr esa misma interacción. En ese sentido, como antes, es que se puede reivindicar este nuevo Mundo perdido como un moderno tren fantasma cinematográfico que utiliza toda esa tecnología y un dinamismo más intenso en función de un verbo de compleja equivalencia castellana: to thrill, es decir, hacer estremecerse, pasmar, conmover y una larga serie de términos neuroepidérmicos.

Spielberg aprende de sus errores y la historia de esta secuela es algo más sólida (y más simple) que la de **Jurassic Park**. De hecho, su protagonista principal es Jeff Goldblum, que a pesar de resultar lo más atractivo de la primera era prácticamente abandonado por la acción hasta el extremo de que si uno parpadeaba podía tener la impresión de que al escapar de la isla se lo habían olvidado ahí. Aquí se le suma Julianne Moore, que debe contarse entre lo más sugestivo del Hollywood contemporáneo, para cumplir el rol exclusivamente físico de "carne en peligro", en términos del propio Spielberg. Esa definición resulta muy precisa, porque en conjunto el film es como una múltiple remake de **Tiburón** en la que el océano ha sido reemplazado por una isla de vegetación frondosa y la exacta dosificación del suspenso por impactos aplicados con un criterio bastante lunático pero eficaz, al menos a corto plazo.

"Una de las preguntas más abrumadoras que la gente me ha hecho directamente durante estos últimos años era: '¿Cuándo va usted a hacer una secuela de Jurassic Park'", le dijo Spielberg a un redactor de la revista especializada American Cinematographer. "Ya había oído lo mismo durante quince años con respecto a E.T., pero me mantuve firme en mi deseo de nunca producir ni dirigir una secuela de ese film porque fue algo muy personal para mí. Me costaba mucho más decir que no con esa misma firmeza a algo que es tan explotable como Jurassic Park. Y cuando digo 'explotable' lo digo en el sentido de estimular la adrenalina pura, la excitación y la aventura".

Lo peor que puede decirse acerca de **El mundo perdido** es que es exactamente lo que podía suponerse antes de ver el film. Eso no disminuye su impacto inmediato, del mismo modo que tener acceso a la información precisa acerca de los recursos tecnológicos empleados en su realización no logra contener una caída de la mandíbula.



La voluntad de riesgo se mantiene en ese plano puramente técnico, a partir del deseo de llegar tan lejos como los aparatos lo permitan; llegar, incluso, a mostrar a las criaturas hasta el extremo de comprometer el artificio (al menos en una segunda visión) ya sea por ciertos movimientos muy poco "orgánicos" o por su definición comparativamente baja en relación a los personajes filmados "normalmente". Eso pasaba también en las películas de O'Brien, con la diferencia de que allí no exis-tía la menor intención de hacer creíble nada y aquí la tecnología apunta a lograr casi exclusivamente la verosimilitud general de lo que se ve. Porque se ve todo-todo, volviendo bastante literal la antológica frase con la que uno de los responsables de los efectos anticipaba el film: "Esta vez, lo único que les falta a los dinosaurios es bailar".

Cine y video sobre Derechos Humano

Venga y vea

dossier

La realización del primer Festival de Cine y Video sobre Derechos Humanos en América Latina y el Caribe (DerHumALC), que tuvo lugar entre el 20 y el 23 de marzo pasado en el Centro Cultural Recoleta, permitió varias cosas que derivaron en este dossier. En primer término, facilitó la visión de un material abundante y específico, de circulación casi siempre difícil, cuya riqueza indica una evidente raigambre en el cine latinoaméricano de los '60 y a su vez una intención de continuidad. En segundo término, permitió el contacto con varios nombres legendarios vinculados a un cine de compromiso con la realidad: Claude Lanzmann, Eduardo Coutinho y Gianni Amelio fueron entrevistados por Film gracias a su participación en el Festival.

El dossier se completa con un recorrido general por las principales obras seleccionadas y un reportaje con el realizador Gonzalo Justiniano (por su film Amnesia, premiado en el festival). Quedan para un futuro cercano una revisión de la obra del italoargentino Daniele Incalcaterra, realizador del extraordinario largometraje Tierra de Avellaneda, una entrevista felizmente extensa con el realizador mexicano Oscar Menéndez (de quien se vio Marcos, Marcos) y una discusión posible sobre el modo en que los jóvenes de 1997 se empecinan en representar a los jóvenes de hace dos décadas.

1

Esa discusión no sería gratuita. La reiteración de una serie de lugares comunes en los cortos de ficción que ponen en escena situaciones represivas de la última dictadura, podría leerse como el resultado de una falta de reflexión que a la vez es sintomática de una banalización más general y asfixiante. Tanto Líneas de teléfonos (de Marcelo Brigante y Fredy Torres; premiado) como Ellos (Carolina Graña) plantean cruces temporales más o menos eficaces entre contemporáneos y perseguidos, en ambos casos por una coincidencia domiciliaria. Pero después de expuesta, la idea de ambos films se diluye por inmersión en las convenciones más acendradas del cine de la postdictadura.

Los cineastas de los '60 y principios de los '70 filmaban animados por compromisos diversos, que en general coincidían en la necesidad de dar cuenta de una realidad tan opresiva como dinámica. Cuando representaban la tortura, por ejemplo, lo hacían

a partir de la necesidad de proporcionar imágenes a un fantasma terrible que hasta entonces no las tenía. Estos realizadores de los '90 parecen animados por otras prioridades, como la de reconocerse a sí mismos en un pasado ficticio, ya sea porque el pasado verdadero se presenta demasiado complejo para indagar, o porque, de un modo más amplio, somos parte de una generación que ha recibido un acervo cultural corrompido en el cual es muy difícil encontrarse.

Es significativa la distancia entre los films citados y un corto de Miguel Cohan titulado Gardey. que es un modelo de economía expositiva y evita fantasear con sus personajes. Dos presos con los ojos vendados cambian algunas palabras en un centro clandestino de detención: ella menciona su pueblo, Gardey, lo describe en términos de sensaciones y luego se la llevan; él no llega a saber mucho más pero, una vez libre, visita Gardey y recupera esas sensaciones. En el caso de Cohan, la intención de evitar los lugares comunes no fue casual sino que resultó de una reflexión: "En general me pasa que cuando veo los estereotipos que se manejan sobre este tema, me quedo afuera, me sacan de lo que se está contando", explica. "Me parecía que había cosas que era preferible insinuar y no contar. Yo creo que en cine ningún personaje totalmente bueno o malo resulta interesante: siempre hace falta cierta ambigüedad. Y como yo no podía mostrar a los militares ambiguos, preferí no mostrarlos".

2

A pesar de esa excepción, y de otras más obvias como los largometrajes **Buenos Aires Viceversa** de Alejandro Agresti, **Cuestión de fe** de Marcos Loayza o **Amnesia** de Gonzalo Justiniano, el conjunto del material documental resultó mucho más interesante que el de ficción. Ese desequilibrio se da demasiado seguido últimamente y uno está tentado a apresurarse a elaborar teorías sobre la crisis de los relatos, pero en este caso hay que reconocer que, en un festival dedicado a la cuestión de los derechos humanos, hay más probabilidades de que ello suceda que un festival convencional.

Ciertos trabajos destacaron por tratar temas excepcionales, cuyo interés se impone por sobre el formato elegido. Fue el caso de **Escuela de asesinos** (EE.UU, 1996), cortometraje realizado como parte de una campaña para que el gobierno norteamericano deje de financiar la tristemente célebre Escuela de las Américas, donde recibieron entrenamiento unos 55.000 oficiales militares de países latinoamericanos que en gran parte actuaron luego como represores. Una extensión muy breve, debida a la deliberada funcionalidad del trabajo, impide el desarrollo exhaustivo del tema pero los sintéticos datos que llegan a proporcionarse son lo suficientemente escalofriantes como para no olvidarlo.

Algo parecido sucede con **Los llamaban los presos de Bragado** (Mariana Arruty, Argentina-1995), que por un lado da cierta impresión de incomodidad por la recurrencia a Osvaldo Bayer para

contar la historia, y por otro demuestra una extraordinaria sensibilidad en el rescate del testimonio de Pascual Vuotto, militante anarquista falsamente acusado de instalar una bomba y encarcelado durante once años junto con dos compañeros. Su experiencia y la de quienes participaron de la campaña de solidaridad por su libertad queda realmente "documentada" en este trabajo y hay que agradecer a la realizadora la austeridad de su aproximación. Otra idea que proporciona resultados fascinantes, desplazando a un evidente amateurismo de puesta en escena, es la de Vecinos del horror (Graciela Guilis y María S. Catino, Argentina-1997): consiste en entrevistas a personas que vivieron cerca de algunos campos de concentración durante la última dictadura y recupera a través de ellas las sensaciones de una cotidaneidad signada por la convivencia con el espanto. Los testimonios, respetados en su variedad, también indican que en buena parte ese espanto fue posible en virtud de un silencioso consenso, con lo que la impresión de horror se duplica y la necesidad de profundizar urgentemente en el tema se demuestra.

Si uno se pone pesado, también podría acusarse de precariedad formal a Inés, obrera de Zona Franca (Pedro González-Llorente, República Dominicana-1995) pero sus imágenes llaman a callarse la boca porque resumen la cuestión de la sobre-explotación con particular eficacia: no hay diferencia ni evolución entre las "zoneras" dominicanas y, por ejemplo, los cientos de costureras que pueden verse alineadas frente a sus máquinas en los documentales de principios de siglo. La única alternativa sería la de la organización, inicipiente según el film de González-Llorente, y las mujeres invierten en esa expectativa los instantes que se les conceden para almorzar.

IV

Hablando con el enemigo (Nitza Kakoseos, Suecia-1994) registra la actual reconciliación entre uno de los oligarcas más poderosos de El Salvador y los líderes marxistas de la guerrilla que lo secuestró en 1979. Esa reconciliación parece sincera y el realizador (desde una ingenuidad tan sueca como transparente) argumenta que en la actual coyuntura salvadoreña podría proyectarse a una dimensión política más amplia. Se puede imaginar una remake de este trabajo, tomando un célebre caso argentino que se parece bastante en todo, menos en la impresión de sinceridad.

También tiene fuertes resonancias locales (al menos para quienes crecimos en los '70) el corto de animación Mater gloriosa (Armando Pereda, España-1996) que sin una sola palabra pone en escena diversos modos de discurso autoritario desde la perspectiva de un niño. Gags bastante directos (el único niño que está contento en una hilera recibe una tremenda bofetada que lo uniforma con la seriedad del resto) se alternan con otros más sutiles que ponen directamente en cuestión ideas de amplia difusión escolar, como la de los héroes surgi-

dos de constantes baños de sangre o la represión sexual impulsada desde las jerarquías eclesiásticas.

V

"Yo lo hubiera puesto en la categoría experimental", señaló con certeza uno de los jurados en referencia al cortometraje brasileño 15 filhos (Maria Oliveira y Marta Nehring, 1996), que mediante un formidable trabajo de edición y el destacado gráfico de ciertas palabras claves rescata los testimonios de quince hijos e hijas de desaparecidos, incluyéndose entre ellos ambas autoras. La particular sensibilidad para capturar la mirada de cada testigo y discriminar lo esencial de lo accesorio convirtió a este trabajo en uno de los mejores de la muestra, aunque no recibió premio alguno. El sistema de categorías es sin duda el más práctico, pero puede perjudicar a esas obras de filiación imprecisa que son interesantes justamente por su hibridez.

Otro film basado principalmente en la impresionante solvencia de su edición fue **The Gringo in Mañanaland** (Dee Dee Halleck, EE.UU.-1995). Presentada con ironía como una "comedia musical", la película pone en relación una larga lista de films, según varios ejes temáticos, que dieron una imagen estereotipada de América Latina y justificaron así diversas formas de intervención norteamericana a lo largo de los años. Films con Victor McLaglen. Douglas Fairbanks, Humphrey Bogart, Charlton Heston, Ronald Reagan, James Cagney y muchos otros, algunos muy poco vistos, son tomados por la realizadora para elaborar la historia de una percepción que justificó (y eventualmente justifica) el sojuzgamiento.

Además de los films mencionados, hubo por lo menos otros tres que por sus características merecen un espacio mayor:

La Flaca Alejandra

(Chile-Francia, 1994) de Carmen Castillo por Álvaro Melián

Ocurrido el golpe de estado de Pinochet, Marcia Merino, cuyo seudónimo político era Alejandra, militaba en el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) cumpliendo tareas de enlace enbtre la dirección y los diversos grupos de resistencia en el interior de Chile. En 1974 es descubierta por la policía política de la dictadura, la DINA, apresada y sometida a torturas. Luego de un tiempo de cautiverio, decide salvar su vida colaborando y, antes, consigue hacer salir una nota al exterior poniendo sobre aviso al MIR de su decisión. Sin embargo, y a pesar de esta noticia, una serie de delaciones en cadena hacen que la DINA llegue a la vivienda del secretario general del MIR, Miguel Enríquez, quien se resiste y es asesinado. Su mujer, Carmen Castillo, salva su vida y finalmente, debido a su embarazo, consigue exiliarse en Francia.

En 1993 Marcia Merino, que se había transformado en empleada civil de los servicios durante 18 años, decide hacer un testimonio público de su historia y de su arrepentimiento. Veinte años después,

corre los escenarios físicos de su drama. El film documenta esta voluntad de explicarse y de comprender que tienen las dos protagonistas, y también, inevitablemente, la tensión entre los mecanismos del olvido y la recurrente presencia de la memoria que se explicita en el encuentro entre Marcia y sus antiguos compañeros de militancia. En todo caso, su mérito reside en el rechazo a cualquier dispositivo que enuncie un discurso moral: el drama de Marcia es intrasferible y se consume en soledad.

Ventre libre

(Brasil, 1994) de Ana Luiza Azevedo por Octavio Fabiano

El film toma la cuestión de la esterilización promovida entre las mujeres brasileñas como el método anticonceptivo más difundido y barato. La aproximación, femenina y no feminista, toma los relatos de seis mujeres que han sido esterilizadas y los complementa con datos estadísticos sobre su realidad económica, una ajustada descripción del machismo exacerbado de sus compañeros y testimonios de políticos favorables al método. La realizadora Ana Luiza Azevedo, que visitó Buenos Aires para acompañar su film, se llevó merecidamente el premio por mejor cortometraje documental.

-¿Cuál es tu formación?

-Estudié artes plásticas y después comencé a trabajar en la televisión pública de Porto Alegre, donde con otras personas nos agrupamos con la intención común de hacer algo distinto. Había en ese momento, principios de los '80, un espacio muy grande para experimentar, fue un momento importantísimo para todos que hacían música, teatro, cine y hasta entonces no tenían acceso a ningún espacio televisivo. En ese marco hice y colaboré en varios cortometrajes, pero no puedo mencionar ninguna formación de tipo académica porque no tenemos escuela de cine en Porto Alegre. Integro una productora denominada Casa do Cinema, que actualmente es la más grande de la ciudad.

-¿Cómo surgió Ventre libre?

-La fundación norteamericana McArthur decidió auspiciar un proyecto para hacer un tríptico sobre derechos reproductivos, uno en Brasil, otro en la In-

Líneas de teléfonos, de Brigante y Torres

•



dia y el otro en Nigeria, que en realidad son los tres países en los que la fundación tiene hechas inversiones de investigación. El coordinador de ese proyecto, Daniel Riesenfeld, quería que cada una de las películas del tríptico fuese hecha por un equipo del país en cuestión, así que se puso en contacto con realizadores brasileños, conoció el trabajo de Casa do Cinema y me invitó a hacer Ventre libre. Se me garantizó completa libertad en cuanto al enfoque, al formato, la duración, todo. Terminó teniendo 48', porque hice una investigación para conocer más a fondo el tema y advertí que cualquier cosa que hiciera tenía que tratar tres cuestiones centrales: el aborto, el embarazo adolescente y la esterilización.

-Para tu película elegiste una estructura curiosa y muy interesante: todo está organizado en función de proporcionar una determinada información y luego añadir otra que se vincula a la anterior y agudiza su sentido.

-Es que era una oportunidad única: había tiempo (tuve dos años para trabajar) y dinero, no excesivo, pero sí suficiente. En primer término resolví hacer un documental, algo que no había hecho antes, pero me pareció que era importante escuchar a la gente para comprender y también para proporcionar rostros a las estadísticas. Los números tienen cara, tienen hambre, tienen sentimientos... y yo tenía que poner números, no porque dijeran algo en sí mismos sino porque son realmente muy grandes en Brasil. La realidad de los centros urbanos de pronto es menos tangible pero cuando fui a Recife, por ejemplo, y en una reunión de veinticinco mujeres había veintiuna que estaban esterilizadas, comencé a tener una dimensión real del problema: la comprobación del número es muy chocante, es lo que más sensibiliza, lo que más emociona. Y yo quería hacer un documental que produjera emoción.

Para mí la estructura se resolvía haciendo que esas tres grandes cuestiones giraran alrededor de otra que las abarcaba: la desigualdad. En el caso de la esterilización, por ejemplo, la desigualdad de género era gravísima y la socioeconómica también. Y lo mismo con respecto al aborto y al embarazo infantil. Así que todo eso se fue imbricando. El tiempo para poder elaborarlo fue realmente fundamental. Algunas cosas no salieron. Yo quería desde el principio trabajar el tema con hombres y mujeres, preferentemente parejas, pero no lo conseguí. Las mujeres hablan de su vida mucho más fácilmente que los hombres.

-De todas maneras hay algunos hombres, cuyos comentarios sirven en un sentido irónico pero real. Como el que dice: "Eso es cosa de mujeres: el hombre no ha sido hecho para ser cortado".

-Sí, bueno, ese era un líder sindical que había logrado algunas conquistas para las empleadas mujeres, como veinte días pagos posteriores al parto para amamantar al bebé, y cosas así. Pero eso había derivado en que los patrones dejaron de contratar mujeres. Yo le estaba haciendo una entrevista relacionada con esa experiencia y traté de llevar las preguntas hacia una zona más personal, pero le dio vergüenza y no me dejó. Sólo me dijo eso: "El hombre no ha sido hecho para ser cortado".

-En una de las entrevistas hay un político que explica con total franqueza que su partido proporciona la esterilización gratuita a las mujeres sólo a cambio de su voto.

-Bueno, era algo bastante común como concepto, toda la cuestión de la esterilización fue muy promovida por campañas y fundaciones que decían proponerse acabar con la pobreza, aunque más bien parecían querer acabar con los pobres. Ahora esa tendencia ha retrocedido por la resistencia del movimiento femenino, pero cuando hicimos Ventre libre muchos decían que esterilizar equivalía a cumplir una función social positiva. Cuando yo le hice la entrevista a ese hombre, acababa de dar una para la televisión europea y por lo tanto estaba muy distendido y natural. Cuando entré yo, un amigo suyo le estaba diciendo que no podía hablar sobre estos temas de esa manera. Le dije que hiciéramos la entrevista y que si después él consideraba que se había dicho algo inconveniente, podía no autorizarme a utilizarla. Lo hice por norma, durante todo el documental. Tal vez se haya arrepentido de haberme au-

-¿Surgió algún tipo de organización, posterior al documental? Te lo pregunto porque una de las protagonistas insinúa algo al respecto.

-El movimiento de mujeres es muy fuerte y la situación ha cambiado. Tanto, que estos políticos saben que no pueden hablar del asunto con tanta naturalidad. Antes en cualquier clínica se practicaban esterilizaciones, pero ahora hay una serie de controles, se aplican ciertos criterios... El tema del aborto es más complicado. En tanto se lo discuta en términos de derecho, la situación no va cambiar nada. Habría que plantearlo como una cuestión de responsabilidad cívica: a partir del momento en que se considere el número de mujeres que mueren como consecuencia de los abortos clandestinos, es posible que la cosa avance.

Esa manera de plantear las cosas es algo que aprendí durante la realización del documental. Para ellas no se trata de un problema de derechos: formalmente todas tienen los mismos derechos. El problema es la desigualdad social que no les permite optar. El problema es cuando la esterilización pasa a ser la única opción. Inicialmente yo pensaba que estaba haciendo un film sobre el embarazo, sobre la incapacidad o el deseo de no quedar embarazada, pero luego fue resultando cada vez más claro que el film era sobre la desigualdad, sobre ese desequilibrio que en Brasil —y en toda Latinoaméricaderiya en estas situaciones.

Bajo un mismo techo

(Argentina, 1996) de Marcelo Mosenson por Fernando Martín Peña

Vi por primera vez este mediometraje sorprendente durante las jornadas de preselección de material para el DerHumALC y creí descubrir la pólvora, cuando en realidad ya había pasado por el Centro Cultural Ricardo Rojas y había tenido una excelente repercusión periodística. Alternando testimonios de empleadas domésticas "con cama adentro" y de sus empleadores, Mosenson hilvana el delicado y complejo tejido de relaciones que los vinculan. La singular preocupación del realizador por definir su tema y por permitir que sea el espectador quien cierre la obra a partir de su propia experiencia fueron algunas de las cuestiones que surgieron en una extensa charla telefónica sobre el film.

-¿Cómo llegaste al tema y al enfoque?

-En lo personal, yo provengo de una familia en la que siempre ha habido mucamas, así que es un tema que conozco. A los veintiún años yo me fui a vivir a Francia y creo que allí fue cuando para mí la cuestión pasó de ser algo cotidiano y banal a ser realmente un tema. Sin hacer un juicio de valor, diría que la relación de tipo familiar que se da con las empleadas domésticas es muy propia de Buenos Aires, y creo que la primera pregunta que a uno se le ocurre a partir de esa relación tan particular es cómo alguien que está tan cerca de uno, en cierto sentido, está tan lejos. El hecho de vivir bajo el mismo techo no es garantía de acercamiento. Y no es azaroso, tiene que haber una suerte de voluntad, de voluntad pasiva si querés, de mantener esa distancia.

A partir de ahí, pensé que era necesario prestar mucha atención a las relaciones afectivas que se establecen en este tipo de situaciones. Por norma eso es lo que me parece más interesante de cualquier película, pero en este caso, un enfoque centrado en lo emotivo me iba a permitir respetar la complejidad del tema y sus contradicciones: la misma mucama que por un lado desprecia a su patrona también tiene hacia ella toda una cosa de admiración y respeto. Entre ellos pasan cosas distintas y por eso traté de lograr que la cosa no quedara en el planteo esquemático de "mucamas vs. patrones". Quiero decir: más allá de lo que dicen, hay algo que les pasa que no es exactamente lo que dicen. A veces cuesta conceptualizarlo, pero eso sería el "tema" de la obra.

-Esto que decís de conocer la cuestión y el entorno por provenir de él, de pronto en la película se cristaliza en la pureza de los testimonios. Es decir, los personajes quedan muy expuestos en función de esa situación previa de confianza con yos.

-Sí, bueno. No se trataba de quedar bien con dios y con el diablo ni te voy hacer acá una apología de la supuesta objetividad del documental. Obviamente yo tengo mi posición al respecto, me involucro, estoy adentro del problema. Fue interesante la primera función en el Rojas porque estaban presentes tanto las empleadas como los patrones, había una gran tensión, y en los comentarios que surgieron de ahí (así como en otros posteriores) fui tildado tanto "de izquierda" como "de derecha". Lo cual también es un halago porque en ese tipo de manifestación vos sentís que más que estar hablando de la película te están hablando de ellos mismos. Es decir que, en cierto nivel, la película no queda cerrada, no queda resuelta, y llegar a eso me interesaba mucho. Es decir, si uno quiere hablar de la vida, no sé de qué

otra forma se puede hacer. Desde luego el tema permite muchísimos documentales. Yo elegí trabajar sobre mucamas con cama adentro porque la relación de familiaridad que se establece con ellas iba a hacer más evidente las contradicciones. Pero esa es una cuestión de recorte que uno determina.

-Cuando los protagonistas vieron el video, ¿cómo reaccionaron? ¿Hubo alguno que se sintió mal?

-Hubo de todo. Suni, por ejemplo, se emocionó y me llamó después para decírmelo. En general muchos no pensaron que había un documental en lo que me contaban; más bien pensaban que yo iba a hacer después un guión para otra cosa a partir de las entrevistas. Las que más tocadas se sintieron fueron las dos "paquetas", porque se vieron demasiado expuestas y también por una cuestión de contexto. En su vida habían pisado el Rojas, desde luego, y tal vez en otro ambiente, con otro público que no se riese tanto de ellas, no la hubiesen pasado tan mal. Por otra parte se sintieron un poco traicionadas por mí a partir del montaje: lo mismo que uno dice superpuesto con lo que dicen otros, se resignifica. Yo me hago cargo de eso, sé lo que valen las palabras de ellas frente a las de los demás. No se puede quedar bien con todos.

-¿Grabaste mucho material para decantar los 52' finales?

 -Y, sí. La relación final habrá sido de treinta y cinco a uno.

-¿Y cómo decidiste el modo de distribuir la información?

-Bueno, yo sospechaba que había ciertos ejes temáticos que eran cruciales. Sobre ellos, durante las entrevistas, hablé con todos. Algunos los fui descubriendo en las charlas. Pero después ya sabés que tenés, como en este caso, cinco capítulos. Cuando terminé con las entrevistas realmente no tenía idea de cómo lo iba a estructurar, pero a partir de leer acerca de la experiencia de otros, me dí cuenta de lo importante que es desgrabar todo. Mi primer montaje fue en papel. Después hubo un trabajo de afinación en la isla, pero para mí el trabajo con el material desgrabado fue el de la verdadera escritura del video.

-¿Dirías que debés tu formación a algo?

 -Uno siempre se pregunta eso. Empecé estudiando psicología, y en algún punto lo relaciono porque

15 filhos, de Oliveira y Nehring



hay ciertos conceptos que estudié en su momento que me sirven. Después en Francia, tuve la suerte de hacer un primer meritorio en una película de Costa-Gavras y, después, de estar cerca de Ricardo Aronovich, estudié fotografía, trabajé en largos con él y escribí un libro sobre su trabajo. Luego cursé algo de cine en París 8, e hice un poco de antropología visual en la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales. Pero más allá de todo eso tengo mis referentes más claros en el cine de ficción: John Cassavetes y Woody Allen. Lo de Cassavetes es fascinante, porque casi nunca hay lo que podríamos llamar una historia y en cambio los conflictos, el tema, lo que pasa con las relaciones que los personajes tienen entre sí, siempre está bien claro.

Organización, jurados, premios

El primer Festival de Cine y Video sobre Derechos Humanos en América Latina y el Caribe fue organizado por la Fundación Sergio Karakachoff, Abuelas de Plaza de Mayo y el Instituto de Relaciones Internacionales de la Universidad de La Plata, con el objetivo de promover un foro de reflexión y debate, que pusiera sobre el tapete la cuestión de los derechos humanos en este fin de siglo, mediante la representación artística contenida en la producción audiovisual.

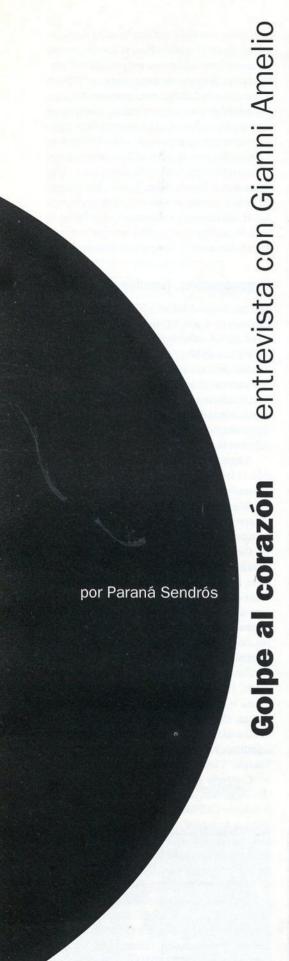
Además de diversas mesas de debate y exposición, el festival exhibió un abundante material en diversas muestras paralelas y una muestra oficial dividida en cinco categorías, cada una de las cuales fue premiada con u\$s 5.000. La nómina completa de trabajos premiados es la siguiente:

Categoría documental (largometraje): Raúl Silva Henríquez: cardenal (Chile, 1966), de Ricardo Larraín. Categoría documental (cortometraje): Ventre libre (Brasil, 1994), de Ana Luiza Azevedo. Jurado: Eduardo Coutinho (realizador brasileño), Daniele Incalcaterra (realizador italiano), Adolfo Pérez Esquivel (docente, artista plástico, premio Nobel de la Paz 1980).

Categoría ficción (largometraje): Amnesia (Chile, 1994), de Gonzalo Justiniano. Categoría ficción (cortometraje): Líneas de teléfonos (Argentina, 1996), de Marcelo Brigante y Fredy Torres. Jurado: Lita Stantic (productora y realizadora argentina), Felipe Cazals (realizador mexicano), Eduardo "Chicho" Durant (realizador peruano).

Categoría experimental: (ex-aequo) Mal bicho (Argentina, 1995), de Pucho Mentasti y Los Fabulosos Cadillacs; Mater gloriosa (España, 1996), de Armando Pereda. Jurado: Carlos A. Vallina (docente y realizador platense), Carlos Trilnik (docente, realizador y director artístico del FIV), Pablo Rodríguez Jáuregui (realizador santafesino).

Todos los cortos participantes del Festival integran una videoteca circulante destinada a promover exhibiciones no comerciales. Cualquier entidad interesada en este material puede dirigirse a la Fundación Sergio Karakachoff, Libertad 145, 1er. piso, Capital Federal. Tel: 382 0218; Tel/fax: 382 0794 y 384 8561



Gianni Amelio es, junto con Nanni Moretti, el nombre más importante del cine italiano contemporáneo. Su amable presencia y sus films Lamerica (1994), Colpire al cuore (1982), Puertas abiertas (Porte aperte, 1990) y Ladrón de niños (Ladro di

(Porte aperte, 1990) y **Ladrón de niños** (Ladro di bambini, 1992) integraron una muestra que funcionó como evento inaugural del DerHumALC, por gentileza del Insituto Italiano de Cultura.

Barbado, animoso, de ojitos inquietos, gran conversador, Amelio habla con una vitalidad contagiosa, aun cuando se declara seguidor de Bresson y de Antonioni. Y es divertido, aun cuando haga dramas ("en Italia es difícil practicar el drama, siempre se nos mezcla una parte de farsa"), o responda a los insultos de un escritor metido a crítico de cine.

-¿Qué pasó entre usted y Vargas Llosa en el Festival de Venecia?

-Él era simplemente un miembro del jurado, pero en pleno festival hizo un comentario público ante los periodistas, diciendo que mi película Lamerica era racista, que despreciaba a los albaneses. Si hay algo que no hago es, precisamente, despreciar a los albaneses. Acaso sea que él todavía esté condicionado por un viejo esquema mental, según el cual la posición del autor debe ser exactamente la que expresa alguno de sus personajes; es decir, si hago una película sobre Al Capone, coincido con Al Capone. Entonces, si uno de mis personajes, el joven, insulta a los albaneses que le robaron las ruedas del auto, eso significa que yo mismo los insulto. Vargas Llosa no tuvo en cuenta que esa escena es seguida por otra en que esa gente se muestra superior al italiano.

-¿Usted cómo respondió?

-Simplemente con dos adjetivos. Dije: "También un gran escritor puede ser, a veces, un imbécil peligroso". Todavía espero sus explicaciones, que me dé algún tipo de análisis del texto, del lenguaje, del estilo del film, porque no puedo aceptar esa burrada que le dijo a los periodistas. Cosas así son habituales: cuando los jurados se componen de personas de disciplinas diferentes suceden cosas increíbles. Una persona que en su campo es genial (escritor, pianista, etc.) puede ser tremendamente obtusa en otro campo. Yo encontré un solo escritor, mejor dicho escritora, Nadine Gordiner, que realmente sabía de cine, que tenía una enorme, rarísima capacidad para

entender el lenguaje del cine. Tuve el gusto de ser jurado con ella y lo comprobé.

-Antes de llegar a Cannes, cuando era "feliz e indocumentado", ¿qué películas hacía?

-Hice de todo, tanto thrillers sofisticados, según el esquema hitchcockiano pero con la intención crítica de estudiar los mecanismos, como películas más cuestionadoras, más cercanas al ensayo ideológico que al cuento de ficción. Es que veníamos del '68, combatíamos todo, un sistema de trabajo, el modo de ver y de hacer cine. Entonces éramos algo brechtianos, necesitábamos poner distancia, evidenciar la puesta en cena y todo eso.

-Un ejemplo.

-La citta del sole, de 1973. En aquél momento la idea de utopía era debatida –no por nada leíamos a Marcusse–, y para contribuir al debate recordé la figura del hermano Tommaso Campanella. Hijo de campesinos, a través de la experiencia de fraile se volvió un intelectual con conciencia histórica y voluntad de cambiar las estructuras sociales. Él escribió, según el uso de su tiempo, una obra utópica titulada La ciudad del sol, y después procuró concretar esa utopía. En nombre del necesario cambio social impulsó la revuelta de los calabreses contra la dominación española, intentó transformar la revuelta en revolución, darle una conciencia revolucionaria a los bandidos....

-Terminó mal.

-Sufrió graves procesos. Los más terribles fueron los procesos religiosos, de la Inquisición, porque lo acusaron de hereje. Logró escapar de la hoguera fingiéndose loco, y durante veinticuatro años fingió ser loco hasta que se olvidaron de él y partió a Inglaterra y Francia, donde continuó sus ideas. Vuelvo al punto: hoy, yo contaría esta historia tal como la acabo de contar. Pero entonces estaba obligado a hacer otro tipo de narración: a decir, básicamente, "Lo que ustedes ven no es más que una reconstrucción mía", etc. Imaginé que en una Calabria ahistórica se encuentran un fraile y un pastorcito, que éste pregunta: "¿Es verdad que había un religioso así y así?", y entonces el otro le cuenta todo el proceso, y en el relato su cara y la de Campanella son la misma, aunque él hable, acaso de sí mismo, en tercera persona. Al final el muchacho le transmite la historia a otro, y su cara es entonces la de Campanella.

Se habla en un lenguaje fabulístico, no filosófico, pero tampoco simple.

-Es un recurso bello, muy expresivo...

-No sé cómo se verá ahora esa película. No la he vuelto a ver. Curiosamente, varios de mis trabajos eran televisivos, porque entonces la TV estatal impulsaba ciclos experimentales. De todos modos, proveníamos del cine, pensábamos con criterios de cine, y nos entendíamos con el público de cine. Todavía hoy, el denominado espectador televisivo, no sé qué cosa es. Me hablan de millones de personas por punto de *rating*... me pierdo. En cambio, al espectador de cine lo tengo presente, veo cómo reacciona en la sala. Cuando encaro una película me imagino un espectador como yo. Parto de ahí, y a veces me pasan cosas notables, como cuando hice II piccolo Archimede.

-¿Qué le pasó?

-Me apoyé en un relato de Aldous Huxley que me pareció autobiográfico, si no en la letra quizás en el espíritu. Era sobre un estudioso inglés que, estando de vacaciones en Toscana, conoce a un niño probablemente genial, que entiende de teoremas, de música. El hombre se pregunta cómo es que han nacido en Toscana tantos genios, tantos artistas. Acaso sea por la influencia del aire, porque ese niño es genial, y entonces él mira con desprecio a su hijo, que es simplemente normal, pese a toda la educación que ha recibido. Termina el verano y parte. Meses después recibe carta del niño, pidiéndole ayuda porque está enfermo. Él deja pasar el tiempo, piensa en otras cosas y el niño muere. El hombre piensa que el niño ha muerto por su culpa. Muchos años después de estrenar esta película por televisión, recibí una carta que había sido enviada dede Los Angeles a la RAI de Nueva York y de ahí a la RAI de Milán. Era de la hija del escritor; me decía que había reconocido a su padre en ese film y me agregaba una foto, recuerdo de vacaciones, donde estaba su hermano pequeño junto a un niño de Florencia.

-A usted le pegan fuerte los niños abandonados.

-Mire, el otro verano filmé un documental para la RAI sobre los niños de Sarajevo. La idea consistía en dejar sólo la cámara quieta, y los que querían se acercaban y contaban su vida, sus historias, sus expectativas...

-Acá lo vimos por cable. Es muy fuerte. Los chicos dicen cosas terribles como algo natural, como resignados a que sea algo natural: pérdidas, crueldades, proyectos de desquitarse cuando sean grandes...

-Se llama Non é finita la pace, cioé la guerra, no terminó la paz, es decir, la guerra. Que es el lapsus de uno de esos chicos. Me había propuesto hacer algo austero. "No debo especular con el dolor", me decía; "absolutamente no debo especular con el dolor". Pero la realidad se impone. Un día, un chico con el rostro desfigurado por una herida de guerra me dijo: "Yo también quiero hablar a cámara". Si lo ponía, parecía una especulación con el dolor ajeno. Si no lo ponía, fallaba yo, hubiera hecho un documental falso, como si no hubiera sabido ver a mi alrededor. La realidad es esa, y te entra por fuerza aunque no quieras. Como tan justamente decía Jean Renoir, "Debes reconstruir la realidad en función de la cámara, pero debes también dejar abierta una ventana". De todos modos, ¿cómo explicarme?, a través de ese tema fácilmente comprensible, obvio (la infancia abandonada, la prostitución infantil, los sueños destrozados, etc.) siempre intento llegar a una mirada más profunda, excavar en una complejidad que no conozco. ¿Recuerda los personajes de Colpire al cuore?

-¿La del hijo que denuncia a su propio padre como cómplice e instigador de una pareja de universitarios terroristas?

-En 1982 estábamos trabajando con la crónica fresca, mi discurso estaba en el candelero, la gente discutía: "¿De qué parte está el director?", porque yo atendía las razones de todos los personajes, incluso dolorosamente, porque sus acciones tienen efectos terribles. Para mí, el padre, el profesor universitario, no era peligroso. Yo entendía sus razones y trataba de exponerlas con honestidad. Creo que Colpire al cuore es un film de gran honestidad. Ahora anuncio -recién empiezo a decirlo públicamente- que estoy retomando esos personajes. Porque el hijo que denuncia a su padre tenía entonces 16 años, y han pasado otros 16 años, así que ahora el hijo de los terroristas tendría esa misma edad. Yo quiero ver qué pasa con la generación del posterrorismo. Esa es la historia sobre la que estoy trabajando.

-La película estuvo prohibida en Argentina.



-También estuvo prohibida durante cinco años en la televisión italiana. Me dolió porque, como ya dije, era una obra honesta, y también porque creo que la primera parte, los primeros cuarenta y hasta cincuenta minutos, son de lo mejor que hice en cine. Cuando me formé, en Filosofía y en el Centro Sperimentale di Roma, amé muchísimo a Bresson. Esto es dificilísimo para un italiano, porque todo te lleva a contradecir a Bresson. Pero en esa primera parte del film pude avecinarme a su estilo, por ejemplo, en los diálogos no cotidianos -pero tampoco intelectuales-, cuando el hijo pretende del padre enseñanzas para entender, y el padre comprende que las palabras son ambiguas. O en esa secuencia, casi en tiempo real, donde el hijo descubre al padre con otra gente y empieza a sospechar. Y en la geometría de los personajes, de la cámara. Ahí también está Antonioni, si queremos.

-Da esa impresión.

-De Antonioni amo particularmente El pasajero (*Professione: reporter*, 1974), que es una lección sobre las miradas. Hay una ausencia total de las psicologías, pero a partir del comportamiento mínimo de los personajes podemos comprender el sentimiento de ese momento. El guión es pequeño. La fuerza del lenguaje lo sostiene. Una vez me encontré con Antonioni por casualidad y le dije que Ladrón de niños tiene elementos suyos que yo tenía incorporados inconscientemente. No le hice un homenaje: le hice un plagio sin darme cuenta. Pasa que Antonioni es una de esas personas que hemos absorbido inevitablemente.

-¿Es el maestro?

-Miremos a los grandes. Fellini es único, de querer imitarlo saldría algo paródico, sería como tratar de imitar a Dios. Por su lado, Visconti te enseña lo útil desde el punto de vista teatral, te enseña la disciplina, el método, pero no el lenguaje. Aproveché su método de convertir a los actores en cantantes cuando el año pasado asumí la *régie* de opera con el mismo director de orquesta que él tenía con la Callas. Pero sus obras son perfectas, de una perfección cerrada. En cambio las de Antonioni son "imperfectas" y por eso mismo te remueven por dentro, viven más. Probablemente las figuras claves, las dos puntas para entender el cine actual, sean Godard y Antonioni. ▶

Albania despojada en Lamerica

-¿Qué le pareció la película que hizo con Wim Wenders?

-Bueno, ahí hace de Antonioni.

-¿Y el resto?

-Pasolini ha inventado por sí mismo varias cosas que nacían de su profundo, genial dilettantismo, y que brillan con él. Pienso que su fuerza está en la poesía que impregnaba toda su obra. De los actuales, tengo gran admiración por Nanni Moretti, por la conciencia y la moralidad con que resume mucho del mejor cine italiano, es decir, la comedia irónica, de mirada transversal, que asume consigo el dolor, ese gran dolor. No podemos hablar de cine italiano sin tener en cuenta esta historia de la commedia all'italiana. El problema es que siempre, pero particularmente en esta última década, los italianos quieren verse en superación de la angustia. De Sica nunca fue amado sino cuando trabajó con la Loren. El único éxito de Rossellini fue cuando incorporó en Roma ciudad abierta a dos artistas que venían del varieté: Aldo Fabrizi y Anna Magnani.

-Pero después vinieron Monicelli, Risi, Scola...

-...Que hicieron una época excelente, pero ahora les cuesta encontrarse de nuevo con el gran público. El gran público prefiere las comedias sin tiempo y sin historia, las máscaras, el puro gag, como las películas de Benigni, o como II ciclone, que esta temporada en Italia embolsó 60 millones, más que La guerra de las galaxias. Es decir, engancha más esa tradición cómica que viene de Totó, que la tradición de la comedia a la italiana siempre relacionada con lo social, cáustica, cruel. Hoy Moretti acomuna el dolor con la ironía. Pero ¿qué entienden de Moretti? Que se pueden mirar el ombligo. Y él corre peligro de quedar prisionero de sí mismo, por culpa de los otros, que probablemente lo han endiosado antes de lo necesario.

-Curiosamente, también en sus películas hay algo de humor.

-En Italia es difícil practicar el drama. Siempre se nos mezcla una parte de farsa. Por otra parte el humor me ayuda a vivir. Pero mis films nacen de las crónicas más duras, como los archivos judiciales de **Puertas abiertas**, la foto policial de una niña, o el drama de los albaneses en **Lamerica**. Allí lo único que invento, y hasta cierto punto, es el encuentro de un joven italiano, representante de una empresa que viene a lucrar en Albania, y un viejo, que creen albanés y resulta siciliano. Finalmente ambos quedan en medio de cientos de inmigrantes desesperados por irse a Italia, que el viejo por ahí confunde con América.

-Disculpe la pregunta, pero ¿porque Lamerica y no L'America con el apóstrofe, como se escribe habitualmente?

-Lamerica porque así la escribía mi padre, que no pasó del tercer grado elemental. Las palabras que dice el personaje del viejo son precisamente las que él escribía, y que mi madre me leía mientras esperábamos viajar. Porque él vino aquí como inmigrante.

-Cuéntenos.

-No es una linda historia. Él partió en 1946 a buscar

a su padre, que ya estaba en la Argentina desde los años '30. Lo encontró, pero tuvo una gran desilusión, porque él ya había formado otra familia. Sus descendientes, es decir, mis tíos y primos, viven ahora en Rosario y quisiera conocerlos. Pero en Italia había dejado a su mujer, mi abuela, convertida en una viuda blanca, con el último hijo todavía en la panza. Fue un destino doloroso el de mi abuela, y por esa razón llegó mi padre a buscarlo.

-Y se quedó.

-A ese punto, le gustó el país y buscó trabajo, pero nunca encontró nada estable. Cada mes nos escribía: "Apenas encuentre un trabajo bueno, los mando traer". También su hermano viajó, dejando a la novia, pero al año siguiente la hizo traer. Y así siguieron: esa historia duró catorce años, hasta que en Italia empezó el boom económico, terminó la emigración y comenzó la migración interna, de sur a norte. Entonces lo obligamos a volver, llegaron y al día siguiente ya tenían trabajo. Estaban más pobres de lo que uno pudiera imaginar. Lo primero que me golpeó, y nunca me olvido, es que mis tíos llegaron apenas con lo puesto, una ropa de verano, y ya estábamos en invierno. Y mi padre... cuando se fue yo tenía un año y medio, mi hermanita unos pocos meses, y mi madre, su esposa, dieciocho años.

-Y perdieron catorce años de vida.

-Por eso pongo en boca del viejo las cosas que él nos escribía, cosas como "Tantos trajeron la familia", y se justificaba, "pero Rosa está enferma", porque a mi madre le hacía mal la humedad, "y Giovanni es muy pequeño"... Después, cuando volvió, tuvieron tres hijos más, uno de los cuales hoy es magistrado antimafia de la Procurazione di Palermo. Cada tanto nos preguntamos qué tipo de vida habrá hecho mi padre en Argentina. Lo único que se llevó de acá fue una valijita con un mate y un librito de Eva Perón, a quien él admiraba hasta las lágrimas.

-Pero usted, en vez de hacer la historia de lo emigrantes italianos a la Argentina, hizo la de los inmigrantes albaneses a Italia.

-Yo parto de un hecho de crónica, ocurrido en Albania hacia 1991. Hoy lo de Albania es de gran actualidad, pero eso me espanta, porque es algo terrible, y al mismo tiempo desplaza cierta perspectiva de la película. Un día se comprenderá que no hice una película sobre los albaneses, sino sobre el modo en que los italianos los miramos, sobre nuestra propia responsabilidad, porque los invadimos en 1917, en 1939, y a fines de los '80 con la televisión. Ellos aprenden italiano con la televisión, pero también aprenden una versión engañosa de la realidad, la que dan los programas de premios, por ejemplo. Desde el '91 están escapando de su realidad confusa hacia una realidad engañosa. Llegan como asilados políticos, casi mil por día, en barcos atestados. Y nosotros somos responsables por hacerles creer que existe el paraíso. Pero hay algo más.

-¿A saber...?

-Un día se comprenderá que mi película habla sobre todo de la memoria, que se recupera de un modo dantesco. Hoy es difícil contarle a un joven italiano qué es el hambre. Digo hambre, no apetito. La generación de los postemigrados olvidó totalmente, hizo tabla rasa de su propio pasado. El italiano de hoy
olvidó que durante años fue un pueblo de emigrantes, que tuvo que ir a la América, o Lamerica, como
decía mi padre, y ahora no saben cómo recibir a los
inmigrantes. Quiero decir: si uno piensa que todos
los albaneses son asesinos, como se dice ahora en
Italia, entonces, ¿qué eran nuetros padres en América? ¿Asesinos? ¿Mafiosos? Alguno habrá sido,
pero no todos. La inmigración hoy debería tener un
sentido distinto.

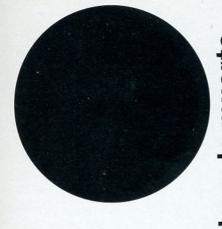
-Sus finales tienen algo en común. El científico Enrico Fermi evocando silenciosamente a su amigo, de gran conciencia ética, sobre la barandilla de un barco en la noche, en l ragazzi di via Panisperma (1988), el juez y el hombre que estaba de su lado, sentados de espaldas al camino en Puertas abiertas, el policía y los chicos a su cargo esperando silenciosamente el alba frente al orfanato de Ladrón de niños...
-Siento que se están diciendo: "Estamos en la misma barca, a la deriva. Tú hiciste algo, yo quizá también pueda hacer algo". Pero en Lamerica y Non é finita la pace... la imagen final es distinta. Los rostros están mirando a cámara. Yo espero que el público entienda lo que esos rostros están diciendo.

-Al menos uno de ellos sonríe.

-Entre nosotros, era el único que podía mostrar la dentadura.

Colpire al cuore





Claude Lanzmann y Shoah hacer hablar a la muerte

Es posible que haya alguna manera de que Claude Lanzmann no entienda las preguntas como intrusiones, las observaciones como juicios desatinados, o el diálogo sobre sus films como una pulseada entre personajes asimétricos. Después de noventa minutos, pensé que había fracasado, que no había logrado detectar esa manera. Se esfumaba -gracias a mi inoperancia- la oportunidad de dialogar a fondo con el autor del que quizás sea el más impresionante y estremecedor documental de la historia del cine, el que lo contenía todo, el que contenía a todos: Shoah. Mientras me condenaba, pensé en dos aspectos: uno, muy notorio durante la "entrevista": la dificultad de hablar de Shoah; otro, casi un correlato del anterior: el único modo de hablar de Shoah es extensamente, circularmente, parcialmente, borrando la noción de tiempo, haciendo que el tiempo sea devorado por la potencia del tema.

Aunque nunca había logrado ver su primer documental Pourquoi Israel (1973) ni su más reciente Tsahal (1995), había preparado un cuestionario de tres páginas, ocupadas con unas treinta preguntas o ideas que me interesaba que Lanzmann respondiera, corroborara o atacara, incluso con virulencia. Solo pude realizar una pregunta, cuya respuesta ocupó casi ochenta minutos. Cuando el sentimiento de fracaso se dispersó, cuando advertí que no había sido lo suficientemente fiel al impacto que Shoah me produjo hace una década al punto de retornar a mí con la misma insistencia con que Lanzmann vuelve sobre sus intereses, pensé que esa única respuesta podía llegar a contener a todos las otras, que ante ese monumento cultural que es Shoah era lo mismo cincelarlo una vez que un millón. Era lo mismo, porque igual resistiría, porque no hay modo con él.

Lo que conseguí, es hacer hablar a Lanzmann del modo en que logró una escena, apenas una escena en un documental que supera los 560 minutos. Pero al explicar el antes, durante y después de esa escena, creo, habla del método de trabajo. O mejor: de cómo se desarrolló un proceso creativo.

-Quería saber acerca del modo en que realizó 🕨 las entrevistas, en que pudo extraer esas vivencias, en que convenció a los sobrevivientes de que hablaran...

-Ante todo: Shoah no es un film de sobrevivientes. Es un film sobre la radicalidad de las muertes. Y los testigos judíos de Shoah, los protagonistas, son una clase especial de sobrevivientes. Son, fueron, pocos. Es una clase especial, porque son los que trabajaban en el último paso del proceso de exterminación. Fueron los únicos testigos, junto con los alemanes, de la muerte de su propia gente. Trabajaban en el crematorio, en la cámara de gas, los demás sobrevivientes no los veían. Es gente que logró sobrevivir gracias a una suerte extraordinaria, o gracias a su coraje, o gracias al dedo de Dios. Nos hablan desde el otro lado de la puerta de la cámara de gas, nos hablan sobre las muertes. Nunca dicen "yo" en Shoah. Ninguno habla de su historia personal. Nunca se refieren al antes, al después, ni al éxito que tuvieron al escapar. No estaban interesados en decir eso ni yo estaba interesado en preguntarles eso. Ellos dicen "nosotros" o dicen "ellos", cuando hablan por los otros. Son maquinistas, jerarcas, los que cortaban el pelo a las mujeres antes de entrar a la cámara de



-¿Hubo distintos modos de trabajar las entrevistas, según el personaje de que se tratase?

-Un caso particular es el de Polonia. Empecé a preparar **Shoah** en 1973 y fuí a Polonia recién en 1977. Cuando fuí a Polonia por primera vez, yo era como una bomba, estaba cargado con mi conocimiento. Estaba cargado de preguntas, porque fue muy difícil, especialmente en Alemania... Tenía momentos de grandes dudas, estaba abatido, falto de coraje. Yo mismo era como una bomba lista para explotar, pero faltaba el detonador.

En Polonia, de repente, la bomba explotó. Porque para mí, se trataba de un proceso de creación. de un extraño proceso de búsqueda... Recuerdo la primera vez que llegué a Treblinka, y no quedaba nada, no se veía nada salvo piedras conmemorativas, lápidas simbólicas y árboles. Vagué allí casi dos horas; me sentía agobiado, me metí en el auto y comencé a manejar y descubrí pueblos, con gente viviendo allí, alrededor del territorio del campo: gente joven, de mediana edad, viejos. Seguí manejando por la ciudad de Treblinka, y no podía siquiera creer que hubiera una ciudad llamada así, porque para mí el nombre de "Treblinka" estaba rodeado de otra connotación. Y así descubrí la estación de tren llamada Treblinka, con sus rieles y vagones. Y entonces la bomba comenzó a explotar.

Recuerdo que caminé horas, pregunté a la gente de allí si conocían a quienes habían vivido en esa época, y encontré a un hombre que fue maquinista de tren. El estaba ahí, en una pequeña granja, eran las once de la noche, golpeé la puerta, estaban durmiendo, pero me atendieron, eran gente muy amable. Adoraba a ese hombre.

Le expliqué lo que estaba haciendo, me dieron algo de comer, empezamos a hablar y descubrí que ese hombre también estaba cargado con su propia memoria y sus propias heridas. Y me dí cuenta que estaba matando la película, que lo que decía estaba matando la posibilidad de que lo dijera frente a la cámara, y si eso ocurría, se iba a perder toda la espontaneidad. Le pedí parar ahí y le dije que iba volver a filmar, aunque no sabía cuándo podría hacerlo, porque en ese momento había problemas de dinero. Le agradecí mucho, pero no quería saber más. Anduve por distintos lugares de Polonia: Belzech, Sobibor. Ví los lugares y dejé de preguntar. Era fácil hablar de los lugares del crimen, porque eran como en un western. Las situaciones en Shoah son como las de un western, están los lugares del crimen. Y con respecto a los polacos, no quería saber antes... Y al volver a Polonia para filmar, seis meses después, ya tenía la necesidad de filmar allí, en 1978.

Con respecto a los alemanes fue muy diferente, si consideramos que cada alemán que está en **Shoah** es un milagro porque por principio esta gente no habla, ni siquiera hablaron en los juicios, con más razón no querían aparecer en el film. Esa es la razón por la que debí engañar, usar la cámara oculta y fuí atrapado: me robaron todo el material, mi asistente y yo fuimos brutalmente golpeados. Pasé mucho tiempo en el hospital.

-¿Al entrevistar a quién?

-A alguien que no está en el film... Fue un comando que nos golpeó... Y ya cuando pude filmar, quería saber qué habían hecho, porque ese conocimiento era mi arma. Por supuesto nunca supe lo suficiente. Pero **Shoah** no es un film de perseguidores, no es un film de venganza o juicio moral¹. Yo tenía una falsa identidad. Suchomel lo sabía, o el hombre de la locomotora. Yo era el doctor Sorel...

-Es claro en la escena con Suchomel, que lo llama doctor Sorel.

-Suchomel sabía... El que no sabía era Walter Stier. Yo le hacía preguntas técnicas, quería saber todo lo posible. Les pedía que me enseñaran, como si yo fuera su alumno.

-Mi confusión es porque en la escena con Suchomel él no sabe que lo están filmando...

-Sí, porque Suchomel creía que lo estábamos grabando en cinta y no filmando con una cámara...

-Hay un momento en que lloré, en Shoah, que no creo pueda olvidar: cuando el peluquero Abraham Bomba cuenta que debía cortar el pelo a las mujeres antes de ingresar a la cámara de gas, y en que él no podía decirles que ése era el paso previo a la muerte. Es un momento con una potencia dramática que nunca ví en un documental...

-Shoah no es un documental. No se parece a ningún otro documental, trasciende categorías y clasificaciones... Es un objeto cultural.

-Bien, dejemos a un lado la clasificación genérica, que es lo menos importante. ¿Cómo pudo hacer que narre esa experiencia?

-Sabía que Bomba existía: descubrí su nombre en Jerusalem. Pero nadie sabía decirme dónde estaba: sólo que vivía en New York. En New York conseguí una dirección, en el Bronx, entre gente negra y portorriqueña. Fuí allí y no estaba Bomba, pregunté y nadie lo conocía ni sabía que éste hombre había sido peluquero en Treblinka. Caminé por el lugar y ví un hombre que arreglaba calzado. Lo miré: parecía judío. Le pregunté si conoció a una persona que había estado en Treblinka y dijo que sí, que vivía en la zona pero se había ido hace quince años, y que creía que ahora vivía en una zona mejor del Bronx, en el Park Way... Llegué a Park Way.

Era una zona de judíos. Busqué en la guía telefónica. Decidí recorrer las peluquerías y al preguntar, nadie sabía. En una peluquería de mujeres, había una mujer con el cobertor plástico que les ponen sobre la cabeza. Ella sabía dónde vivía Bomba y me dió la dirección. Fuí, y después de dos horas de espera vino una chica y dijo que era la hija de Bomba. Sí, dije, estoy haciendo una película. Ella me dijo que Bomba trabajaba en una peluquería del subterráneo en la estación de New York... y que quería ser actriz de Hollywood...

Bomba llegó muy tarde. Su mujer era la que hablaba, no él. Le dije a Bomba que quería estar tranquilo y hablar cara a cara con él. Aceptó y dijo que había una pequeña cabaña en la montaña. Ahí estuve dos días con él, solos, en la cabaña. Sin aparatos técnicos, ni cámaras. Allí, me dijo todo, yo sabía todo sobre él. Me gané su confianza. Le dije que no sabía cuándo, si en un año o en dos, iba a volver para filmar, y se lo haría saber.

Dos años después, cuando estaba listo para filmar en Estados Unidos –porque tenía que hacer un plan que era casi una campaña militar, tenía que ir a Francia a recargar energía–, volví con mi equipo de doce personas, lo cual es muy costoso, a New York. Llamé a Bomba y ya no estaba, me dijeron que vivía en Israel. "¿Sabe dónde vive?", me dijeron "No", "¿Hay alguna dirección?", me dicen "Tampoco". Bomba no era un sobreviviente: era de otro mundo, del mundo de la muerte.

Tuve que esperar otro año más, estar listo para filmar en Israel. ¿Cómo hallarlo en Israel? Yo sabía que había nacido en la ciudad polaca de Czestochowa y dí en Israel con una comunidad de gente nacida en Czestochowa, y ellos lo conocían. Fue muy difícil: sabía todo de él, sabía que era alguien muy inteligente, se expresaba muy bien, pero sabía que las escenas de lo que pasó en las cámaras de gas serían para él algo imposible, extremadamente difícil decir. Y lo hizo para la película. Era vital para la película.

-Eso está en Shoah. Cuando Bomba deja de relatar y dice que no puede seguir, usted le dice que es "necesario" para el film...

-Limitate a oir lo que voy a decirte... Empezamos a filmar en la terraza del departamento de Bomba, frente al mar. Le pregunté si aceptaba que filmemos en una peluquería. Él ya estaba jubilado, no trabajaba de peluquero, y dijo que sí. Entonces, pensé que era obsceno hacer que cortara el pelo a mujeres, elegir una peluquería femenina, porque en la cámara de gas él les cortaba el pelo a las mujeres. Sentí que no tenía el derecho de hacer eso. Le pedí a Bomba que elija una peluquería para hombres. Elegimos una donde estaban los clientes normales. Bomba eligió una persona de las que había ahí. Pero no le cortó el pelo: actuó. Fue actor de su propia historia, porque su escena es muy larga y si le hubiera cortado el pelo al cliente lo hubiera dejado calvo. Comencé a filmar, con la cámara frente a los espejos. Y empezó a hablar... Por éso digo que Shoah no es un documental: Bomba es un protagonista de la Historia, pero en el film actúa y que esté en la peluquería es una invención.

-En esa escena pareciera que estuviera empleándose el recurso técnico de la actuación de la "memoria emotiva"...

-¡No! ¡De ningún modo!... ¿No dijiste que en esa escena lloraste?... No es así... Hay dos momentos en esa escena, como en muchas escenas de **Shoah**: al principio, él empieza a hablar de una manera objetiva, con voz neutral; pero al desarrollarse, lo dejo hablar y empiezo a hacerle preguntas muy precisas, siempre más precisas. Le pregunté: "¿Qué sentías en esos momentos estando dentro de la cámara de gas, con esa cantidad de mujeres y niños a punto de que les cortes el pelo y los maten?". No respondió. Seguí, y empecé a hacerle preguntas más tontas... ¿Por qué elegí la peluquería? Porque ese lugar puede dar lugar a que nazca el sentimiento, a que ese sentimiento se muestre. Tenía que ponerlo en una

situación, que no era una cámara de gas sino una peluquería, pero lo ayudaría a hablar. Tenía que pagar un precio muy alto, tenía que revivir todo, sufrir de nuevo. Como no quería responder a eso, empecé a hacerle preguntas tontas. Le pregunté si había espejos en la cámara de gas..., pero sí había espejos en la peluquería. Dijo que no había espejos, que había bancos. Pregunté si los rapaba y dijo que no, que les hacía creer que era un lindo corte de pelo. Le pregunté cómo lo hacía: "¿Podés imitarlo?, ¿podés mostrarme?". Y empezó a mostrar cómo lo hacía, a rehacer los gestos y largó todo. En la segunda parte de la escena, no dice cosas diferentes, sino lo mismo de otra manera. De repente, hay una encarnación, se encarna en el personaje, y la verdad aparece... No podía hablar, se detenía en mitad de una frase. Era muy pudoroso: tenía lágrimas en los ojos y se las secó con una toalla. Esas lágrimas eran la respuesta a mi pregunta. Para mí, sus lágrimas eran preciosas como la sangre, eran un sello de verdad, una estampilla de la verdad... Respondí a la pregunta que me hiciste y paro. Creo que es una demostración del camino circular de Shoah.

por Sergio Wolf

Un asesinato

1. Los "films de perseguidores" a los que alude Lanzmann —donde la requisitoria de la entrevista busca "la verdad", o busca "agarrar" en los errores al entrevistadoserían los de su amigo y admirador Marcel Ophüls, tanto Le chagrin et la pitié como Hotel Terminus.

Traducción: Rodrigo de Zavalía

fines de los '80, en la hoy inexistente Fundación Otra Historia- en el que tomaba como eje las cuestiones vinculadas con el abordaje o tratamiento de lo real que él había resuelto en su película. La primera reacción de Lanzmann fue acorralarme, preguntando una y otra vez (con esa minuciosidad obsesiva que caracteriza a sus preguntas a los "personajes" de Shoah-sobre el modo en que accedí al film, a lo que respondí que grabando la emisión que hiciera el canal ATC, en cuatro lunes sucesivos. "No es verdad", repuso Lanzmann, y toma una carpeta de la que extrae recortes de diarios argentinos en los que consta que habían sido ocho emisiones, y acotando con un latigazo: "Yo no autoricé a que se exhibiera de ese modo".

Antes de la entrevista, informo a

Claude Lanzmann que el impacto

que me produjo Shoah me hizo

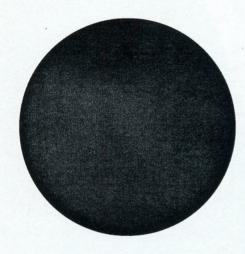
dedicarme a estudiar el film y dar

un seminario sobre cine documental -hacia

Casi de inmediato, pone sobre la mesa el libro de Shoah, una suerte de guión sin indicaciones técnicas, que contiene escena por escena, diálogo a diálogo, el desarrollo del film. Sobre la misma mesa, está la edición argentina de su film, realizada por Blakman, en tres cassettes. Ubica una marca del libro y explica que desde ese lugar hasta otro del libro -también con marca-, faltan en el cassette: "Son casi quince minutos". Repite la operación con otras dos marcas de la mitad del texto, y se subleva: "¡Aquí hay cuarenta y cinco minutos que no están!". Y finalmente habla del final de Shoah, con un extenso y ominoso travelling de varios minutos: "Después de eso hay diez minutos de la primera parte agregados al final".

Ya en silencio, meneo la cabeza y explico que tengo grabada la emisión de TV y nunca ví la edición para video-home y Lanzmann embate: "¿Qué hiciste para denunciar este asesinato, a estos salvajes, en una edición en que están Hebraica y la AMIA?", explica mientras da vuelta la caja del video donde consta la colaboración de ambas entidades. "Los derechos vencieron hace ya algunos años" —agrega—, "pero no diría nada si la edición fuera correcta".

Cumplo con el compromiso como puedo, aquí, y pienso que es difícil para Lanzmann entender que en este país quedan impunes situaciones mucho más terribles. O por lo menos, tan asesinas como ésta.



La luz de un proyector ilumina una noche de 1981 en Galilea, Pernambuco, Brasil, Diecisiete años atrás, el cineasta Eduardo Coutinho (n. 1933) huyó de aquí con lo puesto, cuando el ejército le interrumpió el rodaje de un film sobre un líder campesino asesinado y sus compañeros de lucha. Después de una década sin hacer cine, Coutinho volvió para reencontrar a esos hombres, devolverles sus imágenes y terminar la película.

El resultado de ese esfuerzo se llamó Cabra marcado para morir y es uno de los mayores documentales de la Historia del Cine. A pesar de su extensa lista de premios y de su amplia difusión internacional, la película rara vez había podido ser vista en Argentina1. El DerHumALC sirvió de excusa para que Cabra... fuera objeto de una exhibición especial y para que Coutinho volviera a Buenos Aires, a treinta años de su última visita². Actual residente de Rio, el cineasta todavía se entusiasma por la actividad nocturna de la calle Corrientes y se alegra al enterarse del variado apoyo oficial que recibió el Festival: "Cabra... es una película que se debió en primer lugar a la amnistía política, pero en segundo lugar a la existencia de la empresa pública Embrafilme. En mi experiencia, con el estado -en tanto haya controles democráticos ejercidos por la sociedad- es posible hacer un cine crítico. O por lo menos es mucho más probable que hacerlo con apoyo privado. Ninguna entidad privada, ninguna, se interesó por Cabra".

El año de la Cabra

"Cabra es un término que no tiene traducción exacta. En el Nordeste del Brasil se usa para designar a una persona socialmente inferior, de origen mestizo. Inicialmente era despectivo, pero ahora también se usa allí con una connotación positiva, orgullosa".

En 1962, al borde de un camino, se encontró el cadáver de João Pedro Teixeira, asesinado por dos policías que respondían a la orden de un latifundista. João Pedro era el líder de una liga campesina del Nordeste, formada algunos años antes para presentar algún tipo de oposición al latifundio y mejorar las condiciones de vida de los campesinos. Como la idea de un sindicato era impensable, en un principio

la liga surgió como un medio a través del cual los campesinos podían obtener algunos beneficios tan básicos que no podía haber oposición posible. Por ejemplo, como explica un hombre en el film, hasta esa fecha el terrateniente alquilaba a los campesinos un ataúd, que se utilizaba durante los servicios fúnebres y luego había que devolver. Pronto, la liga no sólo sirvió para proporcionar ataúdes sino además para canalizar otras demandas, pero en ese proceso debió atravesar una interminable lista de persecuciones, arrestos y muertes, una de las cuales fue la de João Pedro.

Tras estudiar cine en el legendario IDHEC de París, Eduardo de Oliveira Coutinho regresó a su país y decidió poner su cámara en el ojo del huracán. Escribió entonces un guión sobre la historia de João Pedro y las ligas campesinas, y en 1964 se fue con un equipo a los lugares de los acontecimientos para filmarlo con los compañeros del líder asesinado y en particular con su viuda, Elizabeth Teixeira, que lo había reemplazado en la liga y continuaba su lucha. A los 35 días de rodaje, el golpe militar legitimó la represión. La policía local obligó a huir a los cineastas, confiscó cámaras y equipos, y difundió la noticia de que allí había actuado "un grupo de peligrosos comunistas extranjeros, preparando una película de agitación y adoctrinamiento titulada Marcado para morir".

En poco tiempo, aunque trataron de proseguir en alguna medida su actividad política, otros compañeros de João Pedro fueron encarcelados. Elizabeth, cuyo carácter de símbolo la volvía especialmente peligrosa, logró escapar y refugiarse en el anonimato de un pueblo diminuto, a orillas del río Piranhas. De los once hijos que había tenido con João Pedro, sólo pudo llevarse uno: el resto fue repartido entre diversos familiares, sin que Elizabeth conociera exactamente su paradero, ni ellos el de

Coutinho siguió trabajando en cine con cierta regularidad hasta 1975, realizando dos largometrajes propios (O homem que comprou o mundo, 1968 y Faustao, 1971) además de contribuir a la escritura de trabajos ajenos (Garota de Ipanema, de Leon Hirszman-1967; Os condenados, de Zelito Viana-1973; Liçao de amor, de Eduardo Escorel-1974; Doña Flor y sus dos maridos, de Bruno Barreto-1975). "Después pasé diez años sin hacer cine, trabajando para TV Globo. Hacía cosas menores, pero durante ese período se me fueron todos los prejuicios acerca del trabajo televisivo: si no hubiera sido por la estabilidad laboral que me proporcionó la TV no habría podido terminar Cabra... Todo ese tiempo el proyecto permaneció en mi subconsciente, así como en mi filmografía: '1964, Cabra marcado para morir, film interrumpido'. Otros miembros de mi equipo la sacaron directamente de sus respectivos currículums".

Regreso al pasado

Buena parte del material filmado en 1964 había sobrevivido porque, al no haber laboratorios próxi-

mos a la locación, se lo enviaba a revelar a Rio de Janeiro. Todas las copias positivas habían sido destruidas, pero Coutinho pudo preservar el negativo y, cuando el presidente Figueiredo decretó la amnistía política, decidió que era el momento de buscar apoyo para terminarlo. "Primero le mostré el material al reponsable de Embrafilme. El hombre vio que, a pesar de que aquello estaba lleno de defectos, el proyecto podía ser importante y le tuvo fe. Fue el primer estímulo que recibí de una larga serie: así como el rodaje de 1964 había estado condicionado por todos los problemas imaginables, el de 1981 fue bendecido con una suerte extraordinaria. Todo lo que necesitaba lo hice, con un equipo muy reducido y un presupuesto muy ajustado, en un total de sesenta días. No hubo demoras, ni fallas importantes"

Durante los años de espera, el laborioso subconsciente de Coutinho había recreado el proyecto original. "Terminarlo" suponía ahora regresar al Nordeste, encontrar a los actores de su película, confrontarlos con el material filmado, encontrar a Elizabeth -que todavía vivía en la clandestinidadubicar a sus hijos, recuperar la memoria de João Pedro, explicar la importancia y el sentido de las ligas campesinas...

En Pernambuco, el proyector pasó los fragmentos inconexos y mudos de 1964 ante los campesinos actores, que se reconocieron, diecisiete años menores, en una escena de intensidad singular. Al día siguiente, Coutinho les pidió que le describiesen emociones y recuerdos disparados por aquellas imágenes. Casi todos respondieron con entusiasmo, "Nada está recreado. Antes de que empezáramos a filmar, un hombre me contó que tenía guardados dos libros que alguien de mi equipo se había dejado sobre la mesa de su casa, al huir en el '64. Le dije: '¡No me los muestre! Guárdelos y los vemos después, ante la cámara' ". De ese modo, Coutinho mantuvo cierto lo que después sería uno de los momentos más poderosos del film: de un arcón salen los libros, uno sobre técnica cinematográfica y el otro un ejemplar de Kaputt de Curzio Malaparte. El hombre, que en 1964 tenía veinte años, leyó el prólogo de Kaputt, supo que su manuscrito había sido preservado de los nazis, asoció esa situación con la del film interrumpido y decidió conservar ambos libros hasta que su dueño volviera por ellos.

"El único problema importante que se presentó durante el nuevo rodaje, fue que yo sólo podía llegar a Elizabeth a través de Abraham, su hijo mayor, y éste resultó ser un interesado y un ególatra. Planteó la cuestión en términos de un verdadero chantaje, según el cual él me conduciría hasta el pueblo en el que estaba refugiada su madre sólo si yo le aseguraba una cantidad de dinero, que era delirante. Recurrí a un intermediario, un conocido común, con la esperanza de que lo hiciera cambiar de opinión, le expliqué el problema, le dije lo que el encuentro con Elizabeth significaba para la película, y hasta lloré, lo cual -en el contexto machista del nordeste-es la máxima humillación posible. Al final, este hombre aceptó conducirme donde su madre a cambio de 2.000 dólares, que puse de mi bolsillo porque el presupuesto no daba para un gasto así".

Coutinho encontró a Elizabeth bajo un nombre supuesto, ganándose la vida lavando platos y ejerciendo como maestra. El reencuentro con el cineasta supuso a la vez recuperar su identidad y la posibilidad de volver a comunicarse con sus hijos. "Los fuimos encontrando tal como puede verse en el film, preguntando a unos y a otros, a familiares y amigos. No hay ninguna preparación en esas escenas. Lo que sí hice, en ciertas ocasiones, fue pasar previamente por el lugar donde íbamos a rodar, para poder tener previstas las condiciones de trabajo. Elizabeth les había escrito, ellos sabían que yo iba a ir a verlos pero no sabían cuándo, así que no tenían cómo prepararse. Y, por regla general, cuando llego no les doy tiempo para que se preparen, tampoco: filmo lo que necesito en quince, veinte o veinticinco minutos como máximo.

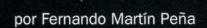
Después del tiempo pautado de rodaje hubo dos adiciones: dos entrevistas que hice durante una jornada en San Pablo, pagando de mi bolsillo a un equipo y una camioneta de TV Globo, sin conocimiento de la dirección de la emisora. La otra adición fue un material que me enviaron a pedido desde Cuba, con imágenes de Isaac, uno de hijos mayores de Elizabeth, que en esa época estudiaba medicina allí gracias a una beca".

El final de la trama

Después del rodaje de 1981, Coutinho tardó tres años en terminar el montaje. "En una primera instancia utilicé a escondidas una moviola de TV Globo durante varias jornadas, para ir ordenando el ma-

La odisea de una obra maestra

con el documentalista Eduardo Coutinho





terial. En cierto momento pude hacerlo sin culpas, ya que supieron de mi proyecto y amablemente me ofrecieron, para ayudarme, la misma moviola que yo ya estaba usando en secreto desde bastante tiempo antes. Yo quería que el montaje lo hiciera Eduardo Escorel, a quien considero un montajista excepcional. Él estaba bastante ocupado en un proyecto propio pero vio el material, propuso algunas cosas y en cuanto pudo le dedicó unos cuatro o cinco meses durante los cuales hizo un trabajo fundamental.

Para ese entonces, Embrafilme ya podía ayudarme oficialmente porque algunos meses antes, la exhibición de un film sobre la tortura (Pra frente, Brasil, de Reginaldo Farias) había generado un grave problema político para la empresa y la renuncia de su presidente, Celso Amorim. Como todavía les interesaba mi proyecto, decidieron apoyarlo de un modo encubierto: por un lado, se me contrató como asesor de guiones; por otro la empresa compró algunas películas de dos realizadores amigos, Joaquim Pedro de Andrade y Vladimir Carvalho³, con fines de difusión cultural, y el dinero de esa compra fue para la postproducción de Cabra...

Una vez que tuve la primera copia terminada, en 16mm, el próximo paso fue lograr el dinero suficiente para financiar una ampliación a 35mm., sin la cual la película se hubiera quedado sólo con una difusión muy restringida. En esa instancia fue decisivo el apoyo de los intelectuales: varias notas se publicaron señalando la importancia de la película y la necesidad de que tuviera una difusión mayor. El dinero terminó poniéndolo el Banco del Estado de San Pablo. Hice una proyección para el presidente del Banco, me preguntó cuánto necesitaba (eran unos 30.000 dólares) y después de algunos trámites me los dieron. La película estuvo lista jus-

to a tiempo para el Festival de Río, donde ganó, y después, por suerte, tuvo una circulación importante" ⁴.

Como ya señaló un cronista, tan lúcido como anónimo, en la contratapa de la edición en video, un mérito mayor de Coutinho es la fluidez con la que logró articular pasado y presente, saltando de lo particular a lo general (y viceversa) sin forzar el desarrollo de los acontecimientos y sin que ninguno de esos pasos dejara de ser pertinente: "Las tensiones de unos tiempos difíciles aparecen así reflejadas en el interior de esta familia, desde el abuelo que da muestras de un rencor no mitigado hasta la hija que no puede controlar su emoción cuando escucha por primera vez la voz de su madre en la grabadora del cineasta".

No queda una sola imagen de João Pedro Teixeira vivo. Eduardo Coutinho se aseguró de rescatar su memoria y de que no pasara lo mismo con su viuda. "Siempre le dije a Elizabeth que yo no podía darle nada: sólo prestigio político y una casa. Y, efectivamente, la película le dio ambas cosas: compré la casa en la que ahora vive con un dinero que dio el film, y, en términos políticos, ella todavía es un referente".

Estética de la ética

Cabra marcado para morir, así como los documentales que Coutinho realizó después⁵, destilan verdad, honestidad y respeto. Respeto por las personas entrevistadas pero también con el espectador: Coutinho no disimula su propia presencia, así como no oculta la reticencia de un testigo a ser filmado, ni sus dudas, ni su propio compromiso con lo que hace. "No es que mis películas sean como la realidad, sino que son sobre la realidad. Lo que pasa es que la tradición norteamericana del docu-

mental se basa en la escuela de la ilusión: los testigos hablan solos, ante cámara, y en la vida las cosas no son así: el tipo que habla solo es loco, se lo interna. La realidad es que los testigos hablan porque alguien les pregunta y ese alguien no es una entidad abstracta o ideal sino otra persona, que tiene su punto de vista, que puede ser socialmente diferente y que siempre establece algún grado de confrontación.

Me gusta pensar en el reportaje como en una de las bellas artes, aunque esa idea tiene en contra la banalización cotidiana que los medios hacen del reportaje. Hay chicos de la calle, por ejemplo, que ya tienen un discurso preparado para la cámara, que ya han hablado para la TV varias veces y que dicen lo que saben que se espera que digan. Es que se aborda a la gente con esa actitud que divide la realidad en héroes y víctimas, con ese tono de 'Estamos acá, con ellos, en el infierno', cuando para ellos en definitiva, bueno, no es más que el infierno.

El documental tiene que ser impuro, como es la vida. Veo muchos de ellos, hechos desde una suerte de mitología de la izquierda, por intelectuales que nunca aprenden nada, con discursos en los que no hay dudas, no hay conflictos. La realidad está llena de conflictos, pero a veces cuesta verlos porque la totalidad de la sociedad se corrompe durante una dictadura. El cine no cambia nada, pero sí creo que ayuda a comprender".

Notas

1. A fines de la década del '80, según recuerda Coutinho, un distribuidor argentino compró los derechos de exhibición para Argentina y pagó una copia subtitulada en castellano. Sin embargo, su empresa quebró y el film quedó inédito, aunque se supone que la copia todavía

yace en algún sótano porteño. En Montevideo, Cabra... fue estrenada y luego editada en video por Cinemateca Uruguaya.

- 2. En 1966 estuvo aquí por cuestiones vinculadas al film colectivo El ABC del amor, coproducción entre Brasil, Argentina y Chile, para la que realizó el episodio O pacto. Los otros dos episodios fueron dirigidos por el argentino Rodolfo Kuhn (Noche terrible) y por el chileno Helvio Soto, aunque su segmento no se exhibió en la versión del film que se estrenó en Buenos Aires.
- 3. Entre otros films, Andrade es el autor del clásico **Macunaima** (*Idem.*, 1969); Vladimir Carvalho, además de su obra propia como realizador, había sido asistente de Coutinho durante el primer rodaje de **Cabra...**
- 4. En el Festival de Rio, Cabra... obtuvo el Tucán de Oro y los premios de la OCIC y de la Federación de Cineclubes; en el Festival de Berlín recibió el Premio de la Crítica Internacional, de la Asociación de Cines de Arte y del Jurado Ecuménico; en el Festival de Salso (Italia) ganó el Premio Especial del Jurado así como también el Gran Premio del Cinéma de Réel (París); en el Festival de La Habana se impuso como mejor documental, recibió el Gran Premio en el Festival de Troia (Portugal). También obtuvo el Premio Epecial de Air France y el Golfinho de Ouro, en Brasil.
- 5. Tiete Um rio que pede socorro (1986), Santa Marta Duas semanas no morro (1987), Volta redonda (con Sérgio Goldenberg, 1989), O jogo da dívida (1989), O fio da memoria (1991), A lei e a vida (1992), Boca de lixo (1992), Os romeiros de Padre Cicero (1994). La mayor parte de estos trabajos fue realizada en video.

Nota

Ninguno de los filmes de Eduardo Coutinho ha tenido edición comercial en Argentina, pero **Cabra marcado para morir** y **Boca de lixo** pueden consultarse en La Videoteca (Corrientes 1555). El jurado del DerHumALC consagró como Mejor Largometraje de Ficción al chileno Amnesia, escrito y dirigido por Gonzalo Justiniano. Pese a su espectacular nómina de premios internacionales y a un notable desempeño comercial en su país, el film no interesó a los distribuidores argentinos y antes de su presentación en el festival sólo se lo había podido ver en el marco de una retrospectiva en la sala Lugones. Justiniano tiene 41 años, vivió en París durante algunos de ellos y estudió cine allí, además de tener contacto "con mucho más cine del que jamás hubiera podido ver en Chile".

Amnesia está construida como una serie de *flashbacks* disparados por el encuentro casual, en Valparaíso, de un ex sargento y un ex soldado. En ese contrapunto entre el ordinario presente de los personajes y su aterrador pasado se sostiene el tono que evita el realismo en favor de una acumulación de emoción y tensiones casi abstractas.

Ocupado con la postproducción de su última película, Justiniano no pudo acompañar **Amnesia** en el DerHumALC. La siguiente entrevista, hasta ahora inédita, se realizó en la edición '95 del festival de Gramado, donde también recibió el premio a la mejor película.



por Alberto Ojam y Fernando M. Peña

Cómo plantear el problema

Amnesia, de Gonzalo Justiniano

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

-¿Cómo te planteaste Amnesia?

-A mí me llegan más las cosas a través del corazón que mediante una retórica refinada, así que lo importante al hacer **Amnesia** fue contar lo que había pasado y lo que estaban tratando de que pasara en mi país. Que no lo veo sólo como un fenómeno latinoamericano sino más bien universal y propio de este siglo: el ser humano no asume la responsabilidad de sus actos. Se hacen las cosas y luego se obliga a la gente a creer que esas cosas nunca acontecieron.

-Alain Robbe-Grillet, presidente del jurado que premió tu película, destacó que le había interesado por tratar un tema real sin ser "realista".

-Bueno, es que no es una película testimonial. No me interesaba hacer una película para decir que los militares son unos hijos de puta, porque lo encuentro redundante. En los diarios se dice: "Mataron a veinte, mataron a doscientos, mataron a dos mil", como si ese fuera el problema. Es casi imposible comunicar qué es lo que se siente al saber que te van a matar o que vas a matar a una persona. Es inenarrable. Y al mismo tiempo es ahí, en ese momento límite, donde está la monstruosidad, lo atroz, lo fantástico. Eso me interesaba trabajar en tanto cineasta: cómo se te da vuelta el mundo en esos momentos, cómo lo que llamamos "normalidad" empieza a transformarse en algo fantástico. Para mí era muy importante no organizar la película desde un punto de vista retórico.

La trama nace de una serie de historias con las que tuve contacto, elementos que me aportaron testimonios y relatos verdaderos de los que podían sacarse algunas conclusiones comunes. La más importante es obvia: las guerras son hechos políticos que importan en las jerarquías, pero que las realizan otra gente. Por eso es que los guardias del campo de concentración en **Amnesia** son pobres tipos, que han estados aislados en el desierto durante veinte o treinta días, y que en determinado momento empiezan a tener un pánico tan grande como el de los prisioneros.

-Las órdenes, que en general son terribles, provienen siempre de oficiales con la cara tapada o de voces anónimas por radio.

-Sí. Es como lo que pasa ahora: resulta que las órdenes no las ha dado nadie.

-¿Ha habido casos de arrepentimiento en Chile, testimonios que revisen el pasado del lado de los militares?

-No, Chile es un país tan orgulloso... esgrimen la cuestión de que el ejército nunca ha sido vencido, aunque en este siglo ha peleado solamente contra los civiles. Pienso que por mi edad, si no hubiera vivido en Francia, yo habría tenido que hacer el servicio militar durante la dictadura y que así hubo gente de mi generación que, por negarse a matar, fueron muertos.

-¿Tus películas anteriores estaban vinculadas a temas similares?

-Sí y no. En todo caso siempre tuvieron que ver con la realidad. Yo hice mi primera película de largometraje en el año 1985, **Hijo de la guerra fría**. Le fue bastante bien en el exterior y me permitió conseguir otro productor. En Chile estuvo unos días pero después la sacó el exhibidor porque unos muchachos de pelo corto tiraban panfletos frente a los cines que supuestamente estaban firmados por el PC y decían "Vamos todos a ver Hijo de la guerra fría".

En 1988, hice Susy, como la revista de historias del corazón, con la idea de que comenzara teniendo semejanzas de tono con una telenovela rosa y poco a poco se fuera convirtiendo en algo muy, muy negro. Estaba ligada al momento que estábamos viviendo entonces: era el año del plebiscito y había una gran campaña oficialista, totalmente kitsch. En mi película, Susy es una chica del campo, muy pura, que termina siendo utilizada como símbolo patrio para dar ánimo a todas las mujeres del país. La gente no se perdió la alegoría: ese año fue la cuarta película en la taquilla, gustó mucho. Después hice una película llamada Caluga o menta, que rescata todo el mundo marginal, escéptico, de un grupo de jóvenes lúmpenes suburbanos.

En comparación con mis películas anteriores, Amnesia es muy directa. Las otras tenían mucha ironía y mucho doble discurso porque había que evitar decir las cosas directamente. El subtexto era más importante que lo que se hacía explícito.

-¿Hubo algo que te complicara el abordaje del tema?

-Los prejuicios que lo rondan, porque algunos son justificados. Para mí lo más importante era no resolver la realidad en términos de blancos y negros, tratar de comprender las actitudes de personas que han sido llevadas a una situación límite. Y subrayar que no tenemos otro remedio que seguir conviviendo, no podemos persistir en el enfrentamiento.

-Esa posición tuya se deduce del final: el ase-



sino no es castigado. Hubo gente en la conferencia de prensa que te preguntó por qué, a último momento, ese personaje no resultaba muerto.

-Es que eso era lo más fácil. A priori uno dice: "Hay que matar a todos los torturadores". Pero yo no sé si la solución es la muerte. Nunca pudimos resolverlo en el guión, así que filmamos tres finales: en uno se daba a entender de una forma simbólica que los dos protagonistas mataban al ex sargento, pero me daba la sensación que eso dejaba la película medio trunca, sentí que le sacaba dimensión. En el segundo final, lo dejaban medio catatónico y en silla de ruedas frente al edificio del tribunal de justicia de Valparaíso, pero no podía ser, porque daba la sensación de que en Chile había justicia, o que en el mundo había justicia. Y para mí, los únicos que han logrado hacer un poquito de justicia son los judíos. Así que nos quedamos con el tercer final: los tipos no lo matan. Decidí que el tema de la película, lo importante, tenía que ser la idea de la compulsiva pérdida de la memoria: la obligación de fingir que ninguno se acuerda de nada cuando todos nos acordamos de todo. Plantear ese problema pasó a ser, para mí, lo importante. Ahora, ¿cuál es su solución? Yo no lo sé, creo que no me corresponde a mí decirlo. En términos personales, cuando en Chile hubo ajusticiamientos, te mentiría si te dijera que sentí pena, pero de todas formas no creo que sea el ca-

En todo caso, lo importante era llevar el tema a un plano en el que pudiera discutirse. Me parece que toda esa experiencia tiene que hablarse, analizarse. No creo que sea tan ingenuo pensar que se puede hacer eso. Mi posición es que tiene que haber justicia: no podemos empezar a construir algo si todos los cimientos están podridos. Yo parto de una base de cierto escepticismo: no se le pueden pedir muchas virtudes al hombre porque en determinado momento se vende, se corrompe o se comporta de un modo tan infantil que se deja llevar por pequeñas ambiciones. Así que me parece que tenemos que pelear aunque sea por una mínima instancia de justicia: no se puede aceptar la convivencia con asesinos, con sádicos. Una cosa es pelear por una causa y otra cosa es ser sádico, ser un criminal.

-¿Qué recepción tuvo en Chile cuando llegó a las salas?

-Pasó una cosa muy extraña: en las salas tuvo un público relativamente numeroso, le ganamos a Maverick (Donner, 1994) y a algunas otras películas fuertes, pero no hubo debate. Nadie se atrevía a tratar el tema de la película: decían que las actuaciones habían estado muy bien, que la música era muy buena, que la fotografía... esto que yo estoy conversando con ustedes, núnca pude decirlo en televisión allí o ante algún periodista. Pero después se dio por televisión en abril de 1995, y tuvo un rating espectacular. Así que, aunque no hubo discusión, eso me sirvió para desmentir a los que me decían: "Gonzalo, ¿para qué hacés estas películas? A nadie le interesan..." Creo que está claro que sí interesan, aunque falte decirlo.

EL ANGEL



VIDEO - BAR PUB

Le ofrecemos además de la mayor variedad de títulos...

> ENVIOS A DOMICILIO SIN CARGO



Auspicia VIERNES y SÁBADOS ENCUENTROS DE CINÉFILOS

ALQUILER Y VENTA TELEFÓNICA

Tarifas especiales para socios distantes

NICARAGUA 4900 esq. Thames

TEL: 832-1644/470-5593

lunes a lunes de 8 a 2 hs.

viernes y sábado 3 hs.

CENTRO DE REPARACIONES

Video - Audio - Foto

VIDEO CAMARAS

Monitores Transcodificadores

VIDEO CASETERAS

Editoras Mixter

TV COLOR

Controles Remotos

AUDIO

Grabadores/Diskman/Walkman Centros Musicales

PROYECTORES

Retroproyectores Episcopios

CAMARAS

Lentes/Zoom/Flash Fotómetro



Nueva dirección

Riobamba 455 TEL: 372 - 1332

De regreso en Berlín GMP C 55 STATEMENT OF THE STATEMEN

Uno

La bolsa de valores cinematográficos no es menos tornadiza e imprevisible que las cotizaciones de la literatura o las artes plásticas. En este fin de siglo la crítica europea se extasía ante Lars von Trier con aspavientos que quince años antes dedicaba al hoy vilipendiado Wenders. En los años 30, las primeras historias del cine reconocían a G. W. Pabst como uno de los directores más importantes en la creación de un lenguaje puramente cinematográfico. La segunda guerra mundial, Citizen Kane, el neorrealismo y la aparición del cine de autor vapulearon esa reputación hasta el punto que en 1967, Cahiers du Cinéma tituló un ensayo publicado al morir el cineasta, casi en tono apologético, "El no inconsiderable talento de G.W. Pabst"... Treinta años más tarde, la retrospectiva del Festival de Berlín 1997 le ha sido consagrada, con algunas copias recientemente restauradas, otras inhallables y un concepto de "contextualización" que, sobre todo en el caso de un cineasta tan sensible, aun dependiente del aire de su tiempo, resultó un hallazgo fecundo.

La imagen del cineasta que esa retrospectiva permite dibujar es al mismo tiempo más compleja y polifacética que cualquier apreciación de la importancia histórica o estética de su obra. Como director de cine, Pabst trabajó más de treinta años, de 1922 a 1956; pero los títulos que le dieron fama corresponden a un lapso de seis años, 1925 a 1931. Aunque algunos films posteriores merecen hoy una consideración muy especial, no son los que se asocian inmediatamente con su nombre ni los que cimentaron su fama. En el momento de la irrupción del cine sonoro, los nombres de Pabst, Murnau y Lang solían aparecer unidos como los "tres maestros del cine alemán"... Ningún historiador los asocia hoy de esa manera.

(Ironía de las imágenes públicas... La capacidad de pura invención poética de Murnau permanece indiscutible, incomparable. Pero ¿no fue su muerte precoz lo que contribuyó, casi tanto como su obra, a asegurarle ese estrellato que sólo conservan quienes se eclipsan sin padecer la decadencia, sin aceptar los compromisos? ¿Sería Murnau el James Dean de los directores?).

En cuanto a Lang, cuyo don para imponer una abstracción fascinante a materiales inferiores sólo puede compararse con su indiferencia absoluta ante los actores ¿no es la perfecta imagen negativa de Pabst, de su intuición para el casting y la riqueza de observación de sus films, pura textura antes que

por Alberto Tabbia



estructura?. El exilio oportuno de Lang no le impidió, en American Guerrilla in the Philippines (1950), mostrar a nativos felices empuñando las botellas de Coca-Cola que, junto con la bandera estrellada, les llevaba el general Mac Arthur. En cambio, el hecho de haber realizado dos films en el Tercer Reich descalificó largo tiempo a Pabst ante mucho periodismo europeo y anglosajón.

Pabst no se impone, hoy, como el gran poeta (Murnau) ni como el gran arquitecto (Lang). Su talento es, ante todo, el de un *metteur en scéne* agilísimo, alerta, inventivo, que se sirvió como pocos de los actores, comprendiendo que en el cine importa menos la composición que la presencia. Greta Garbo, Louise Brooks, Brigitte Helm, y aun Valeska Gert, son ejemplos evidentes, pero cualquier papel secundario en sus films mudos es memorable por la inmediata consustanciación de físico y carácter., nunca obvia, que devela, con humor y perversidad, napas superpuestas, a menudo contradictorias, en la conducta.

Dos

Pabst había realizado, entre 1922 y 1923, un primer film enfático, obediente al expresionismo en ese entonces agonizante: Der schatz (El Tesoro). Iba a imponerse con el tercero: Die freudlose gasse (La calle sin alegría, 1925). Esta crónica de la decadencia de la clase media vienesa en la primera postguerra mundial ya demuestra todas las cuerdas de un registro: situaciones que en papel serían meramente folletinescas adquieren en la pantalla una verdad inmediata, directa, por los efectos de realismo, el casting brillante, la invención constante de detalles de conducta y reacciones. Una cola de mujeres con frío ante una carnicería que va a cerrar sin haberlas atendido, el pequeño apocalipsis que desata la irrupción de la policía en un prostíbulo clandestino, la mirada de una joven empobrecida ante el espejo mientras prueba un abrigo de piel; sería largo enumerar los momentos del film que rehusan borrarse de la memoria. Sobre todo, Pabst arranca los mejores acordes del enfrentamiento entre una madura Asta Nielsen, en el ocaso de su carrera, y la jovencísima Greta Garbo, en su primer film fuera de Suecia.

Meses más tarde, Geheimnisse einer seele (Secretos de un alma) ilustra las teorías psicoanalíticas que estaban popularizándose fuera del círculo de una burguesía ilustrada. El resultado, simple, reductor, es visualmente cautivante en las secuencias oníricas y muestra a Pabst aun más lejos del expresionismo al abordar la vida imaginaria de sus personajes sin apelar a un "caligarismo" decorativo. Tras el realismo (más bien novelesco) de La calle sin alegría, la divulgación científica (más bien fantástica) de Secretos de un alma hizo que los contemporáneos lo asociaran con el movimiento de la "nueva objetividad" (Neue Sachlichkeit) que dominaba en la vanguardia alemana.

Este inicio iba a marcar los años siguientes. Ya tome un material literario superior (Wedekind en



Louise Brooks: la eficacia de una bata de seda

Lulú, 1928) mediocre (Ilya Ehrenburg en Die Liebe der Jeanne Ney, 1927) u oscuro (una novela de Margarete Boehme para Tagebuch einer verlorene, 1929), todo texto se vuelve pretexto en manos de Pabst. Impresiona en todos estos films una capacidad de sugerir un malestar sordo, individual o social, en la conducta de los personajes, a través de los encuadres, por la iluminación. En El amor de Juana Ney-él mismo iba a explicarlo-llevó más lejos que en otros films la técnica de cortar de una toma a otra en el movimiento, retomándolo un instante después, creando pequeñas, insensibles elipsis que provocan una sensación de encadenamiento inevitable en la acción. Pero es el ojo para el casting lo que aun hoy no envejece, cuando los recursos lingüísticos, a fuerza de ser imitados, han pasado a ser parte de la sintaxis común y terminan resultando invisibles

Sobre Louise Brooks se ha escrito tanto que sería mejor no agregar ni una línea. Adolfo Bioy Casares le dedica tres páginas de sus breves Memorias. Tal vez sea su capacidad de estar al mismo tiempo en el personaje y un poco al margen de él, con una sutil distancia irónica, lo que sorprende, tanto como esa belleza que rehusa pasar de moda. Tal vez por ser una norteamericana "de visita" en el cine europeo, donde sin embargo iba a tener sus papeles mayores y mejores; tal vez porque Pabst la marcara en clave "distanciada": nunca lo sabremos. Sabemos, sí, y es típico de la técnicas nada teóricas de Pabst para dirigir a sus actores, que en una escena con Fritz Kortner le pidió a Louise Brooks que no usara ropa interior bajo la bata de seda. "¿Para qué? Si no se va a ver..." objetó la actriz. El director le explicó: "La cámara no lo verá, pero Kortner lo va a sentir y se va a notar en su actuación. Y eso sí lo verá la cámara".

Dos actores secundarios de Diario de una perdida ilustran los mejores hallazgos de Pabst: Josef Rovensky como el farmacéutico seductor y Andrews Engelmann como el director del reformatorio. Su gestualidad es caricatural pero nunca ridícula, su presencia física en la pantalla es la de siluetas en un cuadro de Grosz, y una veta de humor perverso le permite evitar la truculencia pero los hace aun más siniestros.

En ese espléndido crepúsculo del cine mudo, cuando un lenguaje narrativo había alcanzado su desarrollo completo, una riquísima expresividad, el prestigio europeo de Pabst era comparable al de Eisenstein o al de René Clair. La transición al cine sonoro, lejos de confundirlo, le permitió realizar dos films pacifistas cuya elocuencia hubiera sido inimaginable pocos años antes: la mezcla de idiomas subrayaba sin necesidad de declaraciones el mensaje internacionalista que era el de Romain Rollans y toda la izquierda de la época. Westfront 1918 (también conocida como Cuatro de infantería, 1930) y Kameradschaft (también conocida como La tragedia de la mina, 1931) gozaron en su momento de enorme repercusión y afianzaron la reputación de Pabst como director (para usar el vocabulario de quince años después) "comprometido". En Alemania, la extrema derecha lo llamaba "Pabst el rojo" y en tiempos en que la visita a la Unión Soviética era un must entre artistas e intelectuales, también en ese aspecto Pabst siguió menos la moda que ese implacable "aire del tiempo", que impregna tantas obras que no buscan reflejar a su época. Entre ambos films, Pabst realizó una obra impar, que debía quedar entre sus films más famosos: la versión para cine de Die dreigroschenoper (La ópera de Tres céntimos en traducción literaria; el idioma francés prefiere cuatro: Quatre sous, el inglés dos: Two-penny). La obra musical (Singspiel) de Weill y Brecht había causado sensación desde la noche de su estreno en Berlín, en 1928, y su paso al flamante cine sonoro era lógico. Hoy el film resulta un objeto imperdible por la posibilidad de ver y escuchar (en su versión alemana) a intérpretes legendarios como Ernst Busch y Lotte Lenya, aun por los decorados de Andreiev, pero a pesar de la fascinación que ejerce resulta claro que no es un proyecto cinematográfico tan original como los mejores films previos de Pabst. Más bien puede asociárselo con la transposición que Hollywood haría más tarde de cuanto musical obtenía éxito en Broadway, aunque la distancia entre California y Manhattan no existe en este caso: el Berlín de la República de Weimar es uno solo, en la escena como en la pantalla, y del film se desprende hoy ese pathos indefinible de los objetos que, con el tiempo, el espectador sabe condenados por la Historia.

Cabe recordar que el film sería el objeto de un pleito entre Brecht y los productores, como una década después, en Hollywood, el escritor se disputaría con Fritz Lang por la supuesta traición a sus intenciones en **Hangmen also die** (*Los verdugos también mueren*, 1943). El instinto de *showman* de Pabst es tan irreductible a la noción de teatro "épico" que

Brecht deseaba adaptar al cine que, con la distancia, resulta claro que ambos tenían razón: Brecht al sentirse traicionado, Pabst al realizar un film que existe plenamente como espectáculo. (Brecht sólo quedó contento con **Kuhle wampe** (*Vientre helado*), Phil Jutzi, 1929) y con el **Her Puntila** (Cavalcanti, 1955), dos casos en que los directores se plegaron a sus principios...).

Tres

Qué pasó con Pabst a partir de 1933 es algo que esta retrospectiva del Festival de Berlín no permite elucidar. Puede ayudar, sí, a plantear las preguntas más claramente. En 1932, dentro del marco de las producciones en distintas versiones, habituales a principios del sonoro, Pabst realizó una versión de La Atlántida, popular novela de Pierre Benoit que tan sorprendente fortuna conoció en la pantalla: Jacques Feyder en el mudo, y después de Pabst una serie de productos cada vez más oscuros, firmados por Gregg Tallas, Edgar G. Ulmer y Bob Swaim... El film es kitsch del más alto nivel, con una estilización visual cautivante y una interpretación de Brigitte Helm que confirma el instinto del director: el rostro esculpido, la expresividad no naturalista de la actriz habían inspirado a Lang para el doble papel de Metrópolis: angelical líder de los descalzos, por una parte; por la otra, diabólico espíritu de la destrucción. Tras confiarle la mímica de una ciega en El amor de Juana Ney, Pabst había creído posible usarla en la comedia sofisticada: Abwege (Crisis, 1928); finalmente halló la correspondencia ideal en el papel de Antinea, reina del continente sumergido, inmortal, destructora, frágil.

Este film puramente novelesco, realizado un año antes del triunfo nacional socialista, fue seguido por una versión musical de **Don Quijote**, nada menos que con Fedor Chaliapin entonando melodías meramente agradables de Jacques Ibert... Los libros de "literatura degenerada" aun no habían sido quemados en Berlín (mayo de 1933) cuando Pabst decidía culminar su film con la quema de los libros del Hidalgo mientras éste agoniza y Chaliapin entona en *off* la letra de Paul Morand: "Si los libros me han matado, me basta uno solo para ser inmortal...". Meses después el film iba a parecer de una insospechada actualidad al ser distribuido internacionalmente.

Uno de los hallazgos de Wolfgang Jacobsen, organizador de la retrospectiva y responsable del catálogo (un volumen de 370 exhaustivas páginas), es una crítica nada trivial del film, publicada en un diario de Moscú y firmada nada menos que por Anatoli Lunatcharsky, ese comisario de la cultura soviética que iba a morir poco tiempo después, misteriosamente, en la Costa Azul (Menton, 1933). En otras cosas, Lunatcharsky señala que Cervantes y su ingenioso Hidalgo son relegados por Pabst al escenario de la Opéra Comique... (No parece en sí algo terrible: en ese escenario se creó la Carmen de Bizet; por otra parte, el Don Quichotte de Massenet está aun más lejos del espíritu del original).

Lo interesante en la oposición de estos dos films es el equívoco, siempre presente en todo lo que a Pabst concierne. L'Atlantide (o Die Herrin von Atlantis en su versión alemana, superior a la francesa) es un excelente film de convención, hecho antes del exilio forzoso del director. Don Quichotte, concebido y filmado antes del ascenso de Hitler al poder, pero terminado y distribuido después, apareció como un film superficialmente "comprometido", aunque el crítico soviético viera todo lo que tenía de espectáculo medio francés. Como diría Borges, los individuos nunca saben que viven un momento histórico; es posible que Pabst haya pasado de un proyecto a otro con la misma dedicación profesional y la misma preocupación por cumplir con fechas y presupuestos, sin que la fatídica fecha de 1933, en el momento de vivirla le impresionara de-

Lo evidente es que a partir del exilio de Pabst parece perder pie, no acierta con el gusto de la crítica que poco antes lo había halagado y sólo ocasionalmente con el del público. Como Lubitsch y Murnau antes, y Lang poco tiempo después, prueba suerte en Hollywood. El film que allí realiza, para la Warner, A Modern Hero (El secreto de una noche, 1934), tuvo fama de desastre y es uno de los descubrimientos de la retrospectiva. En pleno optimismo del new deal rooseveltiano, esta fábula de ascensión social de un inmigrante culmina con el desdén del protagonista con todo lo que el modo de vida norteamericano puede ofrecerle, con su regreso a Europa. Richard Barthelmess, héroe de Griffith, imagen del All American Boy, encarna el desencantado "héroe americano" y se entiende que casi ningún espectador norteamericano quisiera verlo en ese personaje.

Entre 1936 y 1939, Pabst filma en Francia sucesivos films, ni mejores ni más personales que los dirigidos bajo su supervisión por su asistente Mark Sorkin. Algún momento fuerte en **Le Drame de Shanghai** (El Drama de Shanghai, 1938) sobresale en un contexto anodino: la formación gradual de una enorme manifestación popular en la "concesión europea" de la ciudad, o la muerte de la protagonista, apuñalada en medio de esa manifestación y arrastrada de pie en medio de la multitud compacta. Es un director fatigado el que se enfrenta con Jouvet, Barrault y otros monstruos de la escena y la pantalla francesa: los acepta como tales pero no les arranca ni un destello original.

Cuatro

Llega entonces la hora más difícil. Austria ya ha sido anexada por el Tercer Reich. Pabst no es el único que siente aproximarse la segunda guerra mundial. En cuanto "ario", no tiene problemas con las leyes raciales y vuelve a Viena para liquidar propiedades de familia antes de emigrar a los Estados Unidos. Se enferma, estalla la guerra, no puede abandonar el territorio austríaco. Es posible imaginar la satisfacción de Goebbels, herido por la deserción de Lang, al tener en su poder a un director cuya fama,

aunque algo empañada, aun es considerable. "Pabst el rojo" es invitado a dirigir proyectos culturales. El director no es un héroe y, tal vez en un gesto involuntario, brechtiano, decide no jugar al héroe. Acepta y realiza los dos films que, raramente vistos, suelen citarse como prueba de su "colaboración" con el nazismo. Mientras tanto, la policía secreta estudia una denuncia sobre un antepasado suyo, presuntamente judío, pero no logra verificarla.

Komodianten (Actores, 1941) y Paracelsus (1943) son productos de prestigio, reconocidos como tales por el poder. No son films de propaganda política, pero se integran en una perspectiva histórico-cultural que es la del Tercer Reich. El primero narra la vida de Karoline Neuber, la actriz que en el siglo XVIII fundó la compañía estable del teatro alemán; el segundo, el más ambiguo, es un elogio del alquimista místico condenado por la ciencia racionalista. Ambos aparecen hoy como espectáculos académicos, algo polvorientos, de producción costosa. Paracelsus está atravesado, como un relámpago brevísimo de locura, por una "danza de la muerte" (interpretada por Harald Kreuzberg) en una posada, a mitad de camino entre la imagen de Mefisto elaborada por Gustaf Gründgens y el presagio de El séptimo sello de Bergman.

Tras la guerra, muchos viejos amigos se muestran reticentes. Pabst visita París y Lotte Eisner vacila antes de estrecharle la mano. Pocos observan que todos los colaboradores checos de **Paracelsus**, así como de un film posterior, inconcluso al final de la guerra, han quedado en los estudios de Barrandow en Praga y pasan a ser empleados del nuevo gobierno comunista. Otakar Vavra, que fue asistente de Pabst, recuerda que trabajaban sin comentarios sobre la actualidad y que el riquísimo vestuario del film quedó en Barrandow y fue utilizado frecuentemente en la postguerra.

El primer film de Pabst en los nuevos tiempos será visto por muchos como una apología personal. Hecho en Austria en 1948, **Der Prozess** (El proceso) no es una adaptación de Kafka sino la evocación de uno entre tantos casos de antisemitismo rural en el Siglo XIX: los judíos de un villorrio son acusados de un asesinato "ritual" de niños. Digno, pedestre, plásticamente cuidado, el film obtiene el primer premio en el Festival de Venecia de 1948. Siguen otros films indiferentes, en Austria y en Italia. Pabst hace puestas en escena de ópera en las Arenas de Verona.

Su proyecto más ambicioso y preparado va a fracasar: una versión de *La Odisea* de Homero, tal vez con Orson Welles como Ulises, tal vez con Greta Garbo como Penélope y todas las mujeres que el navegante encuentra en su periplo y le recuerdan a su esposa. El film se hace en 1953 en Italia, producido por Dino de Laurentiis y dirigido por el crepuscular Mario Camerini, con Kirk Douglas y Silvana Mangano. (Otras ironías: Alberto Moravia, ligado al proyecto como adaptador, utiliza su experiencia en su novela **El desprecio**, donde el personaje del director alemán, filósofo, último fruto de una cultura europea de otra época, está inspirada por Pabst.

Abandonos por Sergio Wolf

lguien dijo -hace cierto tiempo y ya no recuerdo a raíz de la muerte de quién- que Argentina es uno de esos lugares donde los que valen y construyen se van y nos dejan a la intemperie, nos dejan delante del espejo que nos devuelve nuestras carencias y miserias, nos dejan desolados ante una selva tras la que se cobijan ubícuos francotiradores que esperan agazapados su oportunidad, tras la que habitan las fuerzas de la iniquidad.

Pese a su proverbial discreción, Alberto Tabbia era de los que se van y nos dejan con esa indescriptible e incómoda sensación de no haber podido aprender de ellos. Hace unos diez años -cuando empezaba a escribir sobre cine-, cayó en mis manos uno de los números de Flashback, la revista que editara, en los '60, con su amigo Edgardo Cozarinsky. Y recuerdo la sorpresa que me produjo ver ensayos sobre cine publicados acá, al mismo tiempo -o algo antes o algo después- que Tiempo de cine.

Después, al empezar el armado de mi libro Cine Argentino. La Otra Historia, revisando criticas y reseñas, en medio de efusivos elogios a Roger Corman y cierta literatura y cine inglés, apareció su encendida reivindicación de las películas de Armando Bó con Isabel Sarli. Y ya tratándolo personalmente -después de alguna función en la sala Leopoldo Lugones del Teatro San Martín, o por, y a través, de Cozarinskypude comprobar y acordar en su adoración por los films argentinos de los '30, como el período más extraordinario de nuestro cine. Su actividad regular reseñando la producción anual del cine argentino para la Variety International Film Guide, lo hacía ver y padecer toda la producción local, pero sin que ello le impidiera detectar la refinada austeridad de Rapado, de Martín Rejtman.

Después de muchas conversaciones y pedidos, logré que hiciera este artículo para Film, donde se hace evidente una mirada que no sólo era capaz de desmontar los rasgos estilísticos de Pabst sino también de ubicar los films en relación con la historia de su producción o la Historia que los marcó a fuego. Había logrado que casi aceptara escribir un ensayo sobre Arturo S. Mom para la reedición ampliada de mi libro. No pudo ser. Los que valen nos abandonan, en esta Argentina que cada vez más se parece a la palabra intemperie.



Greta Garbo en Die Freudlose Gasse (1925)

Cuando, diez años más tarde, Godard filma la novela de Moravia llama para encarar a ese personaje a... Fritz Lang).

De vuelta en la Alemania Federal del milagro económico. Pabst realiza varios films con estrellas del momento. Hoy parecen aun menos interesantes que los hechos en Francia a fines de los años '30. Recobra por última vez algo de su ímpetu para filmar, en Austria, entre 1954 y 1955, Der Letzte akt (El último acto). Esta crónica alucinada de los últimos días de Hitler en su bunker impone su clave pesadillesca tanto para el horror cotidiano como para el naufragio histórico. Por momentos, se reconoce al cineasta de Westfront 1918...

Cinco

Es casi un fantasma del pasado el que recobró cuerpo y obra gracias a la retrospectiva que Wolfgang Jacobsen y la Fundación Cinemateca Alemana le consagraron durante el Festival de Berlín 1997, la más completa posible y, en muchos sentidos, un ejemplo para este tipo de manifestaciones.

Fue, por ejemplo, la primera ocasión para ver fuera de París la copia recientemente restaurada por la Cinémateque Française de Geheimnisvolle tiefe (Profundidades misteriosas, 1949), film austríaco del que habían desaparecido tanto copias como negativo. Hace pocos años, en Estrasburgo, aparecieron latas con un título francés desconocido en un depósito. Se trataba del film, que en Francia sólo había sido estrenado en esa ciudad, por su vecindad con Alemania y sus vínculos culturales con la lengua alemana, y sin duda una copia proveniente de la otra orilla del Rin...

También se exhibieron en Berlín copias reconstruidas de algunos de los films más conocidos. Nadie había visto recientemente Lulú con dos horas y doce minutos de duración. De Tagebuch einer verlorene se pudo ver una versión con secuencias enteras desconocidas aun para la mayoría de los especialistas: era costumbre de la época remontar los

films para diferentes territorios; en este caso hay un episodio en que Sigfried Arno, actor cómico muy popular en Alemania y sólo allí, visita el prostíbulo correspondiente a un anuncio de lecciones de gimnasia, y recibe una demostración de ejercicios físicos a cargo de Louise Brooks. El episodio aporta poco al film y faltaba en casi todas las copias distribuidas en Europa, pero es una evidente curiosidad, que Immagine Ritrovata (la cinemateca de Bologna), al reconstruir el film a partir de siete copias diferentes, encontró solamente en la que provenía de la vieja cinemateca de Sodre, de Montevideo...

El concepto de "conceptualización" es otro método que merece imitarse. En el caso de Louise Brooks, permitió comparar sus interpretaciones en films de Pabst con las de un film americano (A Girl in every port, Howard Hawks, 1927) y otro europeo (Prix de Beauté, Augusto Genina sobre guión de René Clair, 1929). También permitió ver a Asta Nielsen en Dirnenstragodie (Tragedia de una prostituta, conocida en la Argentina como La tragedia de la calle, 1927) de Bruno Rahn, donde parece retomar su papel de La calle sin alegría, y en Erdgeist (El espíritu de la tierra, Leopold Jessner, 1922), donde encarna a la Lulú de Wedekind seis años antes que Louise Brooks.

El film más curioso de esta serie fue el ruso Krestjane (1934-35) de Friedrich Ermler. Este amigo y admirador de Pabst se inspiró en Secretos de un alma para realizar el único film producido en la URSS que roza, si no el psicoanálisis, ciertas nociones vecinas.

Seis

Georg Wilhelm Pabst había nacido en 1885 en Raudnitz, Moravia, entonces parte del Imperio Austro Húngaro, hoy Roudnice en la República Checa. La familia se mudó a Viena cuando el futuro director tenía pocos meses de edad. Allí iba a morir, en 1967. Durante la primera guerra mundial se alistó en el ejército imperial, fue hecho prisionero en Francia y dirigió representaciones de teatro en el campamento, tal vez no muy distintas de las que evoca Renoir en La gran ilusión. Veinticinco años más tarde, en otra guerra mundial, dirigió cine en su propio país, pero del que las circunstancias lo habían hecho prisionero.

Durante mucho tiempo se había sentido en su casa en cualquier lugar de Europa. Al final de su vida tal vez se haya sentido persona desplazada en su propio país. Los tiempos habían cambiado, el cine también. Él, dolorosamente, seguía siendo el mis-

La función de clausura del Festival de Berlín 1997 no preestrenó, como suele hacerlo, un film reciente, espectacular o con estrellas. Fue la ocasión en que se presentó la copia reconstruida de Lulú, con música live de Peer Raaben, que fue el compositor preferido de Fassbinder. El lleno fue total y los aplausos interminables. No hay que hilar muy fino para ver en ello una reflexión melancólica sobre el estado actual del cine.

bianconero

Fine Art B & W

Lutz Matschke

MENDOZA 1541 • 1º B Buenos Aires ₹ 783-0120

REVELADO DE PELÍCULAS BLANCO Y NEGRO:

Grano Ultrafino . Alta Acutancia

COPIAS EN PAPEL FIBER BASE:

Multigrade • Monogrado de Galería

PROCESO ELIMINADOR DE HIPOSULFITO

VIRADO DE PRESERVACIÓN

RETOQUE

MONTAJE LIBRE DE ACIDO



Carrera de Dirección de Cine

- Duración 3 años
- 35/16 mm y Video
- · Optima relación de equipos v materiales por alumno
- · Conexiones con el medio
- Charlas Cursos y Seminarios
- Cursos permanentes



El camino de la imagen.

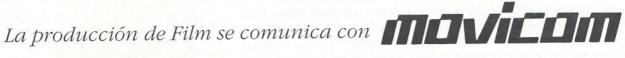
Cursos de extensión académica

- Actuación para cine Animación computada y SFX
- Diseño en medios Edición lineal El valor expresívo de la fotografía en el cine: maestros, estilos, tecnologías
 - Escenografía y vestuario Historia del arte I
 - Historia del arte II Historia del cine
 - Análisis cinematográfico Maquillaje

v caracterización • Música, Tecnología e imagen

- Post-producción de Audio Semiología Steadycam
 - Storv board
 Taller de cine experimental
 - Taller de quión 100 años de Música en el Cine

Cochabamba 868 - Capital - Inf.: lun/vier 10 a 21hs. - Teléfonos: 307-6170/7297





presente y cotidiano

El cine es "recuerdo", no es "vida". "Se escribe contra el olvido que carcome la memoria, pero, al mismo tiempo,



la hace posible. Para recordar, olvidamos. Funes el memorioso, recordaba todo con detalle, pero no podía verdaderamente recordar nada. Con esta parábola sobre la memoria Borges advierte las consecuencias de lo demasiado lleno. Funes recuerda en exceso (...) y así toda narración es imposible. Los films, las novelas, la historia misma, viven de los cortes, de lo que obvian o se saltean, de lo que pasa a segundo plano y se desvanece (...) La historia es toda ella una perspectiva. Construir una historia es encontrar un punto de vista para contarla" 1.

por Yvonne Yolis Los films de Tavernier son un retrato rigurosamente contemporáneo de la realidad francesa. O no tan sólo francesa. El cine, un autor en particular, presenta siempre –además de representar– una determinada visión de mundo. El director construye la perspectiva, el punto de vista necesario "para recordar". En Tavernier esa "porción de realidad que generalmente se aisla e irrealiza", –decía Metz– es su razón de ser. Irrealiza, construye un punto de vista, es decir, presenta un mundo ficcional. Cada acontecimiento está vinculado con el punto de vista y toma de acuerdo a éste, un matiz positivo o negativo; pero a la vez, esa mirada es el reflejo de un todo que lo atraviesa y lo desborda.

Tavernier sitúa sus películas en un lugar geográfico concreto, real: como Lyon en Horas inciertas (L'horloger de Saint Paul, 1973), el desierto africano de Más allá de la justicia (Coup de torchon, 1981), la ciudad de Una semana de vacaciones (Une semaine de vacances, 1980) o el París de La carnada (L'appat, 1996). En un tiempo fílmico generalmente presente: ya sea en el siglo XVIII de Que comience la fiesta (Que la fete commence, 1974), los años de guerra de la década del '40 en La vida y nada más (La vie et rien d'autre, 1989) o el 1996 de La carnada. Aislando a unos pocos personajes que funcionan como arquetipos de una serie de caracteres o individuos de una época: así es el Philippe d'Orleans de Que comience la fiesta, el juez Rousseau de El juez y el asesino (Le juge et l'assassin, 1976), el Michel Descombes de Horas inciertas. Personajes de Tavernier, personajes, también, de Philippe Noiret.

Sin embargo, o tal vez por esta razón, resulta "difícil" adentrarse en su mundo ficcional. Porque es un mundo construido, representado, pero es también un mundo presente, cercano, que subraya lo cotidiano de sus problemas. Cotidiano, por la crudeza de su realidad, por la cercanía de los conflictos que mueven a los personajes, por la tragedia diaria que subyuga a cada una de las criaturas que desfilan por el universo taverniano. Presente, porque instaura una realidad que atraviesa esos mismos conflictos y desesperanzas, más allá de situarse en una campiña francesa de 1920 o al final de la Primera Guerra Mundial. Sus relatos, en tanto temporalidad que ordena

los acontecimientos cronológicos de la historia, están más allá de dichos acontecimientos. Pero a la vez, inevitablemente, son la marca de un contexto que no hace más que poner en relación a estos personajes con el mundo que los rodea y que les depara algún sufrimiento. Sufrimiento que decaerá en tragedia, en melancólica ironía, o en una visión trágica, grotesca, y por momentos distante, del mundo moderno.

Por lo tanto, los lugares en los que Tavernier sitúa a los personajes actúan con esta doble funcionalidad. Son, a la vez, substituibles e inseparables de quienes los habitan. Por ejemplo, la ciudad o el campo. La ciudad funciona como amenaza constante, como espejo de toda una serie de peligros que acechan: la violencia, la televisión; casi como sinónimos. El campo, por oposición, funciona como contraste; como lugar de escape; como escenografía exterior que otorga un marco de época, en el que los conflictos no dejan de parecerse.

Así sucede en La carnada, basada en una crónica policial, donde la gran ciudad interactúa con los personajes situándolos "entre la espada y la pared". Los horizontes se han alejado, ya no hacia el campo o las afueras, sino hacia América -ese viejo anhelo europeo-como lugar de salvación. Estos tres jóvenes, alienados por la televisión y el video, creen que la vida en los Estados Unidos se antoja más fácil y exitosa. No saben que nunca alcanzarán su objetivo. La ilusión será la excusa para una serie de crímenes cometidos con el fin de obtener dinero. El objetivo no se cumplirá porque no es más que eso, una ilusión. Pero es una ilusión basada en muy débiles valores, como dijo el propio Tavernier: "Se encuentran prisioneros de un engranaje donde ni siquiera existe una creencia fuerte. No cometen un crimen para rebelarse contra la sociedad, sino para convertirse en empresarios"2. Tavernier convirtió un hecho real en una obra cinematográfica que, en la simplicidad de su puesta despojada, cruda, parece alejarse de sus personajes, y alejar al espectador. Una falsa objetividad llevada al extremo: La carnada produce un efecto contradictorio; por un lado la despoja de todo ribete sensacionalista y por el otro, parece jugar en contra del espectador, a quien no se pide que se identifique con ninguno de los personajes.

La vida y nada más también fue construída sobre la ilusión de un encuentro que se lleva a cabo fuera de la ciudad, en un lugar olvidado donde sobreviven los vestigios de la guerra. En un túnel oscuro y subterráneo, metáfora del horror pasado, todavía es posible encontrar alguna pertenencia de un ser querido. El film se sitúa luego de la primera guerra mundial, pero no se centra en ella sino en sus consecuencias. Es, en definitiva, una historia de amor implícita, no revelada sino a través de las imágenes, las miradas, los gestos sutiles. Si en La Carnada o en La muerte en directo (La mort en direct, 1979) todo es mostrado a través de la televisión, en La vida y nada más todo se dice sin decir, y "no se muestra nada" hasta el final. Pero los regresos al lugar de partida son inevitables. Los viajes, físicos e

interiores, deben completarse. Así ocurre en este film; así también le sucede a Caroline en la búsqueda de su padre antes de morir y en su reencuentro con la ciudad de la que partió para compartir los últimos días con él, en Nuestros días felices (Daddy Nostalgie, 1990).

El Africa que habitan los personajes de Más allá de la justicia ocupa un papel preponderante en los conflictos cotidianos que éstos deben enfrentar. Juega, por lo tanto, como un fuera de campo amenazante, un clima que se cuela por los intersticios de la puesta. El film obtiene gruesas pinceladas de policial negro, aún bajo el sol radiante de un escenario que le es ajeno a este género; y deviene en tragedia al "agotar" al personaje de Noiret. Este debe lidiar con una extraña familia, una amante y un funcionario que lo "convierte" en asesino, hasta quedarse solo con la inmensidad de su desierto y su soledad. Es un mismo plano el que abre y cierra el film en el que este comisario casi perdona a un grupo de niños negros a los que apunta con un rifle.

No es menos angustiante la ciudad que contiene a la maestra de Una semana de vacaciones. Su conflicto, en apariencia más sencillo, no deja de ser un planteo frente a la vida, a las elecciones que uno debe tomar, frente a la muerte, como eran La vida y nada más, Nuestros días felices o El Juez y el asesino. Esta última, pensada en otro tono, sigue la línea que instaura Qué comience la fiesta, y permite reconocer al Tavernier de una serie de films que han sido adaptaciones literarias. Jugados de tal forma que la realidad se cuela a través de la mirada satúrica de los personajes, de sus acciones burlonas y su pasión desenfrenada por la gracia de la vida.

Capitán Conan (Capitaine Conan, 1996), el último film de Tavernier, vuelve a situarse, como La vida y nada más, durante la primera guerra, y también trata sobre sus consecuencias, esta vez sobre un grupo de soldados franceses. Una vez más, es una historia del pasado pero sumamente actual porque sus temas son la violencia, la justicia, la adaptación a la vida civil. Así enuncia Tavernier, y uno de sus personajes, la idea central: "El problema es que las guerras pueden cesar de la noche a la mañana. El alma de los guerreros no pierde al mismo tiempo el hábito de la exaltación del combate".

Capitán Conan se pre-estrenó en la Argentina en el marco del segundo encuentro internacional Espacio audiovisual: democracia, protección y cultura, organizado por Fernando Solanas y la Fundación Imaginar en el mes de junio. Meses antes, había recibido en París, nueve nominaciones para los premios César a la producción francesa 1996. Entre ellas se cuentan las de Mejor Película, Mejor Director, Mejor Guión y Mejor Actor, encabezando la lista con el film que finalmente arrasó con la mayoría de los premios, que fue Ridicule de Patrice Leconte.

Un autor puede definirse como tal, entre otras cosas, porque es autoconsciente respecto al cine y a la mirada que aporta sobre éste. Mirada reflexiva entonces, si se tiene en cuenta que además de utilizar los elementos que le posibilita el lenguaje ci-

nematográfico, Tavernier reflexiona sobre ellos. En este sentido el realizador construye un relato perfectamente consciente de esta idea cuando filma La muerte en directo, excepcional metáfora sobre el cine, la televisión y la condición humana. La muerte en directo es un relato en pasado, un recuerdo. A diferencia de la televisión, la velocidad con que ésta se maneja y los objetivos que persigue en la trama, Tavernier pone en escena su visión sobre el cine, contrapuesta con esta idea a través de procedimientos puramente cinematográficos que permiten la mirada reflexiva: el flashback y la voz en off. La historia narrada en flashback y el relato de una voz femenina - cuya identidad en principio sólo inferimos a través de sus palabras-construyen esta historia; en la que con breves apariciones en off e imágenes que combinan la mirada del narrador con la del personaje, se describe la tragedia de un hombre y una mujer. Esto permite comparar los dos procedimientos, el televisivo y el cinematográfico, reflexionando formal y temáticamente sobre ambos.

Cuando Tavernier lo realizó en 1979, su idea fue la de hacer un film de ciencia ficción. Pocos años después se convirtió en un film realista, en una mirada profética, y crítica, del mundo moderno. La voz femenina relata unos días, o meses tal vez, en la vida de su ex esposo. Él lleva en sus ojos un dispositivo para filmar. Sus ojos son la cámara: puede verlo todo pero nunca puede cerrarlos, no puede dormir o permanecer en la oscuridad.

Si el cine es "recuerdo", y para recordar hay que olvidar, este hombre, que es "la mirada" por excelencia, al verlo todo, en realidad no ve nada. No ve nada de lo que realmente importa. O lo ve, cuando ya es demasiado tarde. Ella va a morir, la televisión quiere la muerte en directo. Ambos emprenderán un camino en el que descubrirán la miseria, la culpa, la verdad de sus sentimientos.

Tavernier cuenta ubicándose desde "afuera". Por momentos, hace coincidir la mirada del personaje y la de la cámara –la suya y la real– con nuestra mirada, transformándonos en voyeurs. Pero vouyers institucionalizados, cristalizados por la popularidad televisiva, consensuados por el rating. Opuestos al verdadero voyeur, al que espía sin ser visto; o en la oscuridad de una sala.

Notas

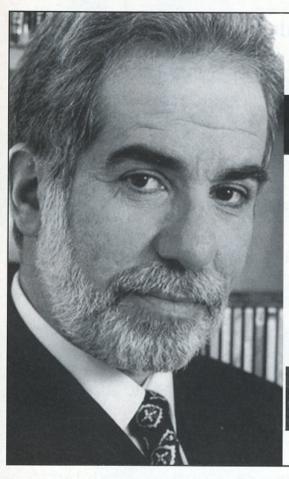
- 1. Sarlo, Beatriz. Instantáneas, Ed. Ariel.
- Tavernier, Bertrand. "Vivimos en la civilización de la apariencia" en La Nación, Buenos Aires, lunes 17 de junio de 1996.

Alquiler de cámara 16 mm

Guillermo Nieto - Juan Manuel Villegas

Teléfonos: 797-2949 / 772-9157 / 756-1750 - Fax: 756-1865





Eliaschev

ideas en vivo

Martes 21 00 hs.

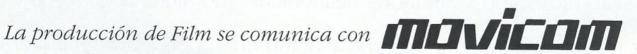
puro valor agregado











Según escribió en su célebre revista Sur, al comentar El hombre de Arán. de Robert Flaherty, en 1935, una aún joven Victoria Ocampo (1890-1979) soñó un documental "que relatara en imágenes la historia de nuestra tierra y del hombre que en ella lucha". Pasó el tiempo y su sueño no se hizo realidad, sin que languideciera su fervor por el cine todo y su interés crítico por el cine nacional, urgida por el ansia de "lavarnos de grotescas caricaturas cuya persistencia resulta verdaderamente desoladora". Hasta 1970 algunas crónicas de films (última nuestra la de **Don Segundo Sombra**, de Manuel Antin) Cine y literatura argentina (hacia una probable antología) se integraron a su quehacer y en los casos de las versiones de Shakespeare por Laurence Olivier crecieron a la conferencia y el libro: Enrique V 1947, Victoria Ocampo Hamlet 1949. Hacia 1930 participó de la aventura del primer Cine Club de Buenos Aires. Por entonces se vinculó con Sergio Eisenstein en Estados por Jorge Miguel Couselo Unidos e intentó que filmara aquí. Hay constancia epistolar de ese proyecto, económicamente fallido, así como de correspondencia muy posterior con Vittorio de Sica y Louis Malle. Entre las páginas que VO dedicó al cine, incluso fuera de la publicación que dirigió, asume interés su lejana crónica de La maestrita de los obreros, un D'Amicis conforme a Alberto de Zavalía y Alejandro Casona en 1942. El análisis suyo, en general, singularizó la relación cine-literatura y cine-cultura. Dato curioso y casi ignorado: Victoria tuvo en su juventud veleidades histriónicas: fue alumna de la eminente actriz francesa Marguerite Moreno y actuó en la película argentina muda Blanco y negro, realización de Francisco Defilippis Novoa en 1919.



La maestrita de los obreros, de Edmundo de Amicis en la pantalla

La mejor manera de explicar por qué nos sorprende agradablemente La maestrita de los obreros, dirigida por Alberto de Zavalía, es intentar decir, no lo que es esa película, sino más bien lo que no es (si la comparamos con la agobiadora producción nacional). El film de Zavalía no es cursi, ni guarango, ni chabacano, ni pretencioso, ni digno de recibir el Premio Nobel del mal gusto. Sin más tardar, felicitemos con alegría al director y a los intérpretes que han sabido, esta vez, ahorrarnos las humillaciones artísticas y patrióticas que venimos padeciendo desde hace tiempo con creciente rebeldía.

Es conveniente agregar que la sala en que nos tocó ver el estreno de La maestrita de los obreros no contribuía, gracias al público que la llenaba, a ponernos en un estado de ánimo indulgente. Nuestro juicio no se debe al buen humor.

En efecto: ir al cine en Mar del Plata, a la tarde, durante la llamada "temporada", es siempre una dura prueba para el sistema nervioso, por impávido que sea. Hay que resignarse de antemano a soportar con mansedumbre (muy ajena a nuestro carácter) toda clase de aullidos, ladridos, rebuznos y cacareos. No. A nadie se le ha ocurrido llevar animales domésticos al cine. El fenómeno es de otra índole. Parece ser que la *jeunesse* más o menos *dorée* del balneario no puede gozar del espectáculo (sea comedia o noticiario, sea la conferencia panamericana de Río o la del pato Donald con el perro Pluto) sin silbar, aplaudir, chillar y patear sin ton ni son, por afición a la chacota y a "armar escándalo".

Si a este ambiente de mala crianza colectiva y turbulenta que corresponde, se me ocurre, al de las cavernas en la edad de piedra (a lo mejor estoy calumniando a nuestros antepasados) se agrega la exhibición de una película nacional del género de Su noche de boda¹ ¡pobres de nosotros! Salimos del cine presa de una crisis de neurastenia que puede durar una semana, si nuestra constitución reacciona rápidamente. La carencia casi monstruosa de espíritu y de cultura que ese conjunto de manifestaciones revela nos hace temer que entre nosotros, más que en otras partes, el nivel haya descendido de manera pavorosa.

En verdad, no siente uno especial regocijo al salir de los cines marplatenses. Por todas estas razones, y algunas otras, debo confesar que no fui con entusiasmo a ver La maestrita de los obreros, sino "par acquis de conscience", para darme cuenta de cómo marchaba el cine nacional. Siendo optimista por naturaleza (y voluntad), no me descorazono fácilmente y la esperanza de que las cosas cambien persiste en mí contra viento y marea. Esta vez mi terco optimismo encontró amplia justificación.

Empecemos por la excelente música de fondo de Julián Bautista. En perfecto acuerdo con los epi-

sodios que subraya, bien distribuída, impregna con tan feliz acierto la atmósfera de la película que parece como si, discretamente, contribuyera a crearla. De hoy en adelante, el nombre de Bautista será una garantía en el anuncio de cualquier película. La música de fondo, en el cine actual, es muy importante. Se ve con claridad hasta que punto lo es escuchando atentamente la de La fuerza bruta (Of Mice and Men, dir.: Lewis Milestone-1939). Aaron Copland, que nos visitó el año pasado, ha sabido darle a esa magnífica obra de Steinbeck el acompañamiento musical que necesitaba en la pantalla.

Delia Garcés, con su encanto de adolescente, sus grandes ojos suaves y su gran boca en esa carita tímida (lo de la boca grande es una suerte, pues la salva del peligro de una belleza convencional) habla y se mueve (a Dios gracias) sin la menor afectación. Cuando sus alumnos, durante la clase, le piden que lea versos ("cultivo una rosa blanca"), lo hace con una gracia y simplicidad que conquista. Que conquista a los verdaderos amigos de la poesía; de la poesía que nada tiene que ver con el énfasis declamatorio, plaga de nuestra América (tanto o más temible que la tristeza del ganado bovino).

Delia Garcés representa con naturalidad. No se puede hacer mayor elogio de una actriz en este país nuestro en que todo desafina en el cine nacional por exceso de afectación.

Delia Garcés se viste bien. Demasiado bien, esta vez, para su papel de maestrita. Pero casi no podemos reprochárselo por el alivio que sentimos al mirarla. El alivio de ver que hay siquiera una "star" argentina con conocimiento de lo que significa elegancia y sencillez. Desearíamos que Delia Garcés pusiese, en ciertas escenas, más convicción, más pasión. Quisiéramos que no tuviese tan uniformemente su aire de "petite fille modèle" de alguna Condesa de Segur del cine.

Pero aún ese defecto, que es como el abuso del gris y el beige en un cuarto, no incomoda demasiado por tratarse de ella; por el encanto que de ella emana y que nos hace perdonarle lo que a otra reprocharíamos. Creo, además, que Delia Garcés no ha dado todo lo que puede dar. Es como esas voces hechas para cantar el Debussy romántico e inocente de la primera época ("L'âme évaporée et souffrant, l'âme douce...") y que no son instrumento para Wagner o Schumann. Lo que ella tiene no son cualidades: es calidad. Hay que buscar para ella melodías dentro de su delicada tesitura.

En cuanto a Oscar Valicelli, el malevo de La Maestrita, es una revelación. Está perfecto en su papel de compadrito que no quiere dar su brazo a torcer. Lástima que en la escena de la muerte (de un sentimentalismo barato y falso) está francamente desacertado. Culpa del director tanto como del actor.

Oscar Valicelli también habla y se mueve con naturalidad absoluta. Cuando está en el café, o en la calle, cuando come servido por su madre o cuando se sienta en el banco de la escuela (mudo e insolente, mudo y enamorado), jamás da una nota falsa. Llena la pantalla como Hans Zulig (el admirable bailarín de los ballets Jooss) llenaba la escena en La gran ciudad: con su sola presencia. Los que han visto ese ballet recordarán que Zulig, casi inmóvil, casi sin mímica siguiera, era todo ritmo y elocuencia y polarizaba la atención. Hay en Valicelli algo análogo. Como un ritmo interno que se traduce y comunica al espectador sin que hagan falta multiplicidad de gestos ni palabras. Por vía de presencia y actitud. Cuanto más lacónico y parco en ademanes, más convence Valicelli. Como Humphrey Bogart, cierta lentitud, cierto silencio son su manera de ser intenso. Nadie olvidará a Bogart en El bosque petrificado², porque en esa película creaba el tipo de gangster taciturno y al "ralenti" que concuerda con su temperamento y su físico.

Oscar Valicelli está "at his best" cuando habla poco y se mueve sin prisa. Un director hábil (Zavalía lo ha probado) puede sacar partido de las cualidades y hasta de las limitaciones de ese actor. Las limitaciones son a veces fértiles. Valéry dice que lo que constituye el estilo de un escritor son, entre otras cosas, las repeticiones, los tics, las manías (limitaciones, en resumidas cuentas). Algo de eso puede aplicarse al actor de cine con carácter. Y Valicelli tiene carácter.

Las fotografías, buenas. Pero no es la fotografía lo que nos inquieta en la producción nacional.

Zavalía merece elogios por lo que ha logrado hacer en su película. Y, más aún, por lo que logrado evitar. Eso le agradecemos, sobre todo, pues nos parece importante. Ojalá siga con éxito su carrera ascendente de director.

Sur, nº 90, Buenos Aires, marzo de 1942

Notas

- Es difícil saberlo con certeza, pero quizá se refiera a una reposición de Su noche de boda (1931), film de Florián Rey y Louis Mercanton, producido por la Paramount en español y protagonizado por Imperio Argentina.
- 2. El bosque petrificado (*The Petrified Forest*, 1936) de Archie Mayo, sobre pieza teatral de Robert Sherwood, con Leslie Howard, Bette Davis y Humphrey Bogart.



Alquiler de Isla de **Edición Digital S-VHS**

Viamonte 1646 PB "10" Tel 812 - 9814





comienzos de los '40 el ambiente artístico argentino era una Babel: se entrecruzaban exiliados de todo origen y con distintos motivos para huir de su Europa natal. Entre ellos se encontraba el realizador Jacques-Constant Robbilard, que dejaría una sola muestra de su eventual talento: Sinfonía argentina, transformado en un film maldito por la falta de exhibiciones posteriores. Ningún investigador la tomó nunca en cuenta, ni siquiera para denigrarla. He aquí su historia.

El francés que cayó de la gracia del mar

Constant llegó a Buenos Aires a fines de 1940. Nacido en París, tuvo múltiples ocupaciones antes de llegar al cine: peón de chatas fluviales, corredor de autos, jefe de estación de engrase, electricista, partenaire de Mistinguett y, por fin, sonidista cinematográfico. De allí encauzó su oficio hacia la redacción de guiones: hizo su debut en 1934 con Dedé, de René Guisart. Luego colaboró con Robert Siodmak, Léon Mathot y Serge de Poligny. En 1938 llegó a la dirección con una obra semidocumental de cierto prestigio, Campament 13, a la que le siguió Dactylo, que protagonizó su mujer, la comediante Martine Glory. Además, escribió cuentos y artículos para revistas y periódicos. Cuando la guerra interrumpió la actividad fílmica, ingresó al ejército galo como soldado, hasta que la firma de una paz inadmisible lo empujó como refugiado a América del Sur.

Al llegar al país con su mujer, Constant tenía 32 años; su primera ocupación fue asesorar al gobierno chileno de Aguirre Cerdá en la instalación de los estudios Chile Films. A su regreso se contactó con el productor Eduardo Bedoya y lo entusiasmó con sus virtudes profesionales. Declaraba el francés: "El cine argentino tiene un magnífico porvenir... Su calidad técnica es quizá uno de sus más notables adelantos. Pero he comprobado también que adolece de múltiples fallas. De organización, quizá, y que son las que mantienen estancada a la producción. En primer término, carencia de argumentos de valor. En esto se ha imitado a las películas norteamericanas, pero a las 'standard'. Asuntos anodinos excelentemente realizados, pero que llevan al

Clásicos nativos Sinfonía argentina

por César Maranghello

fracaso de la película... He visto con extrañeza que en la Argentina se pagan sueldos fabulosos a directores y a primeras figuras, mientras que a los argumentistas se les abona honorarios realmente irrisorios. La falta de estímulo hará que los escritores verdaderamente llamados para cumplir esta función creadora se alejen del cine, dejando el paso expedito para los mediocres...".

Lo primero que hizo fue venderle al flamante sello Baires (de Bedoya y Natalio Botana) un guión titulado Último refugio, y en segundo término se contrató él mismo como director del film. Días antes de comenzar la filmación, aseguraba: "Debo dejar bien sentado que soy simplemente un obrero. Me han dado los medios de actuar, con singular generosidad. Sé en qué consiste mi oficio, y por eso pido a todos, desde el iluminador a la script-girl, desde el sonidista hasta el más humilde peón, que colabore sinceramente conmigo. Sobre el resultado final opinará el público argentino".

No hizo Constant más que dar algunos pasos en Baires y todos se dieron cuenta de que, como director, era apenas un principiante. La filmación se hizo dificultosa y los productores decidieron poco depués reemplazarlo por el austríaco John Reinhardt, otro visitante. Respecto de aquella filmación, recordó Daniel Tinayre, asesor de Baires: "Último refugio fue un film que empezó Jacques Constant y que tuve que terminar yo, porque se peleó con todo el mundo. Era un director talentoso, pero muy, muy, muy loco, que no llegó a terminar eso...". La protagonista, Mecha Ortiz, era concluyente: "Constant era un loco de remate. Ustedes no saben quién era Constant. Cosas que no se pueden decir... es de mal gusto y para qué...". En realidad a lo que se refería Ortiz con subterfugios era que el realizador galo llegaba al set con el resultado de su drogadicción a cuestas.

Desvinculado del estudio por su incompetencia y sus vicios, Constant no tardó en asociarse con otro emigrante, el español Santiago Salviche, para practicar la autopromoción y "enganchar" inversionistas para un nuevo proyecto. Entusiasmaron a un grupo de banqueros de origen francés, quienes decidieron financiar otro guión de Constant titulado Sinfonía argentina. En noviembre de 1941 se creó Sur Art Film, constituida de la siguiente manera: Alfredo Fortabat quien, como presidente, aportó

40 mil pesos; con 20 mil, el vice, Mauricio Berthomier; con 15 mil, Gabriele Cocagne, y con cifras decrecientes Julio Fevre, el conde de Maingard, Aroldo Luis Jacob, Roberto Darene, Eduardo Staffarini y los propios Constant y Salviche, quines aportaron mil pesos cada uno. El capital inicial de la productora fue de 120 mil pesos.

Encuentro con un hidalgo de provincia

Sin saberlo, los actores que firmaron contrato para el film se metieron en la experiencia más lunática de sus carreras. Para los protagónicos Constant comprometió a Fanny Navarro ("A la que elegí por la gracia de su belleza morena y su paso elástico de muchachita porteña"), Alberto Anchart, Lydia Denis (revelada en Papá tiene novia) y el barítono uruguavo Carlos Tajes. Lo acompañarían el cantor de tangos Carlos Bares, Percival Murray y varias atracciones musicales: Pedro Maffia, Joaquin Do Reyes, Buenaventura Luna y la Tropilla de Huachi Pampa (que integraba el después famoso Antonio Tormo), los Hermanos Ávalos y los Perry. En la banda musical participarían con sus creaciones el maestro Manuel Gómez Carrillo, Luna, Cátulo Castillo, Maffia, el austríaco Leo Kok y el propio director. Sur Art contrató los estudios San Miguel para grabar la banda sonora con orquesta sinfónica, y galerías y personal de Pampa Film para el rodaje.

Constant y Kok asesoraron al joven cantante Manuel Gómez Carrillo (h) y le hicieron grabar todas las canciones del film. "Manolo" 1 era un descubrimiento del francés, quien lo conoció por intermedio de su primo, el neurocirujano Ramón Carrillo. Hijo del gran compositor y antropólogo del mismo nombre, Manuel Jr. había creado con sus hermanos menores (Julio, Jorge y Carmen) el conjunto "Los Americanos del Sud", que más tarde devino en el célebre "Cuarteto Gómez Carrillo". Estudiaba Derecho, pero amaba la música polifónica y le agradó el ofrecimiento de Kok y Constant de interpretar en off todas las canciones de Sinfonía..., incluyendo el Stomp sudamericano, un tema propio. Además grabó con sus hermanos música a cuatro voces (que luego se utilizó en el doblaje de los cuatro intérpretes principales) y las canciones



Jacques Constant y el equipo de estudios Pampa durante el rodaje de *Sinfonía argentina*

que correspondían al protagonista masculino, para doblar a Carlos Tajes (quien tenía estudios de canto en Milán). Una orquesta de cincuenta profesores, dirigida por Julián Bautista, grabó La fiesta criolla, suite sinfónica con cuatro movimientos (Alegría, Canción triste, El amor en los pañuelos, Siempre alegría) de Gómez Carrillo padre. Todo daba sensación de gran despliegue de medios y perfecta organización. "¡Para lo que salió después, diría que sobraba!", comentó Carrillo, Jr.

Eufórico, Constant declaraba: "Estoy jugando mi mejor carta. Estoy lejos de mi país y la Argentina es una de las pocas comarcas felices en que la vida aún es posible sin las terribles zozobras que la envenenan en el resto del planeta. Para tratar de triunfar, pondré todo lo mejor que hay en mi experiencia, mi espíritu y mi amor al cine... He realizado una labor que sobrepasa los límites de lo estrictamente cinematográfico, dedicándome durante un largo tiempo a intimar con el ambiente argentino, a recorrer los lugares más diversos y típicos, ya de la ciudad, ya del campo. Ello me ha permitido trabar una relación con la modalidad particular del país...".

El director y guionista habló mucho con Carrillo, Jr. y le pidió una minuciosa descripción de la vida diaria en la estancia familiar de Santiago del Estero. Le fascinó la relación de esa familia de hidalgos de provincia con la música clásica y el espéctáculo, y el deseo de los hermanos de triunfar en el arte. Pensó en utilizar las anécdotas que recogió en su film, con el inconveniente de que mezcló ese nuevo material con los restos del libro que había escrito antes, y que era el que aceptaron filmar los demás actores. Constant, con típica cortesía gala, los persuadió: todo se arreglaría sobre la marcha. Como contrapartida, había buenas noticias: Sur Art cerró trato con United Artists y el sello distribuiría mundialmente la película, hecho inédito en nuestro cine.

Una filmación blanca y radiante

El rodaje comenzó los primeros días de diciembre de 1941, y el primer escándalo se produjo cuando el jefe de producción Salviche fue desvinculado por "cuentas poco claras" en los libros contables. Por otro lado, al notar que lo relegaban a un papel menor y que hasta le doblarían la voz con la de un principiante, Carlos Tajes tuvo frecuentes dicusiones con el francés. Quería rescindir su contrato, pues estaba involucrado en una historia de amor con su colega Nelly Quel. Días después de la disputa más feroz, Tajes escapó al Perú con ella y abandonó su puesto de galán. De urgencia, luego de tomarle pruebas de dicción y fotografía, Manolo Gómez Carrillo fue contratado para ese rol. Los otros intérpretes veían con inquietud tantas peleas y cambios.

A fines de diciembre hubo que refilmar con el nuevo actor todas las escenas que se habían registrado con Tajes. Lydia Denis, Anchart y sobre todo la aguerrida Fanny Navarro no lograron controlar su fastidio, y hubo discusiones y roces permanentes en el set con el hiperquinético francés. En esos



rounds intervenían maquilladores, peluqueras, el camarógrafo Humberto Peruzzi y hasta los coreógrafos Adrián Orloff y Ekatherina de Galanta. Para entonces, todos estaban familiarizados con el grito de Constant al comenzar una secuencia. En lugar del clásico "¡Cámara!" se dirigía al equipo con el estentóreo "¡Motor...!".

En enero del 42, el director llegó a filmar durante 36 horas seguidas, con la consiguiente desesperación de los intervinientes. El equipo de Pampa lo rebautizó "El hombre de las genialidades". En Cine argentino, con humor, se preguntaban: "¿ Qué dice Constant? Dirige une ensayo de rumba que va para largo...". Al promediar el rodaje se llamó al veterano asistente Oscar Nelson, para que le aportara sugerencias acerca de ambientación y clima porteños. La desorganización del rodaje era el tema más frecuente de conversación. En otras galerías de Pampa habían comenzado y terminado sucesivamente los rodajes de Así te quiero, de Edmo Cominetti, y ¡Gaucho!, de Torres Ríos. Esta última se había empezado a mediados de enero, cuando los de Sinfonía... recién llevaban mes y medio de filmación inconducente.

El carácter de Jacques Constant constituía un misterio para el equipo, que según recuerda Carrillo (h), ignoró siempre su adicción a los estupefacientes. Por momentos era conciliador y susurraba apenas sus indicaciones; en otro, daba alaridos mientras estrellaba elementos de utilería contra la cabeza de cualquiera que tuviera a mano, incluyendo a los socios de la productora. Irascible, histérico v confuso en sus indicaciones a los actores, sufría por momentos crisis de melancolía. Una tarde en que se estaba filmando un número musical, recordó hallazgos de una comedia norteamericana y ordenó al coreógrafo incluirlos. Desorganizó la rutina ensayada y obligó a los bailarines a trabajar incontables horas extras. Otra vez, durante los ensayos de una cena de celos entre Carrilllo y la Navarro, tiranizó al debutante hasta el hartazgo, dándole órdenes contradictorias. Finalmente la escena –que incluyó una tremenda bofetada pre-**Gilda**– no estuvo en la copia de estreno.

El 9 de febrero, luego de dos meses y medio de rodaje, se interrumpió el trabajo por cuestión de pesos. Intérpretes y técnicos, ante la falta de pago, se declararon en huelga, hecho totalmente inusual en el cine argentino. En esos mes se habían volatilizado 300.000 pesos y quedaban todavía muchísimas secuencias por filmar. Carrillo sugería manejos financieros: "Era evidente que Constant tenía el apoyo incondicional de Alfredo Fortabat, porque a éste lo veíamos con frecuencia en el set, iba mucho a Pampa. También veíamos a otros franceses medio raros... Hubo desaprovechamiento del dinero, que no creo que haya tenido que ver sólo con Constant. Más bien lo explotaban, para sacarle dinero a la productora".

Otro hecho irregular: Alberto Anchart avisó en días de febrero que ese fin de semana vencía su contrato, y se retiraba por otros compromisos. El director apeló a un recurso de los suyos: filmó a toda marcha, durante el fin de semana completo, para recuperar lo que consideró "tiempo perdido". Para entonces, "el caso Constant" era la comidilla del ambiente. Todos los intervinientes rivalizaban en relatos de filmación y señalaban los "bochinches" que el francés tenía en su cabeza. En marzo, Cine Argentino comentaba que "De exhibirse todas las escenas filmadas para Sinfonía argentina la gente tendría que ir con la cena, como van los hinchas con el almuerzo a los partidos de fútbol". Dificultades, atrasos, berrinches, improvisaciones, así como lujos y despliegues de departamentos técnicos llevaron el costo del film más allá de los 500 mil pesos, cifra sólo comparable a la que se había invertido en tres superproducciones históricas: Nuestra tierra de paz (Arturo S. Mom, 1939), La carga de los valientes (Adelqui Millar, 1940) y Embrujo (Enrique Susini, 1941). Gómez Carrillo resumío su impresión: "Creo que se dilapidó mucho material; se filmaron muchas cosas que después no estuvieron en el film... Algunas escenas eran muy felices porque tenían buena fotografía, pero la película era una cosa extraña, no tenía sentido, estaba todo injertado. Creo que fue una especie de 'vuelo' de Constant".

Antes del silencio

Luego de muchos meses de completado el rodaje, Artistas Unidos presentó el film en el Ideal, sala inusual para un film local, el 5 de noviembre de 1942. El afiche incluía una leyenda que rezaba: "En alas de la fantasía y del ensueño, por entre las melodías de la tierra y de la ciudad". El argumento, como en todo film del género, era una excusa para el desfile de números musicales. Un dúo de hermanos provincianos, con talento para la música, decide probar suerte en Buenos Aires, y llama para que lo secunde a dos amigas de la infancia. Fracasan en su intento, pero antes de regresar vencidos al campo, aparece el padre, quien produce un espectáculo

teatral que les permite triunfar. Desfilan tarimas con músicos populares e instrumentos típicos, bailes en calles, plazas o al aire libre en el campo, en tugurios y hasta en barrios negros de Buenos Aires (sic), así como la extensa representación final, todo lo cual se reconstruyó en escenarios de magnitud poco vista en la Argentina.

La crítica, desorientada, se mostró en algunos casos disgustada, en otros –pocos– comprensiva, y francamente agresiva en los demás. Es curioso que se le pidiese seriedad de tratado sociológico a una comedia musical, más allá de los yerros de Constant. Noticias gráficas ponía: "Ha sido mayor el entusiasmo que el conocimiento de lo criollo, y ello se traduce en la exaltación, característica predominante de esta comedia musical abundante en bella música y rica en espectaculares desfiles de motivos fantásticos...". La Nación decía: "...Repertorio de canciones y bailes que se escuchan y ven agradablemente.... Hay una visión de aspectos de Buenos

Aires algunas veces un poco extraños, y con muy penetrante influencia norteamericana... Indumentarias y canciones ofrecen, de tal manera, caprichosa interpretación de lo nuestro". Calki, en El Mundo, se enojaba: "Una inconcebible mezcla con abundantes canciones y personajes criollos disfrazados al gusto de una imaginación lanzada sin freno... y con un mapa florido de la República Argentina al final, como escudo de todos los anteriores dislates". Crítica era chauvinista: "Sinfonía... es un atentado contra el cine nacional (...) y hay que procurar por todos los medios posibles que no salga del país".

Sintonía conducía su crítica lapidariamente: "Es disculpable una mala película cuando el productor y el capitalista son una misma persona, resultando así el cine como un pasatiempo caro. Pero no se justifica que un rentista se complique la existencia entregando dinero para financiar los caprichos y veleidades de un inútil, un tonto o un loco que lo maneja con la desaprensión propia de quien no sudó para ganarlo". Luego de esa recepción, es entendible que de Constant no volviese a saberse

No muy distinto fue el destino de la película. En septiembre de 1942, durante la convención anual de United Artists South American Corporation, el director del sello Sam Saidelman afirmó: "Con el mundo en llamas, ahora más que nunca, no debemos 'quemar' las películas, nuestro material, sino conservarlas como preciosas joyas para no lamentar más tarde no haber sacado todo el provecho de ellas". Dado que hace muchísimos años que no se registra ninguna exhibición pública ni televisiva del film, si es que hubo alguna posterior al estreno, cabría preguntar a los responsables de Artistas Unidos: ¿Dónde hay una copia de Sinfonía argentina?

 A quien entrevistamos con Andrés Insaurralde en 1989.

EL OJO ESTRÁBICO

_RADIO PARA SORDOS.

SÁBADOS A MEDIANOCHE POR FM MUNICIPAL, 92,7 MHz



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

Audición dedicada a la historia. la estética, la ética, y si fuera posible, la espiritualidad tangueras.



TALLER de FOTOGRAFIA

Laboratorio B&N
Iluminación
Retratos
Básicos

Cursos reducidos

Prof. Diego Wolfson

Film 63

Solicitar entrevista al 833-7585

Guía posible de cine y series elaborada sobre tres criterios de prioridad, aunque ninguno de ellos es excluyente:

a) Que el material pueda verse en idioma original, ya sea con subtítulos o mediante la opción sap.

b) Que su duración original no esté alterada. Es increíble la cantidad de material que en la programación oficial de los canales viene con el aviso "Este programa ha sido modificado para que su contenido sea apto para todo público".

> c) Que sobre gustos no hay nada escrito.

Imperdibles

Adiós a los niños (Au revoir, les enfants, Francia-1987) de Louis Malle; Supercine, martes 29, 13:45hs. Último gran film de Malle. 103'.

Brindis al amor (The Band Wagon, 1953) de Vincent Minnelli; TNT, viernes 11, 10hs. Musical esencial con Fred Astaire y Cyd Charisse (y Oscar Levant y Nanette Fabray, y...), ideal para un doble programa con Cantando bajo la Iluvia. 112'.

La conversación (The Conversation, 1974) de Francis Ford Coppola; Cinecanal, domingo 6, 1:30hs. Uno de los pocos verdaderos clásicos contemporáneos del cine norteamericano. 113'.

Dulce libertad (Sweet Liberty, 1986) de Alan Alda: Cinecanal, viernes 11, 16:50hs., viernes 15, 14:45hs. Un equipo de rodaje llega a un pueblo para hacer puré la obra de un historiador local; el crimen no quedará impune. Al placer de encontrarse con una de las comedias más inteligentes de los últimos veinte años, hay que agregar las actuaciones de Alda, Michelle Pfeiffer, Michael Caine, Bob Hoskins y (de pie) Lillian Gish. A Maltin no le gustó: que se vaya a la mierda. 107'.

Liebelei (Alemania, 1932) de Max Ophüls; Bravo, lunes 14, 6hs.; jueves 17, 0hs. v viernes 25, 16hs. Obra mayor del creador de otras obras mayores como La ronda y Carta de una enamorada.

El luchador (The Set-Up, 1949) de Robert Wise; Cinecanal, miércoles 2, 22hs., martes 22, 22hs. La acción transcurre en tiempo real y es un ejemplo de concentración dramática y del verdadero potencial de la clase B. Después, Wise se olvidó de todo eso e hizo La novicia rebelde. 72'.

Medalla al valor (The Red Badge of Courage, 1951) de John Huston; TNT, domingo 6, 8hs. Memorable adaptación de Stephen Crane. Su salvaje mutilación por parte de la productora M.G.M. provocó el inmediato autoexilio europeo de Huston. 70'.

La noche del cazador (The Night of the Hunter, 1955) de Charles Laughton; Cine 5, jueves 4, 13 y 19hs.; TNT, miércoles 30, 6hs. Obra maestra y único opus como director de Laughton. Además está Lillian Gish. Hay remake con Richard Chamberlain que es el oprobio. 92'.

Sombras en el paraíso (Les enfants du paradis, Francia-1945) de Marcel Carné; Bravo; 1ra. parte:



sábado 19, 22:30, domingo 20, 2:30; lunes 21, 18:30hs. y jueves 24, 9hs. 2da. parte: sábado 26. 22hs., domingo 27, 2hs.; lunes 28, 18:30hs., jueves 31, 9hs. Genuino clásico del cine francés. Data inútil: el actor pro-nazi Robert Le Vigan iba a interpretar un rol importante pero escapó (a la Argentina) antes de que terminara el rodaje y fue reemplazado por Pierre Renoir (hermano de Jean). 96'y 87'. Wallace and Gromit: A Close Shave (Inglaterra, 1996) de Nick Park; HBO, jueves 3, 19:20hs.; sábado 12, 10:20hs., jueves 24, 18:15hs. Tercer mediometraje de estos personajes animados en plastilina. Comprar, pedir prestado o robar los dos anteriores: A Grand Day Out y The Wrong Trousers. 30'.

Recomendables

El caso final (The Seven-per-cent Solution, 1976) de Herbert Ross; Cinecanal, martes 8, 23:40hs., domingo 13, 4:30hs., viernes 18, 5:10hs., miércoles 23, 10:05hs., lunes 28, 4:40hs. Sherlock Holmes visita a Freud para que lo cure de su adicción a las drogas y lo más sorprendente de todo este disparate es que funciona. El verdadero padre de la criatura no es Herbert Ross sino el quionista Nicholas Meyer, quien años más tarde se atrevió a asesinar al Sr. Spock en la segunda película de Star Trek. 113'.

Cliente muerto no paga (Dead Man Don't Wear Plaid, 1982) de Carl Reiner; Cinecanal, miércoles 9, 2:55hs. Steve Martin se encuentra con casi todo el film noir (antes de la tecnología digital) en un intento de recuperar el cine clásico de Hollywood en términos de comedia. 89'.

Criaturas celestiales (Heavenly Creatures, Nueva Zelanda-1994) de Peter Jackson, Supercine, viernes 11, 22hs.; sábado 19, 23:45hs. Jackson se prestigió decentemente con esta recreación de un asesinato real. Es una vergüenza que después de su éxito haya que esperar tanto por su siguiente film, The Frighteners. 99'.

La crisis (La crise, Francia-1993) de Coline Serreau; Supercine, lunes 21, 18hs. Lo que hace cuatro años parecia sólo un retrato más o menos ácido de la miserable sociedad francesa, hoy puede trasladarse con mayor eficacia y familiaridad a la miserable sociedad menemista. 92'.

Domingo negro (Black Sunday, 1973) de John Frankenheimer: Supercine, martes 29, 5hs, Las pruebas de que Frankenheimer supo hacer excelentes films de género está cada vez más lejana: éste fue el último. El elenco (Robert Shaw, Bruce Dern, Fritz Weaver, Marthe Keller) es un verdadero plus. 143'. Eijanaka (Japón, 1981) de Shoei Imamura; Bravo, sábado 5, 22hs., domingo 6, 2:30hs. Curioso film del veterano Imamura, recientre ganador en Cannes.

Estrella de fuego (Flaming Star, 1960) de Don Siegel; Cinecanal, sábado 5, 4:30hs., domingo 27, 5:55hs. La única película buena del Rey. Canta poco, así que, si es para escucharlo, mejor comprarse un disco. 101'.

Jane Eyre (1944) de Robert Stevenson; Bravo, viernes 4, 18hs.; lunes 7, 16hs.; jueves 17, 9hs. y lunes 21, 16:30hs. Orson Welles protagonizó, produjo (sin acreditar) e influyó en muchos sentidos esta adaptación de Charlotte Brontë. Se la puede ver en un rol breve a Elizabeth Taylor cuando parecía una persona. 96'.

Los justicieros del oeste (Posse, 1975) de Kirk Douglas. Se exhibe como El pelotón; Cinecanal, viernes 18, 3:35hs. Al censor argentino Miguel P. Tato le pareció muy mal que Douglas interpretara aquí a un sheriff corrupto: "cuando llega el desenlace en que los sobornados políticos reniegan de su función y se alejan con el bandolero triunfante, la imagen del sheriff en el piso vociferando, resulta un verdadero escarnio para la autoridad policial. De ahí la justa exigencia del Consejo Asesor para que sea eliminada esa imagen final inoportuna e inaceptable". 94'.

El ladrón de niños (Ladro di bambini, Italia-1992) de Gianni Amelio; Supercine, viernes 18, 13:30hs. Ver entrevista al realizador en este mismo número. La momia (The Mummy, 1932) de Karl Freund; Bravo, viernes 18, Ohs., 6hs. y 18:30hs.; sábado 19, 4hs. Bella historia de amor a través de los siglos con Boris Karloff en plena forma. Freund había sido uno de los mayores fotógrafos del cine mudo alemán.

El monstruo del mar (The Beast from 20.000 Fathoms, 1953) de Eugene Lourie; WBTV, domingo 13 de julio, Ohs. Ver entrevista a Ray Bradbury en este número. 80'.

Nunca en domingo (Never on Sunday, Grecia-1960) de Jules Dassin; Cinecanal, lunes 7, 3hs. Dassin, víctima del macartismo, recuperó su carrera en Europa lentamente y la consolidó con este film, que además coprotagonizó junto a Melina Mercouri. 91'.

La princesa que quería vivir (Roman Holiday, 1953) de William Wyler; USA Network, viernes 25, 17hs. Primer film importante de Audrey Hepburn y una de las pocas peliculas verdaderamente románticas de Hollywood que mejora con el tiempo. 119'.

La reina Cristina (Queen Christina, 1933) de Rouben Mamoulian; Bravo, martes 22, 8hs.; miércoles 23, 18hs. y viernes 25, 14hs. ¡Greta Garbo y John Gilbert por última vez juntos! Mamoulian sorprende con numerosos toques vanguardistas. 97'.

Saratoga (1937) de Jack Conway; Bravo, domingo 13, 9:30hs. y 16; lunes 14, 4hs. Película póstuma de Jean Harlow, tan póstuma que no siempre es Jean Harlow. 94'.

Sin vía de escape (Slamdance, 1987) de Wayne Wang; Usa Network, domingo 6, 20hs. *Policial sofisticado del realizador de* Smoke. 100'.

Ciclos posibles

Alex Cox x 2

Walker (1988); Cinecanal, viernes 4, 15:30; miércoles 16, 13:55hs. 90'.

La muerte y la brújula (1992), Cinemax, sábado 5, 22hs.; martes 8, 23:15; viernes 11, 17hs.; lunes 14, 20:45hs; jueves 17, 0:45hs.

Con la primera, Cox perdió todo el prestigio que había conseguido con Repo Man y Sid & Nancy, y se convirtió automáticamente en un vagabundo marginal. La película desmiente su mala fama y la música de Joe Strummer ayuda mucho. La segunda es un episodio de una hora para una serie de adaptaciones de Borges.



Sam Fuller x 2

El beso amargo (*The Naked Kiss*, 1964); Bravo, lunes 7, 18hs.; miérc. 9, Ohs. y jueves 10, 1:30hs. 93'. Los ladrones de la noche (*Les voleurs de la nuit*, 1983); USA Network, jueves 29, 17hs., miércoles 30, 11hs.

La primera tiene uno de los comienzos más impresionantes del cine americano y, en términos generales, anticipa en muchos sentidos **Twin Peaks** de David Lynch. La segunda fue realizada en Francia, denota cierta languidez y su mayor interés reside en su escasa difusión.

Alec Guinness x 3

Los ocho sentenciados (Kind Hearts and Coronets, Inglaterra-1949) de Robert Hamer; Bravo, domingo 6, 12hs. 104'.

El hombre del traje blanco (The Man in the White Suit, Inglaterra-1951) de Alexander Mackendrick; Bravo, domingo 6, 14hs. 84'.

Su primer millón (*The Lavender Hill Mob*, Inglaterra-1951); Bravo, domingo 6, 15:30. 82'.

Selección perfecta para recuperar el momento de mayor brillo de la comedia inglesa.

Parientes tontos de Bond

Our Man Flint (1966) de Daniel Mann; Cinecanal, jueves 10, 23:25hs., martes 15, 5:40hs., lunes 21, 10:15 y sábado 16, 4:45hs. 107'.

In Like Flint (1967) de Gordon Douglas; Cinecanal, jueves 10, 1:15hs.; miércoles 16, 9:05hs; mártes 22, 9:50hs. y domingo 27, 4hs. 114'.

James Coburn como Flint, agente de ZOWIE, seguramente fue el más carismático de los clones de Bond. El personaje tuvo una serie propia en los '70 que algunos recomiendan y otros vilipendian.

La bomba que desnuda (*The Nude Bomb*, 1980) de Clive Donner; Cinecanal, lunes 7, 7hs. 94'.

Traigan a Smart otra vez (Get Smart Again!, 1988) de Burton Nodella; Supercine, martes 22, 8:45. 100'. La mejor parodia de Bond hasta la fecha fue por lejos la exitosa serie El superagente 86, con Don Adams. El personaje regresó en dos largometrajes: La bomba que desnuda zafa pero tiene poco de la serie original y se extraña en particular la música, que fue reemplazada aquí por otra de Lalo Schifrin. **Traigan a Smart otra vez**, en cambio, es como un capítulo cuádruple de la serie: está casi todo el elenco original (incluyendo a Sigfrido, Starker y el robot Jaime), y fue escrita y dirigida por veteranos de la serie. Está dedicada a la memoria de Edward Platt, el Jefe, fallecido a comienzos de los '70.

James Stewart x 2

El precio de un hombre (The Naked Spur, 1953) de Anthony Mann; TNT, domingo 20, 8hs. 91'.

El vuelo del Fénix (The Flight of the Phoenix, 1966) de Robert Aldrich; Cinecanal, domingo 13, 2:05hs., miércoles 30, 0:15. 149'.

Dos realizadores mayores para el Maestro este mes. La primera es un verdadero tour de force con sólo cinco personajes, todos motivados por distintos grados de codicia. En la segunda, un avión cae en el desierto y sus pasajeros alcanzan verdaderos extremos para sobrevivir. En ambos casos, cosa rara, el resto del elenco está verdaderamente a la altura del Maestro.

Cine argentino

De hombre a hombre (1949) de Hugo Fregonese; Volver, lunes 7, 14hs. *Perdido durante años, este tenso melodrama con Enrique Muiño y Tito Alonso pudo volver a verse gracias al cable.* 77'.

La herencia (1962) de Ricardo Alventosa; Volver, jueves 31, 23:30hs. Estupendo ejercicio de humor negro en el retrato de una familia de clase media porteña, con milagros de Juan Verdaguer y Nathán Pinzón. 78'.

La maestrita de los obreros (1942) de Alberto de Zavalía; Space, jueves 3, 13:15. Ver nota de Victoria Ocampo en este número. 97'.

Noches sin lunas ni soles (1984) de José A. Martínez Suárez; Volver, sábado 26, 23:30hs. En el tren que va a Madrid se engancharon dos vagones... 95'.

Tute cabrero (1968) de Juan José Jusid; Volver, domingo 27, 23:30. *Tres personajes y un puesto en juego, en un raro ejemplo de economía narrativa.* 65'.

Manuel Romero

Por norma, toda película de Romero es imperdible y este mes hay muchas: Los muchachos de antes no usaban gomina (Space, lunes 7, 13:15); El tango vuelve a París (Space, viernes 11, 13:15; Volver, viernes 11, 14hs.); Fuera de la ley (Space, lunes 14, 13:15); Mujeres que bailan (Space, lunes 21, 13:15); El hincha (Space, lunes 28, 13:15).

Series

Dos tipos audaces; Uniseries, martes, 12:00hs.; miércoles, 4:10

Duckman; USA, viernes, 22:00hs.

Ladrón sin destino; Uniseries, lunes, 13:40hs.; martes, 6:00hs.

Los tres chiflados; WBTV, lunes a viernes, 12:00 y 0:00hs.

Viaje a las estrellas (original); Uniseries, jueves, 18:00hs.; viernes, 10:10hs.; USA, sábados 19hs.

Día x día

miércoles 2

El luchador (Cinecanal, 22hs.)

iueves 3

La noche del cazador (Cine 5, 13 y 19hs.); La maestrita de los obreros (Space, 13:15); Wallace and Gromit: A Close Shave (HBO, 19:20hs.)

viernes 4

Walker (Cinecanal, 15:30); Jane Eyre (Bravo, 18hs.)

sábado 5

Estrella de fuego (Cinecanal, 4:30hs.); Eijanaka (Bravo, 22hs.); La muerte y la brújula (Cinemax, 22hs.)

domingo 6

La conversación (Cinecanal, 1:30hs.); Eijanaka (Bravo, 2:30); Medalla al valor (TNT, 8hs.); Los ocho sentenciados (Bravo, 12hs.); El hombre del traje blanco (Bravo, 14hs.); Su primer millón (Bravo, 15:30); Sin vía de escape (Usa Network, 20hs.)

Nunca en domingo (Cinecanal, 3hs.); La bomba que desnuda (Cinecanal, 7hs.); Los muchachos de antes no usaban gomina (Space, 13:15); De hombre a hombre (Volver, 14hs.); Jane Eyre (Bravo, 16hs.); El beso amargo (Bravo, 18hs.);

martes 8

La muerte y la brújula (Cinemax, 23:15); El caso final (Cinecanal, 23:40)

miércoles 9

El beso amargo (Bravo, Ohs.); Cliente muerto no paga (Cinecanal, 2:55hs.)

jueves 10

In Like Flint (Cinecanal, 1:15hs.); El beso amargo (Bravo, 1:30hs.); Our Man Flint (Cinecanal, 23:25hs.)

Brindis al amor (TNT, 10hs.); El tango vuelve a París (Space, 13:15 y Volver, 14hs.); Dulce libertad (Cinecanal, 16:50hs.), La muerte y la brújula (Cinemax, 17hs.); Criaturas celestiales (Supercine, 22hs.)

sábado 12

Wallace and Gromit: A Close Shave (HBO, 10:20hs.) domingo 13

El monstruo del mar (WBTV, Ohs.); El vuelo del Fénix (Cinecanal, 2:05hs.); El caso final (Cinecanal, 4:30hs.); Saratoga (Bravo, 9:30hs. y 16); La muerte y la brújula (Cinemax, 20:45hs)

lunes 14

Saratoga (Bravo, 4hs.); Liebelei (Bravo, 6hs.); Fuera de la ley (Space, 13:15)

martes 15

Our Man Flint (Cinecanal, 5:40hs.); Dulce libertad (Cinecanal, 14:45hs.)

miércoles 16

In Like Flint (Cinecanal, 9:05hs); Walker (Cinecanal, 13:55hs.)

ineves 17

Liebelei (Bravo, Ohs.); La muerte y la brújula (Cinemax, 0:45hs.); Jane Eyre (Bravo, 9hs.)

viernes 18

La momia (Bravo, Ohs., 6hs. y 18:30hs.); Los justicieros del oeste (Se exhibe como El pelotón; Cinecanal, 3:35hs.); El caso final (Cinecanal, 5:10hs.); El ladrón de niños (Supercine, 13:30hs.)

sábado 19

La momia (Bravo, 4hs.); Sombras en el paraíso I (Bravo. 22:30); Criaturas celestiales (Supercine, 23:45)

domingo 20

Sombras en el paraíso I (Bravo; 2:30); El precio de un hombre (TNT, 8hs.);

lunes 21

IOur Man Flint (Cinecanal, 10:15); Mujeres que bailan (Space, 13:15); Jane Eyre (Bravo, 16:30hs.); La crisis (Supercine, 18hs.); Sombras en el paraíso I (Bravo, 18:30hs.)

martes 22

La reina Cristina (Bravo, 8hs.); Traigan a Smart otra vez (Supercine, 8:45); In Like Flint (Cinecanal, 9:50hs.); El luchador (Cinecanal, 22hs.)

miércoles 23

El caso final (Cinecanal, 10:05hs.); La reina Cristina (Bravo, 18hs.)

iueves 24

Sombras en el paraíso I (Bravo, 9hs.); Wallace and Gromit: A Close Shave (HBO, 18:15hs.)

viernes 25

La reina Cristina (Bravo, 14hs.); Liebelei (Bravo, 16hs.); La princesa que quería vivir (USA Network, 17hs.)

Our Man Flint (Cinecanal, 4:45hs.); Sombras en el paraíso II (Bravo, 22hs.); Noches sin lunas ni soles (Volver, 23:30hs.)

domingo 27

Sombras en el paraíso II (Bravo, 2hs.); In Like Flint (Cinecanal, 4hs.); Estrella de fuego (Cinecanal, 5:55hs.); Tute cabrero (Volver, 23:30)

lunes 28

El caso final (Cinecanal, 4:40hs.); El hincha (Space, 13:15); Sombras en el paraíso II (Bravo, 18:30hs.)

martes 29

Domingo negro (Supercine, 5hs.); Adiós a los niños (Supercine, 13:45hs.); Los ladrones de la noche (USA Network, 17hs.)

miércoles 30

El vuelo del Fénix (Cinecanal, 0:15); La noche del cazador (TNT, 6hs.); Los ladrones de la noche (USA Network, 11hs.)

iueves 31

Sombras en el paraíso II (Bravo, 9hs.); La herencia (Volver, 23:30hs.)

Soy una estudiante de Comunicación Social de la Universidad Nacional de Cuyo(en Mendoza) y estoy empezando a hacer mi tesis de licenciatura. Mi tema de estudios es el cine de animación y aquí es bastante difícil conseguir bibliografía. Necesitaría información sobre libros, artículos, o el material que conozcan sobre esto, poniendo especial énfasis en un enfoque semiótico o que releve el origen y la historia del género. Desde ya agradezco y me pongo a su disposición para ayudar en lo que pueda. Atentamente

Martina Fúnes

Hice a principios del '96 un documental producido por la FUC sobre terapia intensiva pediátrica, con el tema central del transplante (yo fui transplantado el higado en octubre del '93). El corto-medio, que dura aprox. 33 minutos, fue rodado en el hospital italiano, lugar donde me operé, y con la misma gente que estuvo conmigo en el post-operatorio. Tiene inserts de entrevistas muy conmovedoras y mostranto varias caras del asunto.

Les cuento esto porque me gustaría que lo vieran (desde ya sin compromiso alguno), porque ya se me agotaron las posibilidades de exhibición y los cierto es que tampoco dispongo de mucho tiempo para recorrer otros lugares donde sea útil el material, ya que todavía estoy cursando en la FUC y trabajo el resto del dia. Tal vez viéndolo se te ocurra alguna idea o tal vez no.

Por favor, si les interesa, mándenme un mail y se los alcanzo donde me digan.

Desde ya muchas gracias y espero su respuesta.

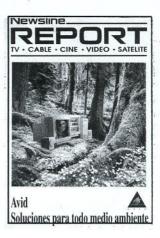
Juan Acher

Para comunicarse con **Film**: dcabello@interlink.com.ar





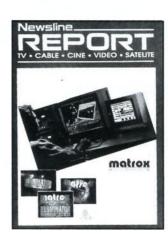


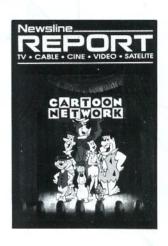


Desde bace cuatro años, la revista

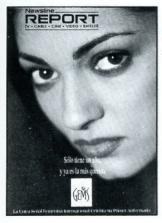






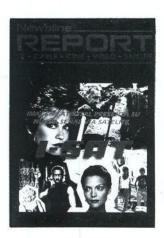


empresarial líder del sector.









Newsline

REPORT

TV • CABLE • CINE • VIDEO • SATELITE

Informacion Estrategica

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

Easinan

EE><FR

FILM
SYSTEM
BYKODAK