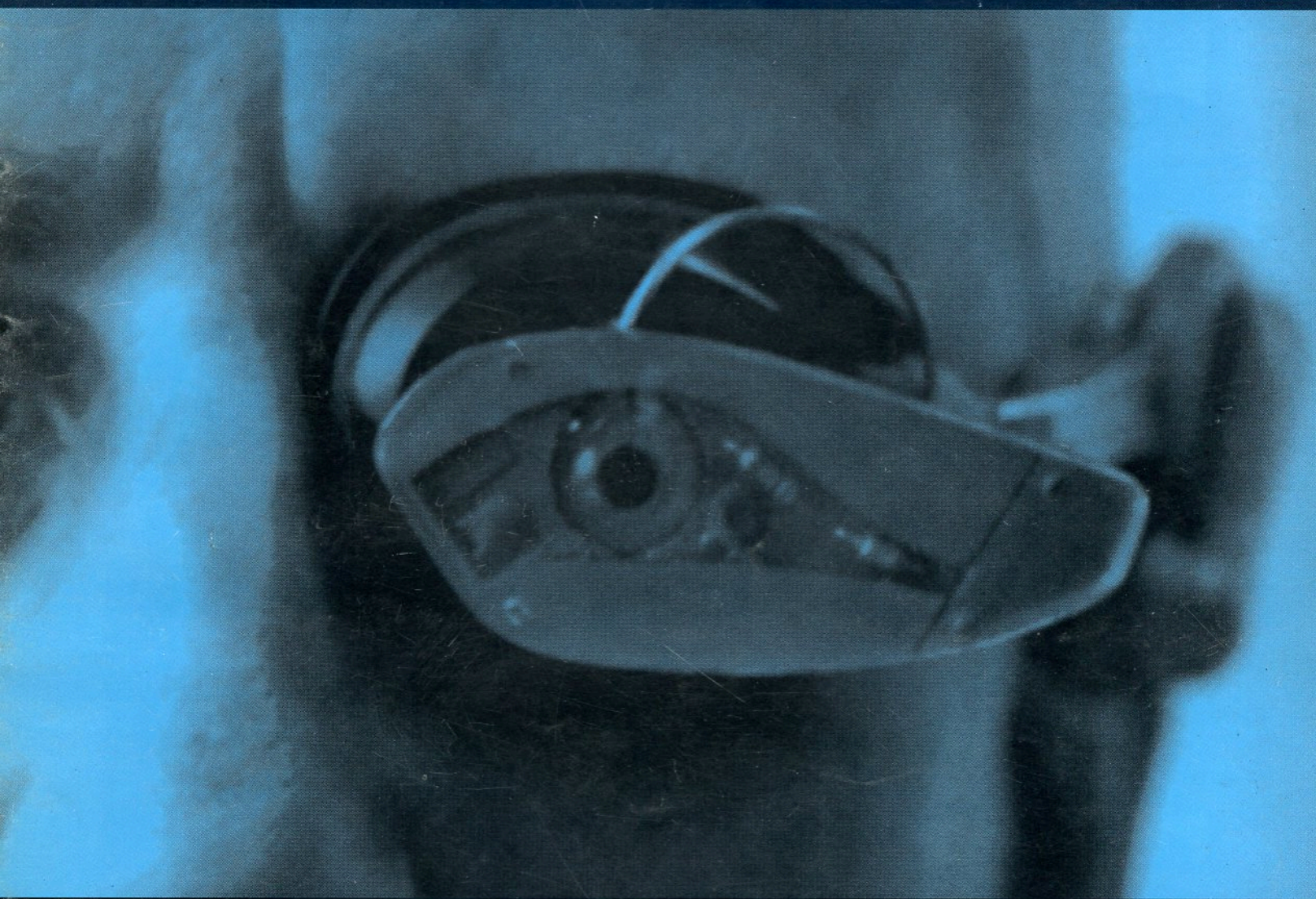
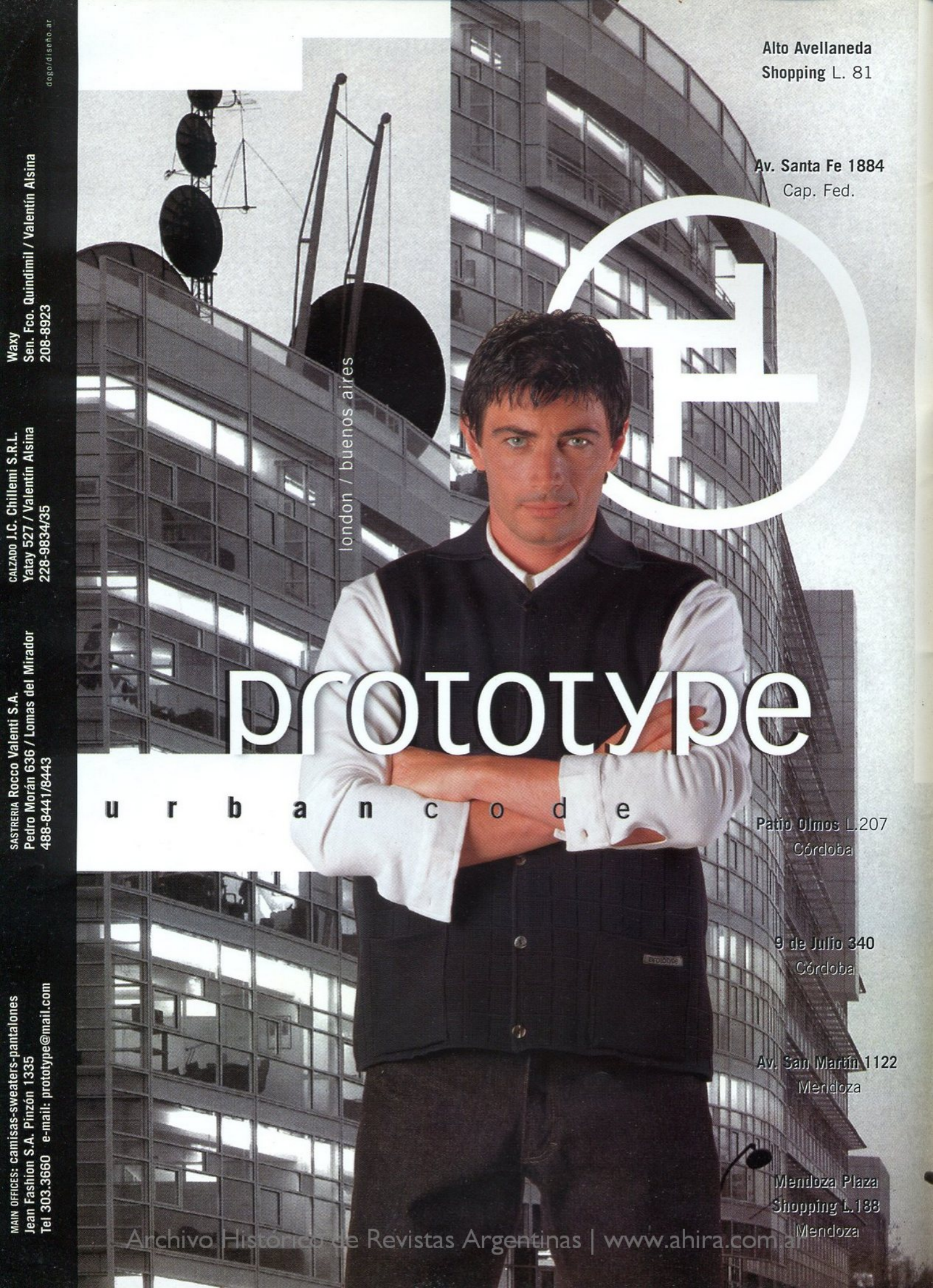
Film



LO QUE VENDRÁ PLAZA DE ALMAS UN CRISANTEMO ESTALLA EN CINCOESQUINAS CIUDAD DE DIOS PIZZA, BIRRA, FASO TINTA ROJA LA SONÁMBULA LA CASA DE TOURNEUR LO QUE YA FUE REPASO GENERAL DE LARGOMETRAJES INFORME ESPECIAL SOBRE CORTOS Y PRODUCCIÓN ALTERNATIVA DÁRSENA SUR

HECHO EN ARGENTINA

Film32 Año 5 Febrero/Marzo 98 Uruguay $40 Chile $2.000 Paraguay 10.000GS $7



Alto Avellaneda
Shopping L. 81

Av. Santa Fe 1884
Cap. Fed.

Patio Olmos L.207
Córdoba

9 de Julio 340
Córdoba

Av. San Martín 1122
Mendoza

Mendoza Plaza
Shopping L.188
Mendoza

MAIN OFFICES: camisas-sweaters-pantalones
Jean Fashion S.A. Pinzón 1335
Tel 303.3660 e-mail: prototype@mail.com

SASTRERIA Rocco Valenti S.A.
Pedro Morán 636 / Lomas del Mirador
488-8441/8443

CALZADO J.C. Chillemi S.R.L.
Yatay 527 / Valentín Alsina
228-9834/35

Waxy
Sen. Fco. Quindimil / Valentín Alsina
208-8923

dogo/diseño.ar

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

Sumario

6 **Malón**

Música, actrices argentinas, el cine documental, el Taller MS, comedias nacionales, **Gloria y hambre** de William Wellman, El Che, y algo más sobre Sam Fuller.

18 **Especial cine argentino**

Lo que vendrá

Siete largometrajes argentinos que importan y ocho realizadores que responden por ellos: **Pizza, birra, faso**, **Plaza de almas**, **Un crisantemo estalla en Cincoesquinas**, **Ciudad de Dios**, **Tinta roja**, **La sonámbula** y **La casa de Tourneur**, según, respectivamente, Adrián Caetano, Fernando Díaz, Daniel Burman, Víctor "Kino" González, Carmen Guarini y Marcelo Céspedes, Fernando Spiner y Jorge Caterbona. Entrevistas y anticipos por Paula Félix-Didier, Elvio E. Gandolfo, Fernando Martín Peña y Abel Posadas, más una colaboración inusual de Diego Curubeto.

Lo que ya fue

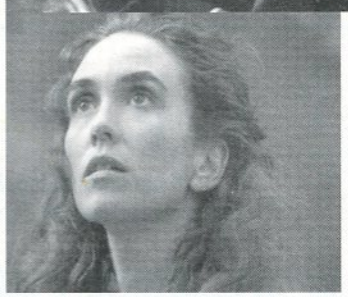
El repaso de los estrenos del año por Raúl Manrupe, pero además
El rescate arbitrario de diez títulos de corto y mediometraje: **Abrigo** (Panich), **Aluap** (Mereñuk-Belón), **1977 Casa tomada** (Pilotti), **Los duelistas** (Rocca-Pensa), **Imposible, es** (Fried), **Inferno** (Rubens Lumiere), **Retiros** (Aragona-Finvarb), **Tiempo de descuento** (Nardini), **300Km** (Rosselló-Teobaldo). Escriben Octavio Fabiano, Paula Félix-Didier, José Martínez Suárez, Fernando Martín Peña, Carlos Salgado y Gustavo Sigal, pero también
Entrevista con Pablo Reyero por su documental **Dársena Sur**, pero después
Dos o tres preguntas sobre política en el INCAA (¡uy!), y al final
La solución brasileña según Sergio Sanz.

60 Cine y literatura argentina **Beatriz Guido**

Jorge M. Couselo encuentra besos cinéfilos de Beatriz Guido; ilustró Sábat especialmente para **Film**.

64 **Cable para marzo**

Lo queda del mes, en TV. Lo que queda de nosotros, en abril.



Film32

Febrero/Marzo '98

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

NEW FILM

CINE CLASICO
Y DE AUTOR
MAS DE 3000
TITULOS

ALQUILER
Y VENTA

OPERAS
DOCUMENTALES

TARIFAS
ESPECIALES
PARA SOCIOS
DISTANTES

BIBLIOTECA
DE CINE PARA
CONSULTA

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

BARRANCAS
DE BELGRANO

O'HIGGINS
2172

TEL: 784-0820

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

Film
Staff

Hacen Film
Fernando Martín Peña
Paula Félix-Didier
Aldo Paparella
Diego Cabello

Dirección Editorial
Fernando Martín Peña
Paula Félix-Didier

Diseño
Diego Cabello

Dirección Comercial
Aldo Paparella

Colaboran en este número
Jorge Miguel Couselo
Diego Curubeto
Octavio Fabiano
Elvio E. Gandolfo
Fernando Kabusacki
María Eugenia Lara
Raúl Manrupe
Mariano Molinari
Abel Posadas
Hermenegildo Sábat
Carlos Salgado
Gustavo Sigal
José A. Martínez Suárez

Corresponsales:
N.York
Gabriela Chistik
Los Angeles
Guillermina Zabala
Alemania
Claudia Palozzo
Holanda
Alejandra Szir
París
Valeria Ciezar

Impresión
Sociedad Impresora Americana

Distribución
Capital
Vaccaro Sánchez & Cia. (☎ 342-4031)
Interior
Disa (☎ 304-4973)

●

en la tapa:
El ojo cibernético del Dr. Gazzar en *La sonámbula* de Fernando Spiner

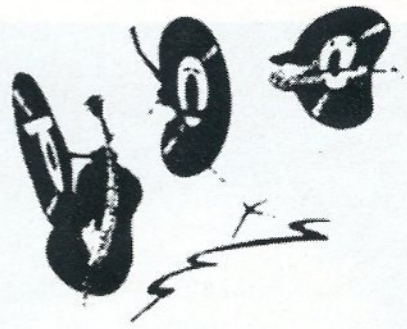
en la página anterior:
***La casa de Tourneur* de Jorge Caterbona, Anglada y Sesán en *Pizza, birra, faso* de Stagnaro y Caetano, *El sueño de los héroes* de Sergio Renán, Sofía Viruvoff en *La sonámbula* de Fernando Spiner y *Un crisantemo estalla en Cincoesquinas* de Daniel Burman**

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

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

GRAMMY RECORDS

- Cassettes
- Compact Discs (nacionales e importados)
- Videos (nacionales e importados)
- Audio
- Accesorios CD y Videos
- Banderas importadas
- Remeras
- Buzos
- Posters (nacionales e importados)



AV. RIVADAVIA 5900 (1406) BS. AS. TEL/FAX: 431-4493 Envíos al interior

Por la defensa de la Cultura y el Cine Nacional

TRABAJADORES DE CINE
SICA

Inscripción para cursos
Dirección de Fotografía y Cámara Rodolfo Denevi
Dirección de Arte - Escenografía y Vestuario Alfredo Iglesias
Taller de Realización Cinematográfica Hugo Lescano
Dirección de Actores para Medios Audiovisuales Ernesto Torchia

Comienzo en Abril

Adherido a la CTA y a la COSITMECOS

Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina

Juncal 2029 - Cap. Fed. - Tel: 806-8774 / 7544 / 0208

Imagen Digital

Club de **LaserDisc** & **DVD**

Perfección en imagen y sonido • Alquiler y Venta

Echeverría 2460 y Paraguay 1574 Capital Tel: 788-1816 / 422-8095 / 496-1131 / 813-6888

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

lluvia de laser

por Diego Curubeto

Ocho años después de su magnífica **Horror of Dracula**, la productora inglesa Hammer decidió que era hora de volver a ganar algunas libras con el vampiro interpretado por Christopher Lee. 1965 fue el año del segundo y último **Dracula** de Terence Fisher, sin Peter Cushing pero con un reparto realmente sólido para los fans del género.

El príncipe de las tinieblas tiene varios momentos memorables. Cuatro viajeros ingleses de paseo por los Cárpatos son arrastrados hacia el castillo del Conde de un modo decididamente onírico, con ecos del **Nosferatu** de Murnau. La resurrección del Conde (hecho polvo por la luz del sol en el film anterior) fue en su momento una audacia *splatter* que hoy conserva toda su intensidad: su sirviente cuelga a un pobre tipo cabeza abajo y lo degüella para que la sangre caiga a chorros sobre el ataúd del vampiro. Pero además de sangre, hay mucho sexo: una vampirizada (y escotada) Barbara Shelley asegura a Suzan Farmer que estando ella ya no necesita a su marido. En represalia, varios monjes agarran a la vampira y le clavan una estaca mientras ella se resiste como loca, en una escena de tono claramente *bondage* (como método, parece más civilizado estaquear vampiros dormidos). Pero el gran momento bizarro tiene lugar cuando Christopher Lee se abre la camisa, hiere su propio pecho y obliga a Farmer a beber de su sangre. Después, el legendario final sobre el hielo quebradizo es una originalidad en el género.

La empresa Elite hizo un trabajo antológico al editar este material. El *transfer* es muy bueno, respeta el Techniscope original y el sonido mono es de una pureza notable. No se advierte un solo corte y en cambio hay varios *bonus* a tener en cuenta, empezando por una película casera tomada en 8mm. durante el rodaje por el hermano de Barbara Shelley.

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

En esas imágenes sorprende el clima tranquilo, realmente flemático, de todos los técnicos y del propio Fisher, sobre todo si se tiene en cuenta el reducido presupuesto y el poco tiempo con el que trabajaban. (Para colmo, el film se hizo simultáneamente con **Rasputin the Mad Monk**, que también protagonizó Lee).

Además del *trailer* original, la edición trae otro –imperdible– anunciando el doble programa **Dracula, Prince of Darkness - Plague of the Zombies** (que de paso permite ver algunos planos en pantalla ancha de esta joyita de John Gilling). Los publicistas mezclaron fragmentos de ambos films y al final anuncian orgullosos que para los chicos del público habrá colmillos de Dracula de regalo, y para las chicas, ojos de zombies.

Christopher Lee no tiene una sola línea de diálogo en toda la película, pero ahora se pudo desquitar porque los productores de esta edición lo convocaron (junto a Barbara Shelley, Suzan Farmer y Francis Matthews) para el comentario que se puede escuchar en la banda analógica del láser. En este sentido, el resultado es más generoso que eficaz: más que un documento que aporte algún material serio sobre esta obra mayor de Fisher, el comentario parece más una reunión de amigotes que prefieren recordar el dolor de espalda de Christopher cuando alzaba a sus víctimas. Del mismo modo, las molestias provocadas por los lentes de contacto que el actor usaba para enrojecer sus ojos ocupan un lugar demasiado destacado.

En conjunto, sin embargo, el resultado es muy digno y quizá sólo sea superado por la flamante edición de **Rasputin the Mad Monk** que Elite ha lanzado con *bonus* similares. Otros clásicos de la Hammer han sido editados por la misma compañía, como la ya citada **Plague of the Zombies**, junto a otra película de John Gilling, **The Reptile**, el festín de vampiras **The Vampire Lovers** y la obra maestra psicotrónica **Quastermass and the Pit**, ambas de Roy Ward Baker. Todo este material invita a ir decididamente para allá.

Dato idiota. Francis Matthews, héroe del film, no debe estar atravesando una ancianidad muy digna. Hace algunos años se lo pudo ver como uno de los actores recurrentes que enseñaban a hablar inglés en la serie didáctica **Follow Me**.

- **Dracula, Prince of Darkness**
(Elite Entertainment)

la ley del hampa

Apostillas a Sam Fuller
por Fernando Martín Peña

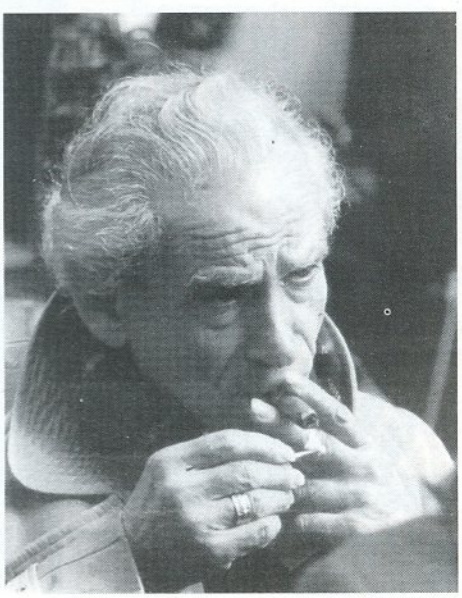
El pasado mes de febrero la Filmoteca Buenos Aires programó en el Maxi un homenaje a Sam Fuller con copias impecables de algunos de sus títulos más importantes (como **Yo maté a Jesse James**, **El beso amargo** y **Casco de acero**) y con otros menos vistos pero hechos jirones (**El barón de Arizona** y **El vuelo de la flecha**). El gran evento de la muestra fue, sin embargo, el hallazgo de una copia excelente de **La ley del hampa** (*Underworld U.S.A.*, 1960), un film esencial del realizador que no había podido ser revisado para el *dossier* que esta revista le dedicó el número pasado.

Delirio de pasiones (*Shock Corridor*) y **El beso amargo** (*The Naked Kiss*), ambas de 1963, conformaron una dupla bizarra y de extrema coherencia, a pesar de una superficie muy distinta. Convertido en una antena parabólica desbocada, el viejo reportero captó en el aire la turbulencia del momento y la convirtió en imágenes violentas, perturbadoras, por momentos casi abstractas, como los trazos de un electro: el de esa Norteamérica que acababa de ver cómo su presidente se paseaba por Dallas con una bala en la cabeza, forzando a sus ciudadanos a asumir que ya no era posible seguir fingiéndose inocentes.

Pero además la coherencia interna de ambas películas se prolonga también a las formas, porque parecen hechas con el presupuesto asignado para una sola, con equipos parecidos y hasta con una cita entre sí: en la marquesina de un cine que se ve en **El beso amargo** puede leerse con claridad que están exhibiendo **Shock Corridor**. La mejor fama de Fuller es la de narrador primario, pero a menudo surgen en sus películas indicaciones de una diabólica sutileza. En este caso, esa cita intertextual, la única de toda su obra, no sirve sino para confirmar que

enfrente y arriba:
Christopher Lee en
***The Horror of Dracula* (1958)**

Sam Fuller disfrazado de Philip Marlowe



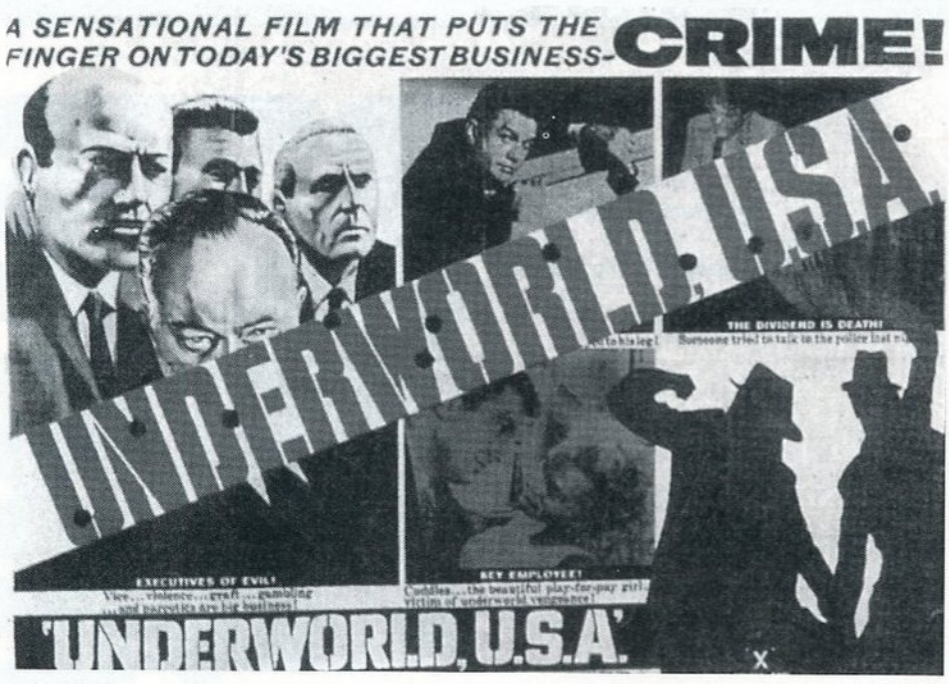
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

malón

ambas películas están hablando de la misma cosa.

Algo antes, Fuller había recurrido a una estrategia similar (dos por una) ofreciendo al productor Harry Cohn, de Columbia, un acuerdo de coparticipación para hacer dos policiales: **El kimono escarlata** (*The Crimson Kimono*, 1959) y **La ley del hampa**, en las que Fuller fue coproductor con su empresa Globe y en las que también hay reiteraciones de personal, un tipo de intérprete semejante y hasta un personaje (Ann en **El kimono**..., Sandy en **La ley**...) que parece directamente trasladado de un film al otro. Ambas utilizan extensamente locaciones reales y provocan una impresión de ligero extrañamiento cuando no lo hacen, cuando el decorado "se nota", y es que la crisis que ambas evidencian, en perspectiva, es más modesta que la diagnosticada en el otro díptico: allí se perdía una idea de país; aquí, apenas, una idea del cine. El sistema de estudios estaba muriendo rápidamente y Fuller trabajaba con frenesí, como si supiera que, desaparecidos los productores como Zanuck y Cohn, no podría volver a filmar sus historias de amor, odio, asesinato y venganza.

La ley del hampa es una de esas historias. Una noche, el niño Tolly Devlin ve cómo cuatro sombras masacran a su padre en un callejón y jura cobrarse esa muerte. Ambientado en los años 30, todo ese comienzo parece salido de una película de gángsters hecha en la Warner, a excepción de la primera toma (la mirada del protagonista en plano detalle) que es casi una prolongación de la legendaria firma "*Escrita, producida y dirigida por Samuel Fuller*". Hay personajes extraños que también son una marca de fábrica, como la veterana sabia que colecciona muñecos y fotos de bebés porque no ha podido tener uno, como la mujer/amante del gángster que festeja borracha su reclusión perpetua, o como el asesino de resignada eficacia que antes de ejercer borra toda expresión de su rostro ocultando la mirada tras unos anteojos oscuros.



Afiche de *La ley del hampa*, casi como una primera plana de *Crónica*

También aparece bien definida la veta sensacionalista de Fuller, en la deliciosa simplicidad con la que describe la organización criminal, en frases de los narcos como "*Hay entre diez y quince millones de niños en las escuelas: no me digas que la aguja de una jeringa tiene conciencia*", o en el asesinato de una niña ciclista, atropellada por un automóvil[1]. Al mismo tiempo, Fuller inserta toques mordaces que proporcionan al conjunto una cohesión de la que en esta época se solía prescindir en favor de desarrollos más arbitrarios: tras la brutal muerte de la niña, el realizador corta a un plano en el que Tolly entrega a Sandy, de manera bastante gráfica, dos pavos muertos para que prepare la cena de año nuevo; de igual modo, mientras Gunther es quemado vivo dentro de su propio auto, el hombre que ha ordenado esa muerte pide fuego para encender su cigarro. También hay vínculos más sutiles que refuerzan esa fuerte coherencia interna del film, como la melodía que proviene de un muñeco musical y que subraya los momentos relacionados con el pasado del protagonista, o la recurrencia a la imagen en primer plano de su puño crispado de odio: el puño que se retuerce de angustia es el mismo que en la escena siguiente aparece abriendo una caja fuerte y que en el final cierra el film.

Ese final, precisamente, parece remitir al que Wajda ideó para el protagonista de **Cenizas y diamantes** (*Popiol i diament*, 1958). Como en esa otra obra maestra, aquí Tolly corre mortalmente herido y tambaleándose por las calles, acompañado por la cámara milagrosa de Hal Mohr, hasta alcanzar un callejón lleno de basura, que podría ser el mismo en el que veinte años antes su padre encontró la muerte a manos de aquellas cuatro sombras. Sin embargo, la escena más famosamente violenta del film tiene lugar algo antes, sin ningún despliegue formal especial y sin armas de fuego, cuando la ex prostituta informa delicadamente a Tolly que quiere casarse con él y ser la madre de sus hijos. Tras un instante de consternación, Tolly sólo atina a preguntar: "*¿Estás de merca?*".

Al cierre de estas líneas, la Filmoteca de Buenos Aires retiraba sus ciclos retrospectivos del cine Maxi dado que su repercusión pública, aunque entusiasta, es insuficiente para sostener una sala de esas dimensiones. Confiamos, casi ciegamente, en que Octavio Fabiano, principal responsable de la entidad, se las arreglará como hasta ahora para retomar sus exhibiciones en alguna otra parte y que la Filmoteca resurgirá pronto de entre sus cenizas.

Como el Gato Félix, claro.

1. Phil Karlson se había atrevido a aniquilar una niña con el mismo método en su muy fulleriana **The Phenix City Story** (ver *Film* n. 29), pero en esa oportunidad la víctima había sido negra y ya se sabe que hay menos pruritos contra el ejercicio de la violencia sobre representantes de las minorías. Fuller no iba a repetir ese error y aquí su víctima es una verdadera *all-american girl*.

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

dos libros dos

La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos del documental, de Bill Nichols
por Paula Félix-Didier

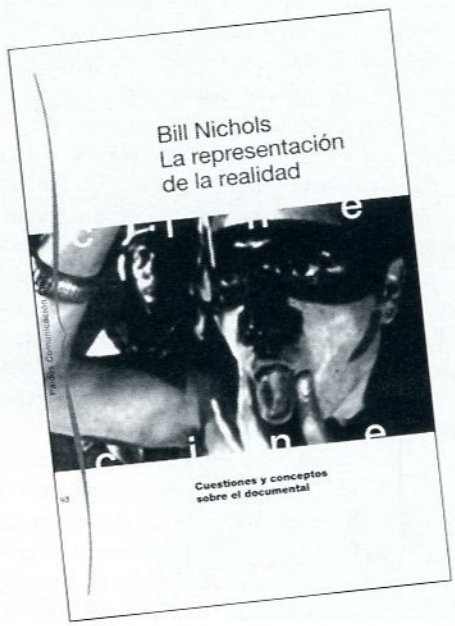
Los trabajos de teoría cinematográfica suelen concentrar sus esfuerzos en el cine narrativo de ficción y rara vez se ocupan de abarcar en sus conceptualizaciones al cine documental. Este aparece –cuando lo hace– como un objeto de estudio aparte que requiere métodos y conceptos específicos. Bill Nichols, profesor de la Universidad del Estado de San Francisco y eminente teórico cinematográfico, ha dedicado gran parte de su extensa carrera como investigador a enriquecer y delimitar el abordaje teórico del cine documental y su punto de partida es el reconocimeinto de éste como partícipe de las características asignadas al cine de ficción. Según su postura, es posible analizar el documental a la luz de los conceptos de la narratología cognitivista que David Bordwell, Kristin Thompson y otros vienen aplicando al estudio del cine de ficción, aunque no niega la necesidad de marcar los límites que definen al cine documental como una modalidad específica de narración cinematográfica. En *La representación de la realidad*, obra publicada en inglés en 1991 y recientemente editada en español por la editorial Paidós para su colección Paidós Comunicación, Nichols retoma y consolida una aproximación al tema que Nichols había publicado bajo el nombre de *Ideology and the Image* en 1981 y que se ha convertido en un clásico para el estudio del documental.

En este nuevo trabajo el autor incorpora a la problemática que preocupó a realizadores y teóricos a lo largo de los años setenta y ochenta, las nuevas perspectivas abiertas por los estudios culturales de los noventa: así a las discusiones sobre ética y objetividad suma ahora cuestiones relativas al poder, la subjetividad y la representación. El trabajo de Nichols transita a la vez los conceptos de la Teoría Cinematográfica en general, enfatizando la unidad esencial del cine en todas sus formas, y la búsqueda de una especificidad del género documental que se apoye en cuestiones de forma y no de contenido.

Su primer objetivo es proponer una definición del documental que trascienda la tradicional consideración de "opuesto a la ficción", ya que esta perspectiva no alcanza para comprenderlo, del mismo modo que resulta incompleta la caracterización moderna del documental como un tipo especial de ficción que procura esconder sus marcas ficticias. Es en una retórica y una estructura narrativa propia que Nichols aspira a encontrar lo específico del género.

Este libro cubre un vacío teórico notable ya que la mayor parte de los trabajos sobre el documental son generalmente textos puntuales sobre la obra de un determinado autor (Flaherty, Grierson, Ivens...) o sobre el impacto de determinados temas en la sociedad (cine político latinoamericano, documental independiente norteamericano) pero son muy escasos los abordajes que postulan una conceptualización teorica. Como se ha dicho, la vertiente adoptada por Nichols es la del cognitivismo aplicado a los estudios cinematográficos, en particular los aportes de David Bordwell a quien cita como referente principal. En relación al documental reconoce la importancia fundamental que para él han tenido los trabajos de Julianne Burton sobre el documental latinoamericano y numerosos artículos de Vivian Sobchak y Alan Rosenthal. Las reflexiones sobre ideología y documental se apoyan básicamente en Michel Foucault, sobre todo en la *Historia de la sexualidad*, en Louis Althusser y sus aparatos ideológicos de estado y en los estudios de Frederic Jameson y Francois Lyotard sobre la estética posmoderna.

Nichols expresa su voluntad de establecer una teoría del cine documental que escape a la práctica habitual de los teóricos cinematográficos, lo que a su entender supone un ejercicio tautológico de importación y aplicación de marcos teóricos probados y elaborados para otros campos (literatura, sociología cultural, etc). Comparte esta necesidad con Bordwell pero para Nichols la teoría debe convertirse en un valor de uso para la práctica, es decir, debe responder a los interrogantes que acosan a los realizadores de documentales a la hora de opinar sobre el mundo para crear conciencia y modificarlo. Básicamente un documentalista es alguien que cree que de algún modo el cine puede y debe ser utilizado como una herramienta para el cambio social. Como otros discursos de intervención, el documental procura clarificar elecciones, interpretar la historia y promover la comprensión humana, lo que supone una responsabilidad ética y una posición ideológica desde la cual se pronuncia un discurso.



& VideoLanzamientos

El cuervo (Ciudad de ángeles)
de Tim Pope
(Gativideo)

En el crepúsculo
de Christopher Reeve
(AVH)

Fantasmas del pasado
de Rob Reiner
(LK-Tel)

Romance sin límite
de Bruno Barreto
con Dennis Hopper
(Gativideo)

Rosewood: cacería de inocentes
de John Singleton,
(AVH)

Una última oportunidad
de Sondra Locke
(SBP)

Bambola
de Bigas Luna
(SBP)

Pusher
de Nicolas Winding Refn
(Transeuropa)

El elemento del crimen
de Lars von Trier
(Transeuropa)

Estrella solitaria
de John Sayles
(LK-Tel)

Aller Simple
Pasaje de ida
de Noel Burch,
Nadine Fischer,
Nelson Scartaccini
(Cine-Ojo)

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

Nichols propone buscar las huellas de esta apuesta ideológica no tanto en el discurso extracinematográfico que los realizadores exponen en entrevistas, notas periodisticas y otros modos de difusión como en el interior del texto, bajo la forma de marcas de enunciación discursiva. En ese sentido, Nichols toma el concepto de voz narrativa, extensamente desarrollado para el cine de ficción por la narratología, y lo incorpora al análisis del documental: la manipulación espacial y temporal y el montaje plantean cuestiones axiográficas y expresan una visión del mundo.

El cine documental puede, dice Nichols, estudiarse como un tipo de narración que guarda una relación particular con un referente real, con un narrador comprometido con esa realidad y con un espectador al que procura movilizar. Todas estas relaciones se dan a nivel estructural y comprometen las relaciones de poder que se juegan tanto a nivel político general como al interior de la propia institución cinematográfica. Todo documental resulta así una narración sobre el mundo que expresa dentro de sus límites las relaciones y microrrelaciones de poder que lo atraviesan.

La elaboración teórica de Nichols se apoya en un impresionante corpus de trabajos documentales que no puede sino arrancar suspiros de envidia entre los estudiosos locales, quienes podemos tener la certeza de que la mayoría de dichos trabajos permanecerán para siempre inaccesibles a nuestra avidez. Sin embargo, y a modo de consuelo, Nichols cierra el libro con un listado de direcciones y teléfonos varios de las productoras y archivos donde es posible encontrar la mayor parte de los films mencionados.

La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos del documental
por Bill Nichols

Paidós Comunicación Cine, Barcelona, 1997.
389 páginas.

malón

Diccionario de actrices del cine argentino (1933-1997), de Roberto Blanco Pazos y Raúl Clemente
por Abel Posadas

Todos aquellos datos que se aporten con respecto al cine argentino son bienvenidos. Este diccionario cumple, en este aspecto, con su objetivo. Se puede o no estar de acuerdo con respecto a los comentarios en lo atinente a los registros interpretativos de algunas actrices, pero esto no es relevante.

En el plan de trabajo, los autores especifican que "*para las que han desaparecido se da, salvo contadas excepciones, año de nacimiento y de fallecimiento; para el resto se proporciona el año de nacimiento, en el caso de que lo hayan declarado públicamente*".

Al parecer, Blanco Pazos y Clemente han temido el acoso de damas tales como Amelia Bence (1910), Zully Moreno (1920), Delia Garcés (1919), Mirtha Legrand (1927) y tantas otras. Hay en este sentido, algunos riesgos, cierta excusa por no haber trabajado rigurosamente. Vaya este ejemplo: Delia Durruty aparece sin fecha alguna. Si en el CD-Rom de la Cinemateca Argentina no figura, a los autores les hubiera bastado consultar la antigua revista *Film*. En el número correspondiente a la semana 25/11 a 4/12 de 1936 aparece la noticia de la muerte de la actriz, a los 20 años de edad. Se dirá que Durruty no es una figura importante pero no es éste el criterio del *Diccionario*, ya que la selección incluye sorpresas tales como Lidia Durán, Celia Juárez, Dolores o la folklorista Patrocinio Díaz. Lo que ocurre es que el caso Durruty lleva a preguntarse por el destino de Billy Days, Susy del Carril, Sussy Derqui, la fundamental Alicia Barrié, y tantas otras. ¿Están vivas aún?

Por otra parte hay entradas donde se coloca sólo la fecha de muerte, sin que se justifique esta omisión: cualquier diccionario de segunda mano les hubiera dicho que Emma Gramática, por ejemplo, nació el 22 de marzo de 1875. De igual modo, Si María del Río es la madre de María Julia Bertotto, ¿era muy difícil acudir a la escenógrafa para preguntarle la fecha del nacimiento de aquella apetecible vampiresa?

Por desgracia, el camino fácil llega también a la reseña de las carreras: se afirma allí que Olga Zubarry "*nunca hizo teatro*", pero la misma Zubarry ha dicho desde siempre que su fastidio con el escenario se produjo a raíz de la temporada veraniega 1943-44 con *Madame Trece*, en el Maipo, donde Elena Lucena era el imán de boletería. Además, en la bibliografía consultada se cita *Fanny Navarro o un melodrama argentino*, de Maranghello e Insaurralde. Estos autores han demostrado, y con creces, que Navarro fue la elegida de Tinayre para Deshonra. ¿Por qué repetir entonces la historia oficial?

Hay por otra parte ciertos problemas de redacción que molestan al lector. En el caso Yeya Duciel se afirma que "*su protagónico más estelar fue Estrellita*" y también hubiera sido conveniente no convertir a los "exiliados" en "exilados", así como es "Mugica" y no "Mujica" en el caso de Alba y Bárbara. Esto pudieron pasarlo por alto Blanco Pazos y Clemente, pero ¿qué se habrá hecho de aquel gremio de correctores?

Ya en otro plano, hubiera sido preferible dedicar más tiempo a averiguar ciertas fechas, que incluir el paso por el cine de figuritas intrascendentes. ¿Es posible que Virginia Lago, Leonor Manso, Luisina Brando o Soledad Villamil convivan con Lorena Paola, las Trillizas de Oro, Claudia Mores, Thelma Tixou o Greta Ibsen? Se alegará que no existe discriminación alguna y que todas aparecieron al menos en una película. Perfecto. Esto redundaría en beneficio del *Diccionario* siempre y cuando no faltaran los datos indispensables en todos los casos. Porque aún en figuras totalmente menores para el cine, las reseñas no están completas –Beatriz Día Quiroga fue una actriz del elenco estable de Radio Belgrano durante años, antes de llegar a la TV–; y en el caso de las mayores hay omisiones que no entendemos –Silvana Roth es italiana y entró al cine por sugerencia de un amigo de su padre, Lalo Harbin. Realizó además temporadas teatrales en italiano junto a Iris Marga–. No nos parece pedir demasiado al *Diccionario* que nos aclare en qué lugar de la "*década del 60*" Choly Mur, la hija de Tania, "*murió trágicamente*" –otro lugar común que no nos dice nada–.

Se ruega a los autores que no imaginen mala voluntad en estas líneas. El *Diccionario* tiene valor y mejoraría atendiendo ciertos problemas. Posee además un importante punto a favor: las filmografías son correctas.

Diccionario de actrices del cine argentino (1933-1997)
por Roberto Blanco Pazos y Raúl Clemente

Corregidor, Buenos Aires, 1997.
255 páginas.

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

realizadores el oficio de narrar

Sobre la obra del Taller MS
por Paula Félix-Didier y Fernando Martín Peña

José A. Martínez Suárez no tiene ni una universidad, ni una escuela, ni un centro de estudios y si hubiera que vincularlo con alguna Academia, sólo podría pensarse en Racing. Su labor docente se concentra en cambio en un taller, sustantivo que no sólo representa el grado cero de la pretensión sino que además designa, todavía, a aquellos espacios en los que un grupo de jóvenes se concentra alrededor de un maestro dispuesto a transmitir su oficio, su experiencia[1].

El hombre es amablemente reacio a extenderse demasiado en la relación de intercambio que establece con los integrantes del taller, así como a recordar la extensa nómina de premios nacionales e internacionales obtenidos. En cambio no pone reparos para facilitar una abundante selección de obras realizadas por gente del grupo entre 1994 y 1997. De su revisión se pueden extraer algunas observaciones generales.

En el Taller parece atenderse muy especialmente la relación entre los medios disponibles y las posibilidades expresivas. Casi todos los trabajos son de una austeridad que nunca traba sus desarrollos ni condiciona sus eventuales eficacias. Varios tienen lugar en una o dos locaciones, casi siempre bien determinadas y utilizadas con sentido del espacio cinematográfico; uno o dos actores alcanzan muchas veces para llevar los argumentos; las duraciones oscilan entre los cuatro y los quince minutos pero los más interesantes no necesitan superar los diez. Un ejemplo extremo y sobresaliente es **Tape n. 12** (Leonardo Di Cesare), que empieza con la sutileza de incorporar a su estructura las barras iniciales de todo video y se despliega después en forma de plano secuencia durante seis minutos, conducido por un estupendo Miguel Ángel Solá. Este paradigma de concisión narrativa ha sido rechazado de alguna muestra bajo la objeción de no ser una verdadera "obra", pero esa hipótesis es simplemente absurda: el corto es de una sencillez engañosa que no resigna ni un concepto de puesta en escena ni un *crescendo* narrativo. Su impresionante eficacia como relato audiovisual depende del modo en el que Di Cesare distribuyó la información pertinente, no sólo en el texto de su actor sino también en su única locación.

Varios cortos se estructuran sobre relatos que toman cierto elemento externo (una noticia, un personaje real, un film, un cuento) y sin perderlo de vista se preguntan *"¿Qué pasaría si...?"*. Desde ese punto de partida, Carlos Diviesti imagina una aventura extramarital para Libertad Lamarque en la exquisita **Acuarela**, Di Cesare propone una última vuelta de tuerca sobre el clásico **Rosaura a las diez** y su adaptación cinematográfica, Gisela Benenzon imagina en **Nueve y pico** la actividad de un bar antes, durante y después de la explosión de la AMIA prescindiendo de casi todo texto, Alejandro Angelini prolonga audazmente el final de *Emma Zunz* de Borges, y Roberto Bracco idea un *post scriptum* para el film **Noches sin lunas ni soles** (1984), del propio Martínez Suárez[2]. Hubo por lo menos dos cortos muy notables de Javier Garrido –vinculado al Taller desde antes de que fuera Taller– que también aplican este dispositivo: **Puzzle** (1991) sobre **El ciudadano** de Welles, y **Pamplinas** (1991) sobre Georges Mélies. Quizá de modo involuntario, y ciertamente con otros alcances, también lo hace su excelente **Si yo fuera grande** (1994)[3] al convertir en imágenes deliciosamente literales el discurso de un niño que se imagina mayor.

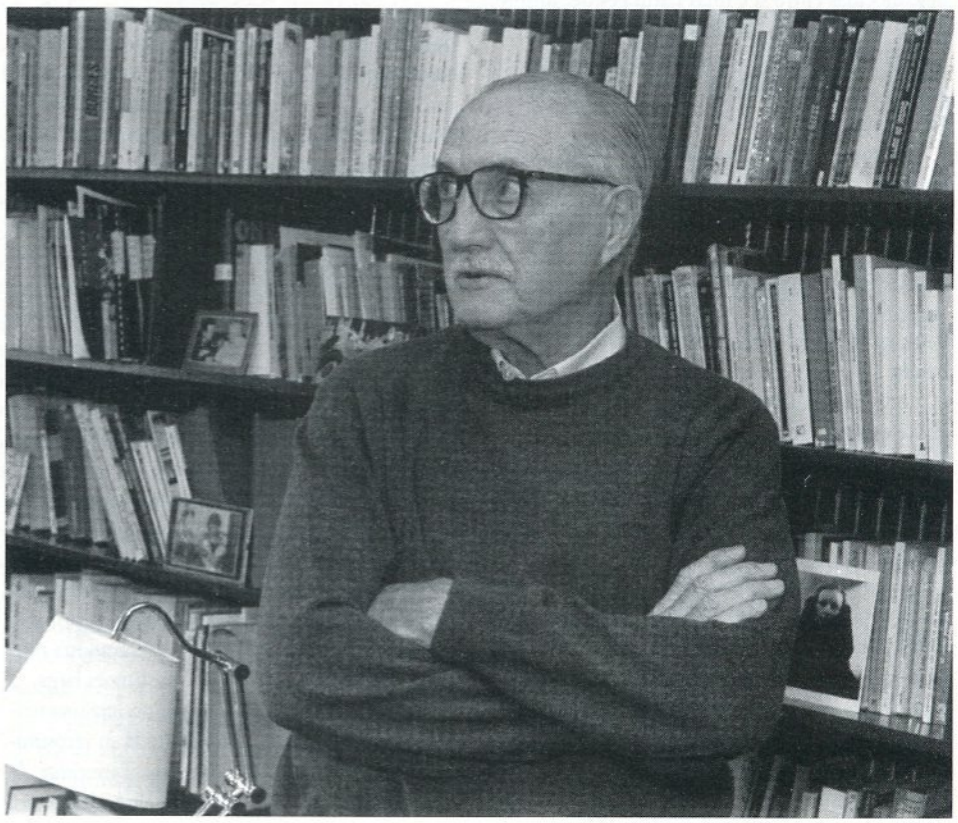
Aunque todos los trabajos comparten esa austeridad general y se apoyan siempre en guiones fuertes, construidos con atención, los realizadores parecen encontrar en el Taller el espacio suficiente para esbozar un estilo individual. El grado de "pertenencia" al Taller no ahoga en ningún momento la necesidad de que cada uno imprima rasgos propios a sus obras. Pero además de estas cuestiones, si se quiere practicadas con mayor o menor eficacia por distintos docentes en diferentes carreras más tradicionales, los trabajos del Taller MS comparten una característica más rara y quizá definitoria: un tono inconfundiblemente local, una raigambre verdadera. Mientras la mayoría de los trabajos de las diversas carreras de cine sólo encuentran referentes lejanos o carecen de ellos, los del Taller se insertan en una tradición cultural y esa relación mayor de pertenencia las enriquece, concediéndoles una particular solidez. Esto se advierte de manera explícita en los citados **Denevi a las tres**, **Zunz**, **Acuarela**, en la pasión futbolera que arrebata a los personajes de **Diez millones** (Sebastián Alfie), en la resignada sordidez de **Siete tres** (Gabriel Bertini) o en el estupendo documental **Abrázame así** (también de Alfie) sobre un film con Mario Clavel cuya gestación resultó a su vez esencial para la gestación del propio autor.

Notas

1. El lector encontrará todo un *dossier* dedicado a esa experiencia en el número 19 de **Film**, abril-mayo de 1996.

2. Un ejemplo más raro sería **Las víctimas**, que imagina la venganza de un sobreviviente de la represión ilegal ejercida por la última dictadura. El trabajo se resiente no tanto por su incorrección política, que sería anecdótica, sino por su incorrección fáctica. La pregunta inicial (*¿Qué pasaría si* una víctima de la represión decide aplicar la ley del talión sobre su torturador?) no ha sido planteada por la realidad y aquí, por la naturaleza del tema elegido, ello no se puede pasar por alto sin caer en la inconsistencia: es demasiado elocuente que las represalias imaginadas en el film jamás se hayan producido en la realidad. Las convenciones narrativas pueden funcionar en un ejercicio de género pero en este caso se ven desmentidas por el comportamiento social, nunca tan lineal ni predecible.

3. Ver **Film**, número 19, abril/mayo de 1996.



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

tv la comedia nacional

por María Eugenia Lara

"*...Siempre igual, todo igual, todo lo mismo*"

Una hora es mucho tiempo, demasiado, para que no pase nada. Y si se trata de estar frente a la pantalla de TV resistiendo la tentación de hacer *zapping*, esperando reírse con una comedia de producción local, esa hora se transforma en una eternidad con sabor a pérdida de tiempo. Años de televidente nos habilitan a sospechar esta desgracia pero, tercos, una vez más insistimos y encendemos el televisor todas las noches de viernes a domingo, según indica el programa, y nos comprometemos solemnes a no cambiar de canal. Imposible.

Aquí están, estas son

Ni las cuatro comedias que emite canal 9 de viernes a lunes, ni la del 13 el domingo a las 21hs. aportan nada nuevo. Hasta los títulos se parecen entre sí, contribuyendo a la confusión.

Te quiero, te quiero (viernes a las 22), según la promo, plantea que "*Si amar a un hombre puede ser un problema, amar a dos puede ser... la locura*". La infidelidad es una fuente inagotable de enredos y malos entendidos, ideal para una comedia que en definitiva invierte la fórmula de **Naranja y 1/2**. Más de lo mismo.

Lo dijo papá (sábados a las 21), según la promo, se inspira en que "*Una herencia millonaria puede cambiar la vida de cualquiera*". Tres hermanas, desconocidas entre sí e hijas naturales del mismo padre, se ven obligadas a convivir para poder acceder a la fortuna de este hombre. En caso de no lograrlo toda ella quedará en manos de la escribana que las supervisa.

Lo tuyo es mío (domingos a las 21) es, según la promo, "*Una comedia que te robará el corazón*" porque narra las desventuras de una joven burguesa devenida ladrona por una causa justa. Su socio es un ex-ladrón –ahora podólogo- que la acompaña en sus fechorías. El esposo de la chica es un fiscal bastante despistado, obsesionado por descubrir a la banda.

A la misma hora y en canal 13 se emite **Cada día te quiero más**. Aquí el tema son las pasiones: fútbol y amor. La primera entre los muchachos, la camiseta y la pelota; la segunda se suma al dilema de una mujer enamorada de dos hombres. Más de lo mismo II, la venganza.

El lunes comienza la semana y llega **Son o se hacen** (a las 22 por canal 9) porque parece que hay "*Más de una forma de amar*" y el desafío es poder mostrarlo. Desde el título mismo se implica al espectador, que tras los dos primeros bloques puede responder: *son* jóvenes, y *se hacen* los graciosos. Dos chicas que comparten un departamento son vecinas de dos chicos que comparten el departamento de enfrente. Las chicas son modernas y los chicos son informales. Cada uno con su cada cual estuvieron a punto de casarse pero las bodas quedaron sin llevarse a cabo. Todo muy *cool* nacional.

El cuerpo de la comedia

Comedia: Poema dramático de enredo y desenlace placenteros // Género cómico // Suceso real que mueve a risa.

Quizá sea la duración de una hora lo que debilita la tensión de la historia, quizá sea que en *tooodo* ese tiempo no existe más que un solo problema alrededor del cual *tooodos* los personajes dedican *toooda* su atención sin aportar ninguno nada que haga avanzar realmente la acción. El humor tiene conflicto, agresión y sorpresa, da como resultado la risa, y esta funciona como una descarga de tensión. El tiempo promedio de duración de las escenas está entre los dos y dos minutos y medio donde abundan los malos entendidos y la desesperación por ser aclarados. Toda tensión creada se diluye en esos lapsos y el error se reitera incluso al utilizar recursos de cierta originalidad. De vez en cuando los personajes del programa aparecen en otros programas en busca de una impresión de actualidad pero invertir más de dos minutos en un informe sobre los atracos del hombre araña y sus consecuencias, editado como un informativo, es demasiado.

El planteo de las situaciones es tan débil que uno no espera que pase nada y acierta. El tratamiento de la homosexualidad se reduce sólo a un histeriqueo permanente, las sesiones de terapia resultan ridículas e inútiles a los fines de la historia, el "pecado" de amar a dos hombres no aporta ninguna situación aprovechable... La lista es larga.

A los personajes no les va mejor, hay una tendencia al naturalismo que no redunda en verosimilitud sino en ausencia de matices: el inocente, la conciliadora, la chica de calle, el fanático del comic, la conflictuada, el desganado. Intentan parecerse a la gente común, pero se alejan de ella y a veces, como antaño, sobreactúan alegremente provocando desorientación, dentro y fuera de la pantalla. La relación entre opuestos no existe y en consecuencia no se potencian mutuamente ni contribuyen a hacer avanzar la historia.

Lo que les dan para decir no los ayuda. Algunos ejemplos:

I - Las tres hermanas, unidas por la obligación de la herencia, se sinceran y hablan de su pasado.
Hermana A:- "Yo lo hice porque él me rechazaba, Alvaro me rechazaba, yo necesitaba mucha plata, quería progresar, quería tener una posición. Lo hice para pagarme mis estudios. Lo hice para eso para tener plata, para ayudar a mi mamá[1]".
Hermana B:- "Yo hice cosas peores. ¿Saben donde me crié yo? En la calle. Ustedes no saben lo que es eso".
Hermana C:- "Yo sé lo que es eso, conozco la calle, camino, miro, observo, me gustaría tener mucha plata algún día para ayudar a esa pobre gente".

II - En la redacción, en medio del trabajo, la angustiada mujer tironeada por dos amores está confundida, pero mucho: se toca el pelo una y otra vez mientras le habla a una compañera que la mira. De pronto suena el teléfono y la mujer confundida corre a atender.
Mujer A: -"Hola, ¿có-cómo estás? Sssí, ya voy para allá, mi amor"
Mujer B (ahora algo confundida también) -"¿Gerardo?"
Mujer A: -"No, Agustín. Me dijo que está enterado de todo y que quiere hablar conmigo. ¿Sabés que es lo peor? No me gritó".
Mujer B (desinflándose): - "¡Uy, se pudrió todo!".

Lo divertido, parece, pasaría por los nombres de los personajes (Sargento García, Fiscal Pedutto) o la mención constante de profesiones extrañas (el podólogo). Todo, todo se explica: lo que pasó, por si no se entendió; lo que pasará, por las dudas.

III - Se prepara lo que va a ser el asalto del capítulo. Los que van a oficiar de Robin Hood tienen al hombre indicado y le van a sacar los datos justos. La charla es llanamente eso, preguntar y obtener la clave para poder apoderarse del dinero, mientras le sirven más y más whisky. La escena dura cerca de dos minutos.
Borracho indiscreto: -"Si me accidento, se abre directamente de la central. Y si me enfermo, yo tengo la computadora, la conecto al teléfono... ya está listo".
Francés que escucha y aclara: -"¿Quiere decir entonces que si usted tiene esa computadora y el teléfono usted puede manejar todo lo del banco desde aquí?"
Borracho: -"Teoricamente sí".
Francés (a dúo con ladrona): -"¿Teóricamente?"
Borracho: -"Sí porque con el pedo que tengo dudo que pueda marcar un número de teléfono".

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

Francés (a dúo con ladrona nuevamente): -"¿Quiere un poquito más de whisky?"

La información se repetirá aún dos o tres veces más antes de que se lleve a cabo el asalto.

El poder de la imagen

En cuanto a la realización, hay una intención evidente de dar otro ritmo al remate de las escenas acompañándola con música, que debiera aportar un tono simpático a lo que pasó o a lo que vendrá. También se utiliza la cámara rápida o lenta, onomatopeyas, y una gran variedad de sonidos que acompañan caídas, pasos acelerados, frenadas, autos que arrancan, explosiones, etc. Igual que los Tres Chiflados.

El tratamiento de la imagen es algo novedoso en la más "joven" de las comedias, *Son o se hacen*. Se utilizan con sentido del relato las tomas cenitales, planos cortos, planos detalle. Se advierten intentos de ayudar al guión acelerando algunas escenas, que resultan largas no tanto por la duración en tiempo como por la ausencia de acción.

Lo mejor de las comedias suelen ser las aperturas y los cierres de programa, repitiendo fórmulas clásicas y ensayando otras un poco más novedosas. Este es un buen punto de partida para comprender que una acción clara y concreta es más eficaz que dos minutos de charla inconducente.

El diagnóstico es relativamente sencillo. Lo difícil es llegar a entender por qué sucede. ¿No hay ideas? ¿No hay guionistas? ¿No hay actores? ¿No hay directores? Las comedias norteamericanas de media hora que agrupa el canal de cable Sony sorprenden con su abundancia. Las nuestras son lo más parecido a una mala obra de fin de curso de hace quince años, cuando estaba de moda parodiar a la TV.

1. La misma mamá con la que se pelea a gritos algunas escenas después.

malón

música duro de oído

por Fernando Kabusacki

La música compuesta sobre tiempos sintéticos; **Mary Reilly**

La música "compuesta sobre tiempos sintéticos" parece poder gozar de gran autoridad, belleza y musicalidad (porque, sí: ¡algunas músicas carecen por completo de musicalidad!) cuando está ejecutada de manera eximia.

Aquí un ejemplo:

En la música original de **Mary Reilly** (Stephen Frears, 1996), ejecutada por la London Symphony Orchestra, algunos sonidos son tan finos que hasta llegan a perderse dentro del oyente. Esta banda sonora logra acompañar brillantemente frases de gran seriedad, que mencionan cuestiones como "*una fractura en el alma*" o "*ser el cuchillo y la herida al mismo tiempo*", sin hacer peligrar el significado de lo que se dice y se ve. (Peligro al que, por otra parte, están expuestas todas las imágenes, situaciones y mensajes de la vida... Lo que se ve y se escucha es siempre extremadamente vulnerable y puede volcarse, hundirse, cambiar de rumbo e incluso desaparecer ante la presencia de una banda sonora inadecuada).

En **Mary Reilly** la música casi no tiene peso (!!!) y si lo tiene está ubicado con exactitud en el centro de gravedad de las escenas y se funde con ellas. El peso de las escenas y el de la banda sonora son el mismo peso: el peso de la aleación, el peso del mensaje de Stevenson. Algunos ingredientes fueron indispensables para lograr este sensacional equilibrio:

-*Maestría compositiva*: el compositor, al componer, supo exactamente cómo iba a sonar cada instrumento al ser ejecutado y conoció los sabores de sus combinaciones.

-*Excelencia de la ejecución*: London Symphony Orchestra.

-*Comprensión de los mensajes*: el guión, la historia, etc.

-*La musicalidad de las voces de los actores*: Julia Roberts y John Malkovich son protagonistas en este sentido también.

-*La veracidad de todo lo expuesto en el libro*: si de lo que habla el libro es una mentira, al compositor le resultará casi imposible provocar un efecto verdadero. (Algunos compositores y diseñadores de sonido lo logran, toda una ciencia).

-*La calidad de los instrumentos utilizados*: los instrumentos acústicos transforman los movimientos de los ejecutantes en sonido, simplemente.

Más frases serias: **Mrs. Brown**

"*Sin ti no puedo encontrar la fuerza para convertirme en quien debo ser*".

En este caso la banda de sonido de Stephen Warbeck da la impresión de quedar algo lejos de la frase y no de fundirse con el texto, como en el ejemplo anterior.

Aire: **El Chacal**

Aquí la banda sonora parece felizmente libre del tiempo sintético del film, mostrando un aire saludable y natural.

La música de los títulos es de Massive Attack, un grupo brillante que grabó discos brillantes. Para tener en cuenta a la hora de sumar títulos a la lista de recomendados para cinéfilos fuera del cine.

Otra cita seria que atañe a esta columna

"*¿En qué momento los sonidos se convierten en música? ¿Cuándo pueden llamarse arte los dibujos y los colores? ¿Cuándo son literatura las palabras...?*"

(Stephen Nachmanovitch, *Free Play*).

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

VideoClásicos

A propósito de Niza
de Jean Vigo
(Cine-Ojo)

Crimen y castigo
de Josef von Sternberg
(Epoca)

F de Falso
de Orson Welles
(Kinema)

El hombre de la cámara
de Dziga Vertov
(Cine-Ojo)

Nanook, el esquimal
de Robert Flaherty,
(Cine-Ojo)

Tarzán de los monos
de Scott Sidney
¡con Elmo Lincoln!
(Epoca)

malón

clásicos gloria y hambre

por Carlos Salgado

Es rarísima esta película de Wellman, no sólo porque no aparece disponible en ningún catálogo de material editado en video o *laser disc* en el extranjero, sino además por la franqueza desesperada, casi delirante, con la que trata de abordar su propia época. El original **Heroes for sale** (simplemente *Héroes en venta*) fue transformado de manera misteriosa en **Gloria y hambre** a pesar de que el protagonista es condenado por la realidad a vivir intensamente lo segundo y nada de lo primero. Wellman rescató para ese papel al gran Richard Barthelmess, astro de Griffith en los clásicos **Broken Blossoms** (*Pimpollos rotos*, 1919) y **Way Down East** (*Allá en el este*, 1920). Pocos éxitos reales y una década después, su rostro proporciona indecible convicción a la frase que define su personaje: "*Estuve tanto tiempo bajo la sombra de la muerte que ya nada en la vida me importa demasiado*" [1].

En los primeros veinte minutos, Barthelmess va a la Primera Guerra Mundial, es herido y capturado por los alemanes durante una acción heroica, es despojado de sus merecidos honores por un amigo que lo cree muerto, vuelve del frente con una adicción a la morfina adquirida durante su convalecencia, pierde un trabajo, es denunciado e internado un año en una granja de rehabilitación y su madre muere durante ese período. La década del veinte se abre optimista y llena de oportunidades, pero termina en la peor crisis económica del siglo y Barthelmess no sólo vuelve a perder su trabajo sino también a su flamante esposa (Loretta Young), horriblemente pisoteada en una manifestación de desempleados. La vida sigue, pero el pobre Barthelmess no sabe muy bien por dónde.

Así como la narrativa combinó tópicos fuertemente contemporáneos con clichés del más puro melodrama, la puesta en escena mezcla ostensibles artificios de estudio con una voluntad de realismo casi documental que llevó a Wellman a contratar verdaderos desocupados para la escena de manifestación o a utilizar como locación una lavandería real, con ingeniosos añadidos escenográficos. El híbrido resultante es muy curioso como producto comercial, si bien en esta época la empresa Warner llevó la delantera a los demás estudios en su intento de lograr un material de actualidad, y a la vez es un forzoso modelo de síntesis expositiva. Cuesta creer que todo lo que el guión pide entre en menos de una hora y veinte, pero allí está, desde las caminatas migratorias de los desempleados hasta el hostigamiento de paranoicos escuadrones anticomunistas, pasando por referencias elípticas a Sacco y Vanzetti.

Hay al menos dos grandes escenas en el film. La primera es la que desarrolla el momento de crisis en la adicción de Barthelmess, acentuada con inteligencia por Wellman mediante el uso expresivo y a la vez discreto de las rejas tras las cuales el protagonista se desempeña como cajero. La segunda es la de la manifestación de desempleados que se lanzan a destrozar las nuevas máquinas automáticas sin detenerse a pensar que esa destrucción sólo acelerará la propia. La escena tiene fuertes semejanzas de puesta y texto con el clásico **Metrópolis** (Lang, 1926) y a la larga el film comparte su misma ingenuidad ideológica al fingir, por ejemplo, que el vapuleado Barthelmess todavía tiene la presencia de ánimo para confiar explícitamente en el New Deal de Roosevelt. Pero Wellman, como lo demostró tantas veces antes y después, no era ningún tarado y esa apuesta final del personaje no le impide desarrollar dos secuencias de verdadera actualidad menemista: la primera describe la codicia de un grupo de empresarios a la hora de reducir costos sólo para aumentar su propio margen de ganancias; la segunda resume con ironía el oportunismo de ciertos radicales de antaño:

-Creí que odiabas el capitalismo.

-Claro. Eso fue antes de tener dinero.

William Augustus Wellman nació en Brookline, Massachusetts, el 29 de febrero de 1896. Fue héroe de la aviación durante la gran guerra, en la Escuadrilla Lafayette, y se vinculó al cine a través de su primera esposa, la actriz Helene Chadwick. En 1919 se acercó al ídolo popular Douglas Fairbanks, que, al tanto de sus hazañas, le había prometido un puesto por carta cuando terminara el conflicto. Fairbanks cumplió y Wellman se encontró coprotagonizando con él el film **The Knickerbocker Buckaroo**. Luego fue asistente de producción y dirección durante cuatro años, hasta que se ganó la oportunidad de acceder a la dirección. Realizó unos setenta y cinco largometrajes entre 1923 y 1958, entre los que puede encontrarse de todo: ágiles intrascendencias como **Lady of Burlesque** (*Sucedió entre bastidores*, 1943), memorables clásicos del cine de aventuras como **Wings** (*Alas*, 1927) y **Beau Geste** (*Idem.*, 1939) y varias obras mayores, como

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

la primera versión de **A Star Is Born** (*Nace una estrella*, 1936), los westerns **The Ox-Bow Incident** (*Conciencias muertas*, 1943) y **Yellow Sky** (*Cielo amarillo*, 1948) o **The G. I. Joe Story** (*También somos seres humanos*, 1945) sensible biografía del corresponsal de guerra Ernie Pyle, con Burguess Meredith y Robert Mitchum. En todas aquellas películas en las que supo ser realmente personal, hay una honestidad emotiva rara en el cine de estudios. Tras varios años sin dirigir y dos libros de memorias, falleció el 9 de diciembre de 1975. Hay un excelente documental sobre su vida y obra, titulado **Wild Bill** y realizado por Todd Robinson en 1996.

1. Esa misma cualidad física hizo que otro grande, Howard Hawks, volviera a rescatar a Barthelmess para un memorable papel de reparto en el clásico **Only Angels Have Wings** (*Sólo los ángeles tienen alas*, 1939).

Gloria y hambre
(*Heroes for Sale*, EE.UU.-1933)

Director: William A. Wellman. *libreto:* Robert Lord, Wilson Mizner. *fotografía:* James Van Trees. *dirección musical:* Leo Forbstein. *dirección artística:* Jack Okey. *montaje:* Howard Bretherton. *elenco:* Richard Barthelmess, Loretta Young, Aline MacMahon, Gordon Westcott, Robert Barrat, Charley Grapewin. *productor:* Hal B. Wallis. *productora:* First National/The Vitaphone Corp. x Warner Bros. *duración original:* 76'. *editó:* Época.

¡uy! che al portador

por Raúl Manrupe

"Este sello es un recuerdo, a 30 años de su muerte, del Gobierno Argentino a la vida de un compatriota contemporáneo, quizás uno de los argentinos más famosos del mundo, quien –más allá de sus particulares convicciones políticas– no dudó en entregar su vida por ideales que creía justos"

(Texto incluido en el Volante Filatélico de lanzamiento del sello del Correo Argentino con la figura del Che Guevara)

El Che?...me suena. ¿Uno de barba, bigotes y gorrita? ¿No era cubano?

Me parece que no. Creo que era argentino: lo ví en una foto tomando mate. Aunque si nos dejáramos guiar por eso, también podría ser uruguayo (un graffiti en Montevideo decía: *Si el Che hubiera sido uruguayo sería el Vo'Guevara*).

¿El Che...quién era? Mi hermano mayor tenía un poster de él en la pared. En Cuba es un procer. Lo mataron en Bolivia. Pero... ¿argentino?

Lo vi en una estampilla.

Siempre hay un argentino. Puede ser un Premio Nobel, algún estafador que aparece en Europa, los narcos de **Los sospechosos de siempre** o decenas de jugadores de fútbol. Por ese extraño axioma, dos mitos de nuestro siglo, tratados por el cine reciente, también han nacido en este país.

Primero fue Evita. Ahora, el Che Guevara. A éste todavía no le había llegado el *merchandising*, el Che, *best seller*. Menos el cine. **El Che** y **Hasta la victoria siempre** no mostraron ninguna diferencia con respeto al **Che!** perpetrado por Richard Fleischer y Omar Sharif. La misma visión acartonada y banal, exterior, oportunista. Durante años fue un argentino de rebote, un nacido en Rosario por casualidad. Pero ahora el cine y el gobierno argentino lo decretaron nuestro por su fama, por su estampa, "*más allá de sus particulares convicciones políticas*", más allá de "*ideales que creía justos*".

Con permiso, me voy a Irak.

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

larga vida al film

Kodak y las innovaciones tecnológicas
por Mariano Molinari

malón

En su reciente visita a Buenos Aires, Richard P. Aschman, Presidente del Area Cine Profesional de Eastman Kodak Company, dialogó con **Film**.

La ocasión sirvió, no sólo para que Aschman anticipara las futuras tecnologías en su área, sino también para confirmar que el uso de la película cinematográfica, tanto para la toma de imágenes como para la proyección, tiene asegurado un largo futuro. La calidad superior del registro fílmico frente a los medios electrónicos, junto a su permanencia en el tiempo con prescindencia de normas electrónicas o digitales, hacen del negativo cinematográfico el material por excelencia para preservar el valor de un film. Por otro lado, la cantidad de salas instaladas en el mundo con la tecnología tradicional de proyección óptica que es barata, sencilla y de buena calidad, hacen que por ahora sea un absurdo económico pensar en salas de proyección con equipos de tipo electrónico.

Pero donde tiene lugar una verdadera revolución tecnológica es en la post-producción del film. Paulatinamente todas las etapas que median entre la toma y la proyección se irán digitalizando. La tecnología digital también participa de los servicios de *scanning* y *recording*, esto es, convertir al negativo filmado en información digital, procesarla en computadoras y convertir esa información digital en una copia de proyección.

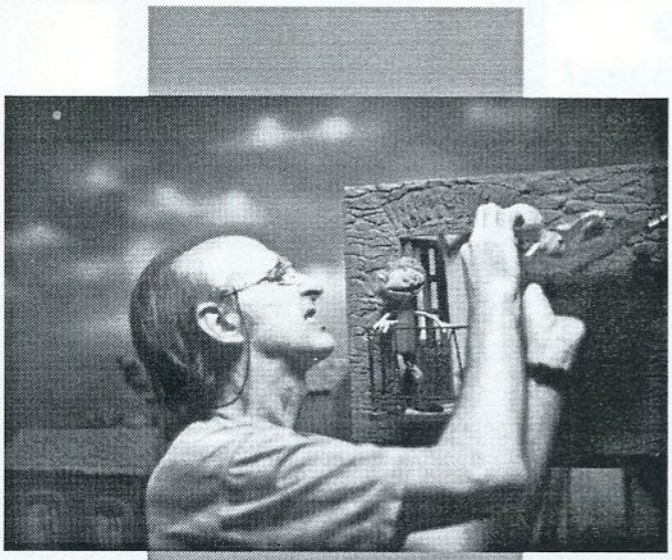
Dentro de estas áreas Kodak propone innovaciones como el software Preview, para que los directores de fotografía puedan materializar vía computadora, sus conceptos acerca de la imagen que quieren lograr y poder intercambiar de este modo conceptos visuales con otros miembros del equipo antes de materializarlos en película. Además, Kodak tiene en Internet sitios dedicados a sus materiales cinematográficos y realiza conferencias mundiales *on- line* en las cuales se puede dialogar con los directores de fotografía más importantes.

Un capítulo aparte para Aschman es su preocupación por la calidad de las salas de exhibición en todo el mundo:

"*No es justo que una película que cuesta varios millones de dólares y por la cual el espectador ha desembolsado siete pesos, sea proyectada a través de un lente sucio, sobre una pantalla que no es totalmente blanca o por un proyector con deficiencias ópticas.*

Las salas deben ser lugares cada vez más confortables, y contar con mejores servicios y equipamiento técnico, porque allí, a fin de cuentas, es donde transcurre la mágica experiencia cinematográfica del espectador."

ESCUELA DE CINE ANIMADO



Director
WALTER TOURNIER

INICIO DEL CURSO
1° de abril de 1998

INSCRIPCIONES
Hasta el 25 de marzo de 1998
lunes, martes, viernes de 10hs a 13hs.
y miércoles, jueves de 16hs a 19hs.
La escuela permanecerá cerrada del
20 de diciembre de 1997
al 1° de febrero de 1998

PERU 1043
TEL. 361 8462 / 361 2050
SAN TELMO BUENOS AIRES

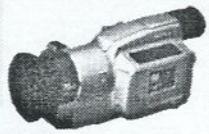
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CENTRO DE REPARACIONES

Video - Audio - Foto

VIDEO CAMARAS

Monitores
Transcodificadores

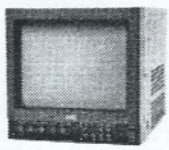


VIDEO CASETERAS

Editoras Mixter

TV COLOR

Controles Remotos



AUDIO

Grabadores/Diskman/Walkman/
Centros Musicales

PROYECTORES

Retroproyectores
Episcopios

CAMARAS

Lentes/Zoom/Flash
Fotómetro

30 años de experiencia

Reparaciones Garantizadas

ESPECIALIZADO EN VIDEO CAMARAS
- SONY
- JVC
- PANASONIC

Nueva dirección

Riobamba 455
TEL: 372 - 1332

BUENOS AIRES COMUNICACION
Centro de Capacitación y Producción

CINE TV VIDEO

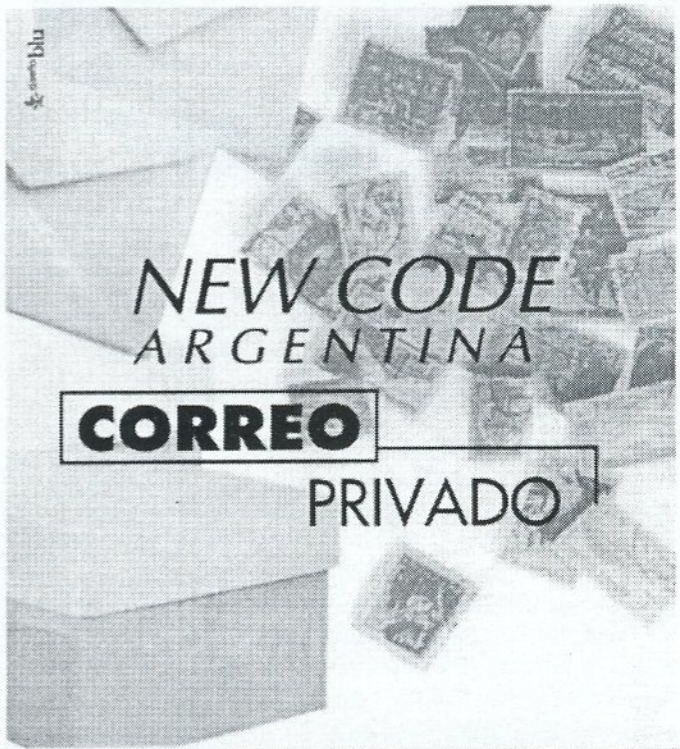
Abierta la inscripción ciclo ´98

Carrera de Comunicación Audiovisual
Cine • TV • Video
Inicio: **marzo ´98**
Duración: **3 años**

Taller de Dirección y Producción
Video y Televisión
Inicio: **abril ´98**
Duración: **9 meses**

VACANTES LIMITADAS

Díaz Vélez 3965 P.B. Capital Federal. Argentina
Tel. (54-1) 958-4395 / 4392 Fax (54-1) 981-0219



High Comm S.A. - R.N.P.S.P. Nº103
Guatemala 5776 (1425) Bs.As.
Tel./Fax: 777-6006 Líneas Rotativas

NEW CODE® ARGENTINA
Correo Privado

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

¿Hay un nuevo cine argentino?

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

especial cine argentino 97/98

?

Durante todo 1997 Film dedicó muy poco espacio al cine argentino contemporáneo y prefirió mantener su atención en el del pasado. Hubo varias razones para ello pero ninguna muy seria, de modo que para saldar cuentas con los lectores que nos quedan, este número va dedicado mayormente a varios aspectos de la cuestión.

a) 1998 comenzó con el estreno de un film fundamental y la noticia de que muchos otros títulos inéditos aguardaban su turno. De esos muchos practicamos una selección que, con alguna excepción, quiso priorizar las óperas primas y la palabra de sus hacedores. **Film** nunca se destacó por su adhesión a las formas tradicionales de la crítica y el lector ya sabe que preferimos liberar gustos y pasiones precisamente durante la selección, con la esperanza de dedicar el texto a divulgarlos sin imponerlos. Esta vez, sin embargo, no pudo ser así: varios candidatos a integrar este especial (como Federico Cramer, Diego Kaplan, Marcos Loayza, Fernando Musa o Martín Rejtman) quedaron diferidos a un próximo número por falta de espacio y tiempo de producción. Todos los textos y las entrevistas, salvo donde se indican, fueron realizados por Paula Félix-Didier y Fernando Martín Peña.

b) El especialista Raúl Manrupe, autor con Alejandra Portela del ya legendario *Diccionario de cine argentino*, quiso ocuparse del repaso de un 1997 especialmente ingrato. Algún material en particular sobre las obras de Eduardo Milewicz y Claudio Remedi completarán ese panorama en el próximo número. ▶

c) Las últimas dos "A" de INCAA, como lo sabe todo el mundo excepto sus responsables, refieren a "Artes Audiovisuales". Por ello hubo un segundo repaso, en forma de filmografía comentada, por la producción cortos, medios y largometrajes –en video o fílmico– de escasa o nula difusión comercial. El prejuicio, justificado, consistió en sospechar que lo mejor el año se encontraba allí.

d) Algo huele mal en Lima al 300 y ya no es sólo el mural con la promoción de Mar del Plata. Descubrir exactamente qué y de quién es la culpa es más difícil porque los problemas complicados suelen tener explicaciones complicadas que no le interesan a nadie. Lo intentamos de todas maneras y al final, desesperanzados de toda desesperanza, ofrecemos a consideración de cualquier interesado una curiosa solución carioca.

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

PIZZA, BIRRA, FASO
una película que está bien
1

Recibida con toda clase de elogios por parte de la crítica y con una repercusión comercial muy respetable en pleno enero, **Pizza, birra, faso** rompió la tradición que decretaba prescindibles los estrenos argentinos de los meses de verano y, después de **Buenos Aires viceversa**, consolidó la posibilidad de que una distribuidora importante dedique un lanzamiento digno a una película que ignora los lugares comunes del cine argentino autodenominado "industrial". **Pizza...** fue escrita y realizada a dúo por Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, quien además funcionó como productor ejecutivo. Stagnaro nació en Buenos Aires el 15 de junio de 1973 e hizo una primera experiencia audiovisual con un programa en video durante sus años en el secundario. Entre 1992 y 1995 estudió en la Universidad del Cine, donde realizó los cortometrajes **En el año del señor** (1992) y **Tocata y fuga para violín** (todavía inconcluso). Integró las primeras **Historias breves** con su corto **Guarisove, los olvidados** y luego se dedicó a la realización de **Pizza...** Su padre (Juan Bautista) y su hermano (Matías) también son realizadores. Caetano nació en Montevideo hace 28 años, se trasladó con su familia a Buenos Aires a los doce y luego, solo, a Córdoba. Allí comenzó una videografía que incluye **Visite Carlos Paz** (1992) y **Calafate** (1993). También participó en las **Historias breves** con el corto **Cuesta abajo** (1995). Después de **Pizza...** terminó un mediometraje en 16mm titulado **La expresión del deseo** (1998) y actualmente trabaja en otro largo propio, **Bolivia**. Una nota sobre su obra en solitario saldrá en el próximo número de *Film*.

En el último festival de Mar del Plata, **Pizza, birra, faso** recibió el premio de la Fipresci a la mejor película latinoamericana y una mención especial de la OCIC. La siguiente entrevista iba a hacerse con ambos realizadores pero, a último momento, Bruno Stagnaro tuvo que cancelar y Caetano debió cumplir por los dos.

-Quería comenzar por preguntarte cómo se dio la relación con Bruno y de qué manera funcionó una experiencia de codirección tan intensa como la de ustedes.

Adrián Caetano: -Nos conocimos porque coincidieron dos de nuestros cortos en la primera edición de las **Historias breves**. Yo estaba medio al pedo en general y aquel calculo que también, así que los dos íbamos a las exhibiciones de **Historias breves** a mezclarnos un poco con la gente y ver qué onda tenían con la película de uno. Ahí nos conocimos, nos pusimos a charlar... Yo por lo menos tengo el recuerdo muy concreto de que el último día que se exhibían las **Historias breves** en el Maxi nos encontramos, nos fuimos a patear, tomamos un par de cervezas y ahí dijimos: "*Che, loco: a ver si un día nos ponemos a escribir algo...*". Más allá de que los temas, las obsesiones o las pasiones de cada uno pasan por derroteros diferentes, teníamos muy en común el interés por contar historias pequeñas, humildes, sencillas, acerca de situaciones cotidianas. Teníamos ganas de escribir algo en lo que uno pudiera reflejarse. A mí por ejemplo, como espectador, me dan bastante envidia los yanquis: un tipo que vive en Estados Unidos ve una película como **Manhattan** y ahí tiene una historia que transcurre en la esquina de su casa. Esa cotidaneidad nos parecía muy interesante a la hora de hacer una película: que uno pudiera decir "*Uy, esto es el obelisco*" o "*Estos personajes yo me los cruzo por la calle*". Eso produce una simpatía del espectador hacia la película, reconocerse en los personajes o en su ciudad.

Tener esas cosas en común nos unió bastante, así como la tendencia a escribir sin colgarnos mucho en la retórica ni en la pomposidad de la propuesta sino en tener una actitud como la del nombre de la productora: Palo y a la bolsa, darle así, para adelante. No detenerse cuando uno cree que lo que está haciendo es correcto. Fuimos muy honestos a la hora de poner lo que queríamos en el papel. Dijimos: "*Nos cabe ésto...*" Y nos gustaba, ¡qué se yo! Después veíamos cómo funcionaba en la película, qué descartábamos.... Fue una construcción de guión bastante práctica. No nos pusimos a ver cuál era el tema ni cuando tendría que transcurrir nada. Surgió la anécdota del tacho y después se trató de seguir a los personajes.

Se manejaron montones de ideas. Me acuerdo que cuando nos juntábamos con Bruno surgían montones de ideas así, dispersas. Todavía hoy cuando nos vemos aparecen millones de ideas. Pero en aquel momento decidimos empezar con una nueva y salió lo del tacho: alguien nos había contado la historia esa del taxi. Lo hicimos con mucho placer, no se parecía en nada a sentarse a trabajar. Fue como hablar de cualquier cosa, de mujeres, de fútbol, de cine... Yo tenía una revista y ahí anotábamos, anotábamos, y anotábamos, y después cada uno se metía en su casa a tipear en la computadora. Una amiga mía, Lorena, tenía un departamento acá en el centro y me lo prestó para ir a escribir a la computadora de ahí porque yo no tenía y Bruno vivía en Belgrano y estaba lejos, así que nos encerrábamos ahí y le dábamos.

-Después, durante el rodaje, ¿cómo se fueron repartiendo los roles?

-Igual. Si no estábamos de acuerdo en algo se hacía de las dos maneras, pero no hubo muchas dudas. La estética de la película es en un cien por ciento de los dos. Ni siquiera 50 y 50: es un cien por ciento de los dos. Todo lo que está ahí es porque a los dos nos cabe y porque los dos estamos de acuerdo. En realidad no hubo repartición de roles: de pronto para acelerar ciertos momentos uno estaba con la puesta de cámara y el otro con los actores, pero después, a la hora de largar la toma, los dos mirábamos por cámara y los dos marcábamos a los actores.

Además, cada día de rodaje nos juntábamos en un bar, tomábamos algo y empezábamos a tirar una suerte de guión técnico, porque no teníamos uno preparado desde el primer día de rodaje hasta el final. Iba saliendo casi a diario: veíamos el escenario y mientras se ponían las luces nos íbamos al bar y armábamos el guión técnico en base a eso.

-¿Qué grado de improvisación manejaron los actores?

-Muy poco. Es que hay gente que relaciona mucho la naturalidad en la actuación con la improvisación y no es así, o no es así en nuestro caso por lo menos. Los actores no improvisaban. Lo que sí, no estaban calculados todos los movimientos ¿entendés?, el guión no decía cómo tenían que arquear la ceja. Tenían mucha libertad a la hora de interpretar lo que nosotros queríamos. En un noventa por ciento los diálogos estaban escritos. A lo sumo, alguno de ellos lo dice como le sale mejor, pero la línea del diálogo está respetada puntualmente.

Ahora, yo soy de la opinión de que la película es un ente autónomo. El laburo nuestro fue ser consecuentes con ella, pero funcionamos como un engranaje más. La película no fue una máquina diseñada de principio a fin por nosotros. Hay aportes de todos: los actores, la gente del equipo... Y lo de los actores fue una decisión arriesgada que quisimos tomar. Nos parecía que si queríamos hacer un guión de ese tipo, con diálogos y personajes que tenían que ser creíbles, dentro de una concepción general de naturalidad, teníamos que laburar con actores así. Lo que tenían éstos es que no les daba miedo estar frente a la cámara, era bárbaro. Ni siquiera posaban, eran muy naturales.

-¿De dónde salen?

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

-Al cordobés yo lo conocía porque había laburado conmigo antes y cuando el guión nos cerró lo fuimos a buscar con Bruno a Carlos Paz; Jorge vino por recomendación de un amigo del director de arte y los otros chicos salieron de un *casting*. Pamela Jordán es actriz, había laburado antes, Walter Díaz había hecho alguna cosa con un grupo de teatro del barrio, los otros no sé. Pero creo que el laburar en la película los hace actores. Los intérpretes secundarios fueron todos profesionales pero los protagonistas no y nos parecía que ganaba mucho así, que tenían que ser esos pibes. Y no porque vivieran en la calle o fueran como los personajes, como cree mucha gente. Acá hay composición: antes de empezar el rodaje estuvieron conviviendo dos o tres semanas en una casa, se aprendieron el guión de pe a pa, ensayaban solos, releían... se lo tomaron con mucha responsabilidad. Ninguno se pegó un faltazo al rodaje y de pronto llegaban hechos pomada pero estaban ahí, al pie del cañón.

-¿Recordás alguna situación que hayan sacado del guión, una vez terminado?

-Lo que recuerdo que estaba en el guión, se filmó y se sacó fue una escena previa al momento en que van a mirar el bar para asaltar. Antes pasaban por otro bar, donde Rubén dudaba si era ese bar o no, y recién después llegaban al bar que afanan. Una escena medio pelotuda, calculo que por eso la sacamos. No aportaba nada más que el mostrar antes que el personaje de Rubén era medio pescado.

Otras cosas sucedieron al revés. Cuando Sandra se pone a hablar con el cordobés en el puerto, por ejemplo. Eso en el guión no estaba: el cordobés llegaba y ya Sandra se estaba yendo en el barco, no había ningún diálogo. Pero así quedaban algunas cosas colgadas, como el tema de la entrega de la plata... se nos ocurría que ese final, además de ser un poco abrupto, era también demasiado salado. Nos parecía que tenía que haber una última charla: todos los personajes se despiden de alguna forma y la despedida de él con Sandra tenía que estar. Aparte, ese tema de la nobleza de darle la plata para que se vaya con el hijo hacía ganar mucho al personaje, hacía que la muerte final fuera emotiva y no sólo sórdida.

-De otra manera hubiera quedado hasta moralista, ¿no? Todo mal, ni la plata puede sacar. El pibe recibe todos los castigos.

-Si, hubiera sido un ensañamiento con el personaje que no daba ni a palos. Y hasta machista también: la mina se pira a la mierda y no lo aguanta. Quedaba un poco... no sé... medio chongo. En todo caso, los dos estuvimos de acuerdo en cambiarlo y creo que quedó mucho mejor así.

Otra cosa que agregamos en el momento fue lo del diente de Rubén. Él tiene un diente que se le salía y resulta que en el medio de una toma se le pianta, así que decidimos incorporar esa situación como un cierre de escena.

-En general todos los momentos de humor son bastante espontáneos.

-Sí, pero es un humor raro, no hay gags. Te reís porque los personajes te caen bien. Y después, con la escena del rengo, la gente no se ríe con tanta naturalidad. Cambia la mirada del espectador a partir de ahí: hasta ese momento corríamos el riesgo de que la gente simpatizara demasiado con los personajes y ya fuera una apología de la pobreza o de la marginalidad. Como que, a pesar de todo, estos personajes la pasan bomba, son unos tipos bárbaros, son re-buenos. Pero son seres humanos y como todos los seres humanos tienen cosas bomba y tienen cosas que son una mierda, cosas que son extremadamente jodidas. La situación con el rengo, en realidad, es la más ficcional de la película. Le preguntamos al rengo, y nada, jamás le ha pasado algo así. Es muy difícil, muy sórdido. Pero nos venía bien, porque es un golpe que pone al espectador con los pies en la tierra de una manera tan dura... A partir de ahí seguís viendo a los personajes con simpatía pero también sabés que estos guachos son capaces de cualquier cosa. Y como los seguís entendiendo, me parece que la escena funciona muy bien dentro de la historia. La mirada del espectador se empieza a parecer a la que tenemos nosotros sobre los personajes: no por ser pobres estos tipos son de puta madre, no son macanudísimos.

-De hecho, esa condición se mantiene en la forma en que Córdoba le miente a Sandra.

-¡Le miente todo el tiempo! Le miente, pero paradójicamente no le miente al decirle que él es un tipo que no miente: ella ya sabe que él es un mentiroso. En ese aspecto, no le miente. Sandra no le cree. En general, los personajes no se definen en la película por lo que hablan sino por lo que hacen. Megabón es un tipo que a la hora de afanar el restaurant dice: "*No, yo si viene la cana me voy a la mierda*". Y cuando llega el asalto, Megabón enfrenta al cana y no se escapa. Y Frula, que es el que se pelea con el cordobés, pone el pecho para el primer disparo, y Jorge se queda esperando a la cana, y el cordobés se muere por el hijo... Ahí se definen los personajes. Son tipos nobles. Son lo que quieras, pero son tipos nobles. De hecho, el rengo es un tipo noble pero hasta por ahí nomás, porque hace algo que en el código de estos pibes es terrible, que es ir a llamar a la cana. No hay nadie que sea limpio, no hay nadie que sea perfecto.

-Con el guión de Pizza, birra, faso **ustedes ganaron un concurso del INCAA.**

-El concurso de telefilms, junto con otros cinco. Pero igual desde el principio, con Bruno decidimos ▶

Pizza, birra, faso
(Argentina, 1997)

Dirección y libreto:
Bruno Stagnaro e Israel Adrián Caetano.
fotografía: Marcelo Levintman.
música: Leo Sujatovich.
escenografía: Sebastián Roses.
montaje: Andrés Tambornino.
con: Héctor Anglada (Córdoba), Jorge Sesán (Pablo), Pamela Jordán (Sandra), Walter Díaz (Frula), Alejandro Poum (Megabón).
jefa de producción: Carolina Aldao.
productor ejecutivo: Bruno Stagnaro.
duración original: 90'.

arriba:
Anglada y Sesán yendo a Ugi's
enfrente:
El asalto a la disco

Sesán - Poum

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

hacerlo como una película. ¿Viste que la gente hace una diferencia entre el lenguaje cinematográfico y el lenguaje televisivo? Bueno, nosotros siempre lo pensamos como para cine, aunque no sabíamos adónde iba a ir a parar. Se hizo en dieciséis (no en súper 16) y al principio la idea no era ampliarla sino dejarla como la sacamos, en digital. Primero el INCAA nos rebotó esa copia en digital porque decían que se veía mal, que era muy sucia, sin ver lo que en realidad era una opción estética. Después fue creciendo, ocurrió lo de Mar del Plata...

-Ahí tuvieron un empujón importante de un crítico.

-Sí, Claudio España fue uno de los primeros críticos que vio la película, si no el primero. Le gustó mucho, mucho, fue al Instituto, la promocionó, recomendó que la viera el comité de preselección y así entró a Mar del Plata. Creo que él fue el mentor. Si no hubiera insistido tanto, no creo que hubiese entrado al festival. Nos metimos hasta el cogote en gastos para poder ampliarla y llegamos ahí: se tenía que exhibir en Mar del Plata a las ocho y media de la mañana del viernes y nosotros llegamos en avión el jueves a las ocho, nueve de la noche, con la película abajo del brazo.

-El rodaje ya tenía un año y pico...

-Es que tuvimos mucho tiempo de postproducción, tuvimos que conseguir plata... Recibimos algo de un fondo de Rotterdam, hubo un crédito del INCAA que tenemos que devolver, un aporte nuestro... A nosotros por el concurso nos dieron 187.500 dólares pero la película costó entre 400 y 450 mil. Todo eso contando los procesos de postproducción, la ampliación, el sonido, la publicidad y sin contar nuestro laburo, porque casi no cobramos honorarios como directores. Nos quedó la propiedad de la película, ¿no? Eso es bueno.

-La primera vez que nos vimos, cuando las Historias breves**, la prensa los tenía bastante asustados. Pero esta vez, por lo menos a partir de los reportajes, se nota que la han sabido encarar mejor.**

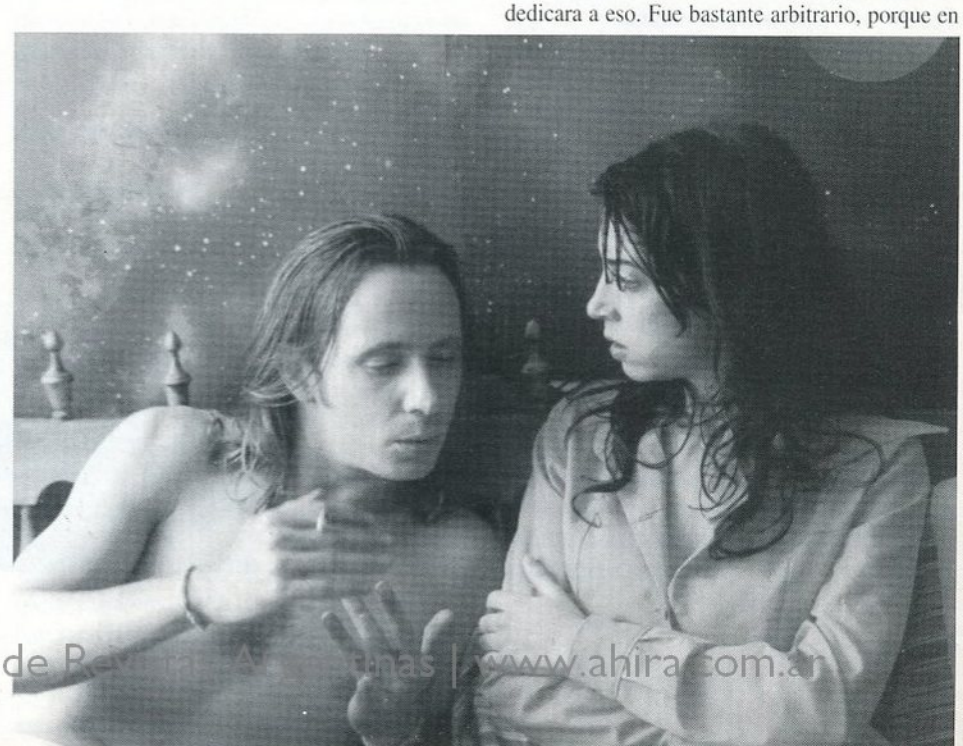
-Asustados es la palabra. Lo que en general nos dicen es que está buena. A nosotros nos gusta, creemos que es una película digna, honesta, hecha sin ninguna concesión y sin ningún golpe bajo de parte nuestra. Pero más allá de eso, aunque a la prensa le haya gustado, uno no se tiene que creer mucho nada porque si no, caés en una vorágine... La prensa no tiene una actitud de lamerte las medias ni de golpearte la espalda, pero aunque te elogien uno tiene que recorrer su propio camino y no creer que **Pizza**... es una meta. Al contrario, **Pizza**... para los dos es un punto de partida. De hecho, tanto Bruno como yo a partir de ahora tenemos proyectos separados y caminos disímiles, aunque nos juntamos a hablar de guiones, tomar cerveza y charlar. Pero si vos te creés que porque te hicieron una buena crítica llegaste a un lugar desde donde poder hacer otras cosas, estás en un error. Nos pone contentos haber hecho una buena película, pero **Pizza**... no es una obra maestra ni mucho menos. Es una película que está bien.

PLAZA DE ALMAS
en busca de la emoción
2

Plaza de almas tiene grandes defensores y grandes detractores, de modo que a la hora de buscar el material para este dossier importó que entre los primeros estuviera el maestro José A. Martínez Suárez. Un factor adicional de interés fue la genuina emoción que el film despertó no sólo en el Festival de Mar del Plata y en su prolongación porteña pocos días después, sino además en la muestra de cine argentino que tuvo lugar en La Falda durante el mes de febrero. Fernando Díaz es un porteño de 33 años, que se recibió de abogado para no ejercer. Estudió cuatro años con Agustín Alezzo y dos en la Universidad del Cine, hasta que se cansó, recuerda, cuando el plan de estudios de la carrera se formalizó demasiado. Tras realizar varios cortometrajes en video terminó, en 1994, **Rubén, el murciélago**, uno de los ganadores del concurso de cortometrajes del entonces INC; algo después escribió **Nahuel, el submarino humano** y ganó con él un concurso de guión cinematográfico del diario *La Nación*. Uno de los jurados de este último fue el realizador Marcelo Piñeyro, con quien Díaz trabó amistad y desarrolló dos guiones. También escribió junto al realizador Gabriel Arbós el policial **Campo de sangre**, actualmente en rodaje, sobre un hecho real que tuvo lugar en La Pampa hacia 1959.

Plaza de almas, que la nueva distribuidora DC estrenaría en mayo, fue considerada Mejor Película Iberoamericana en el festival de Mar del Plata y además obtuvo allí el Premio del Público y el Gran Premio de la OCIC.

Fernando Díaz: -Empezaría por decirte que **Plaza de almas** sería atípica teniendo en cuenta que a mí me gusta escribir cosas más próximas a **Rubén, el murciélago** o a **Nahuel, el submarino humano**, cosas de humor con personajes grotescos. Me divierte mucho escribir ese tipo de cosas. En el '96 se presentó el concurso de óperas primas y yo tenía que escribir algo. Un día, en la plaza de San Isidro, me encontré con un artista aerosográfico, Fernando Paladino, y me mató: el tipo en cinco minutos desarrollaba cuadros maravillosos. Ahí decidí que quería trabajar una historia con un protagonista que se dedicara a eso. Fue bastante arbitrario, porque en



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

realidad no tiene un peso dramático importante esa actividad en la película, pero fue mi punto de partida. Me permitió, al llegar a casa, ponerme a escribir y bajar una serie de ideas que hasta ese momento tenía pero no había podido encarar.

La principal era cómo un viejito adorable puede en realidad ser otra cosa, o cómo un nenito simpático y tierno de acá a quince años puede ser un torturador. Todo eso que no vemos y puede llegar a ser o pudo haber sido, me preocupa. El hecho de que una persona pueda marcar a su nieto con actos cometidos treinta o cuarenta años antes me pareció siempre interesante. Entonces imaginé para empezar un viejito, adorado por su nieto, con algunas cuestiones ocultas por el entorno familiar. A partir de ahí se armó con bastante facilidad la otra línea argumental alrededor de la novia del chico. Y con eso el guión se escribió rápido: terminé una primera versión en un mes y después lo retoqué para presentarlo. Al principio ni siquiera tenía título, no sabía como ponerle. Mi mamá sugirió **Plaza de almas** y fue quedando hasta que se volvió definitivo. Sé que después a mucha gente le gustó, pero a mí no me termina de convencer. La palabra "almas" me suena muy... sensiblero, sensiblero nacional.

Yo intenté diferenciarme del cine nacional. Después lo hablé con otra gente que está en la misma: todos queremos diferenciarnos del cine nacional y después, cuando hacemos nuestras películas, resulta que en realidad no nos diferenciamos tanto. Esto es medio misterioso, pero hay ciertos tiempos, cierta manera de decir las cosas, ciertos textos... Nos reíamos mucho dándole vueltas. Tratás de hacer algo nuevo y después resulta que no es tan nuevo, no es **Picado fino** donde me parece que sí hay una manera de narrar diferente. Yo pensaba que no se podía hablar de cine argentino, que sólo tenías ejemplos aislados, que era todo muy heterogéneo, pero a partir de mi experiencia empecé a darme cuenta de que el cine argentino existe. En algún punto es muy cine argentino lo que yo hice, a pesar de que quise despegarme.

-Una de las cosas más interesantes es la manera en que están presentadas tres generaciones de personajes.

-La película está muy lejana de lo personal, yo nunca tuve problemas como los que tiene la familia de mi personaje. Pero sí tengo que decir que prácticamente me crié con mis abuelos porque mis padres laburaban. Así que yo me iba de vacaciones con mis abuelos, estaba con ellos cuando volvía del colegio, veía televisión con ellos tomando mate... algunos diálogos de la película –como cuando hablan de la delantera de Independiente– están tomados de conversaciones reales con mi abuela. De pronto había más diálogo con mis abuelos que con mis padres. Así que no me extraña que los abuelos tengan esa presencia en la película y los padres simplemente no estén: él murió, ella se fue a España... No hay razones políticas aparentes...

-No, pero es significativo que tampoco estén reemplazadas o negadas por otras razones. En todo caso, no importarían tanto los motivos como sus consecuencias emotivas.

-Bueno, yo quería una película profundamente emocional. Está pensada para lograr puntos de emoción fuertes: los *travellings* te meten en ciertas situaciones, la música busca la sensibilidad extrema... no quería mantener distancia. Me parece que a veces está logrado. Me gustan las escenas de sexo, por ejemplo; tenía miedo de que no resultaran creíbles. A mí la sabanita sobre el pecho me molesta mucho en las películas. Quería probar algo más natural, más suelto, sin que quedara trucho.

-La película tiene un estilo bastante heterogéneo. Ciertas escenas están abordadas de un modo muy clásico pero otras no: de pronto aparece una cámara en mano importante, o la "confesión" de Olga Zubarry que se ve exclusivamente a través de un monitor de TV...

-Sí, en algún sentido esa fue la intención desde la escritura. Me molestan las películas que empiezan muy bien y se van cayendo, cayendo hasta que ya no te preguntás cómo va terminar sino cuándo. Acá empezamos de una manera muy tibia, con una exposición muy clásica de situaciones que se van a resolver durante la segunda mitad. El primer punto fuerte llega cuando ella se entera del embarazo, bastante avanzada la película. Es riesgoso y me preocupa un poco, porque si esa primera media hora no te interesa, todo mal. Por el contrario si llegás hasta ahí más o menos enganchado, después es como un tren: se van resolviendo las situaciones de una forma muy fuerte.

-Además hay mucho, ¿no? Está como saturada de situaciones.

-Y salieron cosas.... Cosas filmadas, además. Cosas que yo estaba seguro de que iban a quedar muy bien pero que puestas en la película la frenaban bastante, o eran obvias. Tres secuencias filmadas saqué, una de las cuales era de tres minutos y pico, con un gran despliegue de producción, en un restaurant... Ahora que quedé endeudado lo lamento, porque tendría que haberla sacado en el guión. Es más barato. Realmente, mi falta de experiencia se nota mucho. Yo la padecí en la película. Aprendí muchísimo, aunque estoy seguro de que en la próxima todo esto me va servir a medias porque me pasarán otras cosas.

Estaba casi en las dos horas, quedó en cien minutos y de haber podido le hubiera sacado diez minutos más. Pero paramos en cien minutos porque, como está planteado el texto, empecé a correr el riesgo de que no se entendieran ciertas cosas. Pero me gustaría una película más corta. Cuando la escribí e incluso cuando la estaba haciendo, no pensé tanto en el público. Lo empecé a ver en el montaje: hasta ahí no sabía bien si una serie de cosas importantes se entendían o no. Puede ser mi falta de experiencia narrativa pero te agarra el miedo de que venga otra persona y no lo entienda. No sé... empezás a pensar: ▶

●

Abuelo y nieto: Brisky y Gancé

enfrente y arriba:
Olga Zubarry: la dama regresa
enfrente pero abajo:
Alejandro Gancé y Vera Fogwill

Plaza de almas
(Argentina, 1997)

Dirección y libreto: Fernando Díaz.
fotografía: Abel Peñalba.
música original: Luis Robinson.
dirección de arte: Roberto Soto.
montaje: Luis César D'Angiolillo.
sonido: Martín Grinaschi.
elenco: Olga Zubarry (la abuela), Norman Briski (el abuelo), Alejandro Gancé (Marcelo), Vera Fogwill (su novia), Villanueva Cosse, Roberto Carnaghi (directores del *casting*) , Guadalupe Martínez (modelo) y Thelma Biral (madre de Marcelo).
productores: Díaz y el INCAA.
productor ejecutivo: Daniel Burman.
jefe de producción: Diego Bubcovsky.
duración original: 100'.

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

¿y se entiende que la madre está en España? ¿y se entiende tal cosa? ¿y se entiende tal otra?
Para colmo era mi guión y en general te enamorás de lo que escribís. Te gusta, por algo lo escribís. Pero por suerte te das cuenta de que lo que escribís no es ninguna genialidad, de que lo podés sacar o lo tenés que sacar si está sobrando y jode. En eso te ayuda mucho el montajista, o mejor aún, su asistente, que es más crudo: *"¡Pero eso ya lo dijo diez veces!"*. Primero lo querés matar y después te das cuenta de que tiene razón, de que está bien lo que dice. También había mucha más plaza filmada, prácticamente cada artista tenía su desarrollo, pero cuando lo veía armado me frenaba mucho la película así que saqué la mayor parte, con todo el dolor del alma. Eran cosas bien hechas, muchas veces nos emocionábamos al filmarlas, pero no servían. Y no hay vuelta. Con los cortos podés jugar, si no te entra en diez minutos, lo hacés durar once y listo, pero en un largo es mucho más delicado. Fue muy diferente.

-Es interesante la decisión de trabajar con Burman y Dubcovsky en la producción ejecutiva.

-Fue muy bueno, pero hubo un recorrido. La principal fuente de efectivo era del INCAA, que en este tipo de concurso entra en coparticipación con 625.000 dólares. Yo aporté mis honorarios como director y guionista, parte del equipo técnico aportó parte de los suyos, hubo algún aporte privado. Al ganar mi proyecto yo quedé como productor, pero necesitaba un productor ejecutivo que respondiera. Hablé con algunos con mucha trayectoria, pero en todos los casos me dio la sensación de que podía pasar algo a mis espaldas, hasta que que se lo di a Daniel, lo leyó y fuimos para adelante. Con ellos hubo confianza absoluta, fueron súper profesionales y además demostraban un entusiasmo evidente. Los otros más bien eran tibios, te decían que sí, que con un esfuerzo se podía llegar, pero percibías que en realidad querían laburar con un presupuesto de dos millones. Casi todo el equipo es de primerizos. Muchos trabajaron antes en **Moebius** pero **Plaza de almas** fue su primera experiencia rentada.

-¿Cómo se dieron los tiempos de producción?

-Tuvimos una preproducción de seis semanas, se filmó en siete y la postproducción fue muy larga: seis, siete semanas de montaje y por lo menos dos meses para el armado de bandas. Durante todo ese período no pude tomar distancia, lo estoy haciendo ahora y en particular desde Mar del Plata: la empecé a mirar de otra manera, entendí lo que me gustaba, lo que no, cómo lo hubiera hecho distinto... Y recién ahora, en la muestra de La Falda, me quedé en la sala a verla con el público. Entonces viví lo que me contaban: cómo la gente respondía con Briski... Cosas que se ven sólo en la sala con la gente.

-¿Cómo definiste el elenco?

-Cuando estaba escribiendo, el abuelo ya era para Norman y la abuela para Olga, y por suerte los dos agarraron viaje. Son dos monstruos, que trabajan de maneras muy diferentes. Con Norman nos sentábamos a tomar café y empezábamos a hablar de cualquier cosa hasta que, en un momento dado, empezábamos a hablar del guión, íbamos al texto, encontrábamos cosas, nos íbamos a su oficina y ahí él empezaba a trabajar lo físico. No usó nada de maquillaje, no está maquillado en la película. Todo lo logró desde lo físico: cambió la voz, cambió la manera de mover el cuerpo... lo único que se agregó fueron manchas en los dientes, porque dice que los viejos tienen los dientes mal. Y no se le ven los dientes en la película, pero a él le sirvió. Además agregó cosas muy lindas sobre mis textos, que fueron saliendo en los ensayos. Me habían asustado, además, con Norman: *"Te va a traer problemas, te va a arruinar la película, es ingobernable..."*, y la experiencia que tuve yo fue maravillosa, fue genial laburar con él. Olga tiene un método completamente distinto: dice el texto y, según desde dónde lo dice, va encontrando el personaje, va encontrando a esa abuela. Yo le fui indicando cómo me la imaginaba, tirando pautas, hablando la relación con el nieto. La de ella es más la escuela de la representación: entiende el personaje, entiende hacia dónde vamos y se marca en su copia del guión cada palabra de una manera distinta. Después lo completó en los ensayos con Gancé y sacó más cosas en el set, con los gatos. Con los dos terminamos un día antes de lo previsto, gracias a que fueron súper profesionales: a Olga le salía bien la primera y después lo repetíamos pero era inútil, ella ya lo había hecho bien en la primera. Fue muy impresionante la experiencia con ellos dos. Lo mismo pasó con Carnaghi y Villanueva Cosse. Son amigos y funcionan muy bien juntos. Fue un placer verlos inventar movimientos, cosas, aportes instintivos que surgían de la perfecta comprensión de lo que estaban haciendo. Nos divertimos mucho todos con ellos.

Gancé y Vera salieron de *casting*. El personaje de ella, francamente, lo escribí pensando en otras actrices jóvenes a las que después vi en el *casting*. Pero Vera me convenció porque estaba seguro de que no iba a hacer una cosa lineal, ni iba a decir los textos de una manera "correcta", para zafar. Provoca algo que le hace muy bien al personaje, una cosa muy histérica, hasta de cierta antipatía. Ella es, en última instancia, una pobre chica confundida que no puede ver claramente qué quiere y cómo lo quiere: por momentos parece que quiere mucho una cosa pero la vive como un trauma en lugar de encararla con toda su energía. Y Vera logra en el espectador hasta cierto rechazo, la gente se queda enganchada con que Vera es el personaje. Te dicen: "*Esa chica es una histérica*" y creen que hablan de Vera aunque en realidad están hablando del personaje.

Gancé tiene algo que seduce, que engancha a la gente... Es un pibe que no te dice nada, pero en cuanto empieza a hablar te interesa, te da como una cosa de protección. Con ellos fuimos trabajando intensamente las secuencias, las grabábamos, se miraban... No les dejé buscar tanto solos, fui muy específico con lo que quería. Y también laburan de maneras muy diferentes: Vera lo hace desde toda una cosa orgánica, le tiene que pasar, se tiene que meter, y Ale es un pibe que se hizo en la televisión, es mucho más rápido y representa. Pero mientras llegaran bien los dos, a mí me parecía todo fantástico. El tema de los actores jóvenes es difícil en Argentina. Tenía mucho miedo, no sabía si iba a poder encontrarlos, y además estaba el problema de lo que te decían: *"¿Cómo vas a poner a este chico Gancé? ¿Quién lo conoce? No te va a meter una persona en el cine..."*. ¿Y hoy por hoy quién te mete una persona en el cine? Puede ser que Leonardo Sbaraglia tenga un pequeño público incondicional, pero no te va a hacer una diferencia significativa. Creo que ni Luppi te hace esa diferencia. Más bien aportan calidad al proyecto: cuando yo fui a ver **Sol de otoño** estaba seguro de que con él y ella la película iba a estar muy fuerte desde lo actoral. Pero hoy en día, convocante no es nadie. De hecho Luppi estuvo en **Bajo bandera** y no pasó nada.

-Hay una charla entre Fogwill y Gancé frente a un árbol, que además de ser esencial está muy bien resuelta: parece un plano secuencia interrumpido, que se prende y se apaga. ¿Cómo estaba en el guión?

-Es una secuencia descubierta en el montaje. Se filmó casi toda desde dos posiciones de cámara, en forma de plano secuencia, más una introducción con el cuadro más abierto. En los ensayos me di cuenta de que duraba una eternidad, así que ahí le empecé a sacar cosas. Primero pensé que los actores, por sus tiempos, eran los que causaban esa lentitud y entonces me limité a filmarlo como estaba previsto y resolverlo después de alguna manera en el montaje, con una construcción tradicional. Pero cuando en el primer armado me encontré con que la secuencia duraba diez minutos, me quise matar.

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

Los actores no tenían nada que ver, era un error mío, claramente. Estaba larga desde el guión. Tenía muchas cosas inútiles. Había toda una introducción con los dos haciéndose los boludos, cada uno por su lado, en la que de alguna manera se culpaban mutuamente: "*¿Cómo nos puede pasar esto?*", "*Somos de clase media*", "*Yo me cuido*" y cosas así, hasta que ella salta: "*Vos no pensarás que yo te quiero enganchar con un hijo*". Entonces decidimos sacar todo y arrancar ahí, que es cuando realmente empieza la cosa. Y después en el medio le sacamos muchas, muchas partes. Me había enamorado de los textos, pero después cuando no funcionan, no funcionan. Al final quedó en la mitad, unos cinco minutos. El recurso que usamos fueron esos fundidos rápidos, que nos permitían gran libertad de corte. Fuimos a lo esencial: él hablaba otra vez de la madre, por ejemplo, y ya estaba establecido antes todo eso.

-Ahí se terminan de definir los personajes.

-Exactamente. Los dos plantean el tipo de vida que quieren, cómo la ven, qué esperan del futuro. Me gusta cómo quedó, está más o menos redonda. Tanto es así que me entusiasmé y quise sacar otras cosas. Cesar D´Angiolillo, el montajista, me paró: "*¡No, eso está bien; dejalo, dejalo!*". Incluso, en una segunda etapa, volvió a poner cosas que yo había sacado.

-¿Recordás cuáles?

-Sí, toda la escena en la que ella explica que se le hace más fácil sentir cuando actúa que en la realidad. César insistió en la importancia de eso. Porque es muy duro lo que ella le dice ahí: realmente se esforzó por amarlo, trató de extrañarlo, de llorar por él. Y no pudo, porque no pasa así en la realidad. Ahora me volvió a interesar eso, yo había pensado que la gente se iba a aburrir con esa cuestión pero muchos me dijeron que funcionaba, y me sorprendió que se me acercaran actrices a decirme que se sentían identificadas.

-A diferencia de la escena que mencionábamos antes, la del aborto estaba pensada desde el principio como un plano secuencia.

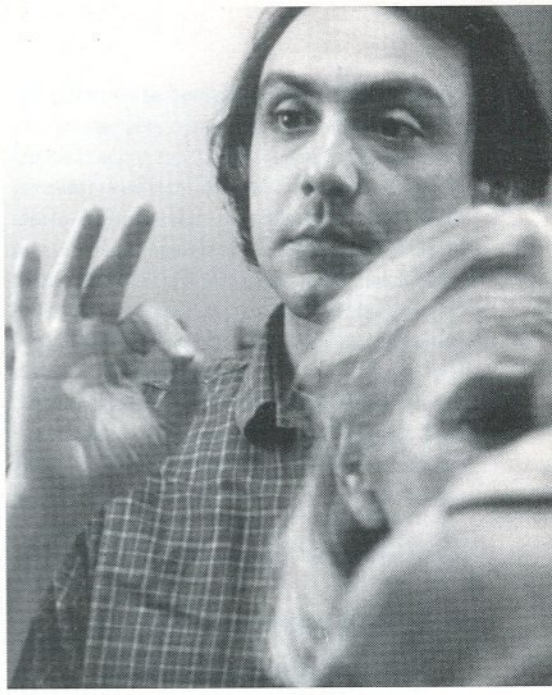
-Sí. Hay sólo tres momentos de cámara en mano en la película: uno tenía que filmarse así forzosamente, que es el del concierto del *punk* en el boliche. En los otros dos momentos la idea era que la cámara en mano aportara cierta inestabilidad, junto a una iluminación bastante más fría que el resto de la película: uno es el momento en que ella se entera de que está embarazada y el otro es el del aborto. Era una decisión bastante arriesgada, yo quería trabajar en *off* todo lo que estaba pasando, quedarme con lo que le pasaba a este pibe. En el montaje me di cuenta del riesgo porque no había otra manera de cortar eso: eran seis minutos de cámara en mano que si después me arrepentía, chau. También me gusta mucho. Funciona bien con todo el mundo aunque por razones diferentes: la gente sale conmovida, emocionada y los estudiantes de cine salen diciendo cosas como: "*¡Qué bárbaro! ¿Qué pasó? ¿La hicieron así porque no había lugar?*".

Tal vez en una opera prima un director *piensa y siente* que tiene que decir demasiado, exigido por un medio en el que no sabe cuándo volverá a rodar. De las almas que deambulan por entre los artesanos de la Plaza de San Isidro, Fernando Díaz elige la de un joven que se gana la vida pintando cuadros con aerosol. Hay detrás de él una generación que se borró o la borraron –una madre distante que eligió Madrid–, y unos abuelos que construyeron una familia dolorosamente enferma. El muchacho ha tomado partido por el abuelo y ha decidido descartar al sector femenino. Ve a su madre y a su abuela como enemigas pero se aferra, sin embargo, a una puntana aspirante a convertiste en la estrella del 2000, alguien que podría reconciliarlo con ese universo de mujeres que rechaza.

A lo mejor es coherente que con semejantes modelos femeninos Marcelo se busque un nuevo imposible. Quizás no lo es tanto. El relato podría haber seguido únicamente al joven alma-de-la-plaza y olvidarse u obviar las dificultades de una muy poco interesante y frustrada estrella del 2000, en tanto y en cuanto sus andanzas vocacionales poco tienen que ver con la historia del muchacho. La puntana no entiende que no se puede *querer ser diferente*. Se es distinto o no y si ocurre lo primero se paga un precio. Díaz se entretuvo demasiado con este personaje que pontifica contra una sociedad caída en el subdesarrollo y elige a las modelos como seres paradigmáticos. En el caso de Marcelo, hay secuencias excelentes porque nada está dicho: la sorpresiva llegada de la abuela a su departmento, ese viejo que toca *Quejas de bandoneón* en memoria del compañero muerto, la afabilidad con que se practica el aborto, la conversación final de la pareja –¿cómo se escapa del dolor sino gracias a la trivialidad de las palabras gastadas?–. Curiosamente, en todas estas secuencias el testigo y parte es el muchacho.

Díaz ha preferido no elegir una visión desolada: el protagonista regresará al universo femenino luego de enterarse de la verdad. Hay, no obstante, un cabo suelto que daña la revelación: el director pareciera creer que la TV no escamotea, no oculta, no es otra cosa que realidad virtual muy alejada ya incluso de la ficción-dentro-de-la-ficción. ¿Qué clase de verdad puede llegarnos a través de los multimedios? Éste es un serio reparo a las intenciones de Díaz, quien pareciera estar demasiado atento a los objetivos del público en cuanto mercado. Si las modelos son capaces de llorar, ¿por qué no creer que un estúpido programa de TV es capaz de poner nuestro pasado sobre la mesa?

Estamos en un todo de acuerdo con la superficie de **Plaza de almas**: hace falta que el cine argentino termine de una vez por todas con la gerontocracia que lo pudre y nos descubra el mundo de los jóvenes que *sienten y piensan*, en especial cuando deben ganarse la vida y enfrentarse con una sociedad que quiere aniquilarlos. En cuanto a la otra contundente sorpresa, un manejo asombroso de los actores, se extravía en una puesta en escena que podría haber llegado a mucho más, ya que el punto de partida es sólido.



Fernando Díaz

por Abel Posadas

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

UN CRISANTEMO ESTALLA EN CINCOESQUINAS

la libertad de la inconsciencia

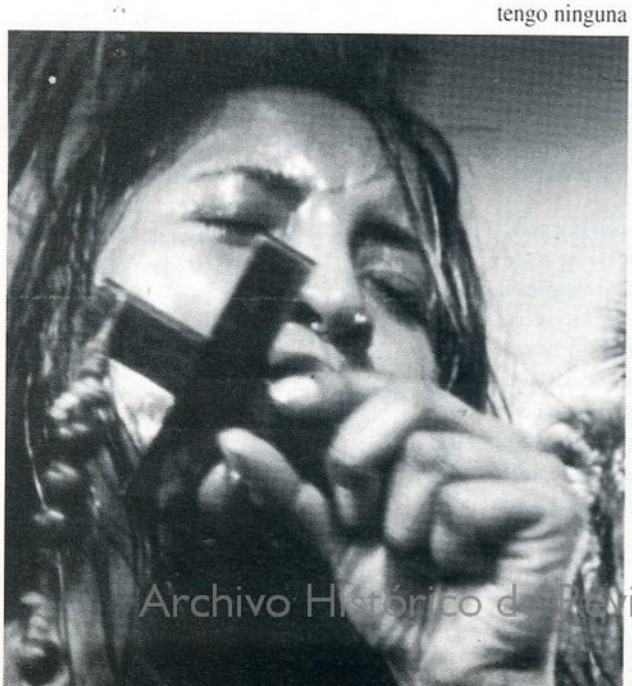
3

Daniel Burman nació en Buenos Aires, el 29 de agosto de 1973. Cursó algunos años de Abogacía en la UBA y Producción de Medios Audiovisuales en el Instituto de Tecnología ORT II, antes de pasar a desempeñarse en el área de producción desde el largometraje **Patrón** (Jorge Rocca, 1993). Como director y guionista, integró la primera edición de las **Historias breves** con su cortometraje **Niños envueltos** (1995, ver *Film* nº15) y ganó luego el Concurso Anual de Telefilms del INCAA con el guión de **Un crisantemo estalla en Cincoesquinas**. Junto con Diego Dubcovsky estableció la productora que emprendió este proyecto, así como el de **Plaza de almas**, de Fernando Díaz, y otros tres que actualmente se encuentran en etapa de preproducción. **Un crisantemo...** fue tomada para su distribución por Líder Films y lleva recorridos los festivales de Biarritz, San Sebastián, Sundance y Berlín. Al cierre de estas páginas, su estreno en Buenos Aires estaba previsto para el mes de abril.

Daniel Burman: **-Un crisantemo...** nació con un cuento que escribí en el que lo que más me importaba era la historia de amor. Que también es lo que más me importa en la película. En particular hay un tópico que me interesa mucho: la especial forma de amor que es la espera, cómo es el amor que deviene de la espera. En realidad, lo que se cuenta en la película es todo lo que puede llegar a hacer un hombre mientras espera a una mujer, para conseguirla. Yo suscribo a la teoría de que los grandes acontecimientos de la Historia los llevaron a cabo hombres cuyo principal objetivo era el de levantarse minas.

-Eso sería Dolina básico.

-Es que creo que es cierto. En otros términos: aquel que para un país, para muchas personas, ha sido un gran héroe, para una de esas personas ha sido sólo un hombre enamorado. Así empieza la película, con un *off* que dice: "*Aún se discute en el pueblo si Erasmo es un héroe o un asesino. Para mí, es mi hombre enamorado y nada más*". Después la película derivó en muchas otras cosas pero al principio fue esa historia, que luego se fue desarrollando con toda esta cosa entre folklórica y telúrica, de la tierra y de las pasiones. De todo lo cual yo soy absolutamente ajeno: nací a diez cuadras del obelisco y no tengo ninguna relación con el mundo de la tierra. Soy más del de los chips y de las cuartetas. Eso es una de las cosas que más sorprende a la gente cuando viajo con la película, porque esperan encontrarse con un tipo con poncho...



-Bueno, pero en ningún momento vos fingís en la película un conocimiento preciso de ninguna cuestión telúrica.

-No, no, es cierto. Toda la película es como un "alarde de ficción", en el sentido de que es la construcción de un mundo posible, con su lógica interna, pero sin atadura ninguna a referentes precisos. La cuestión de los malos y los buenos está puesta como una especie de juego y por eso el público le busca interpretaciones y trata de encasillar a los diferentes personajes: "*El Zancudo ¿tendrá más de Videla o del Che Guevara?*", cosas así.

-¿Y personalmente cómo te posicionás frente a esas interpretaciones?

-Bueno, cada tanto sucede que todo lo que pasó en la Argentina resurge de alguna manera distinta. No es que tiene una presencia estable, sino que va y viene. De pronto todos discuten, los que antes eran los buenos ahora son los malos, hay buenos que no resultaron tan buenos y viceversa... y en el medio de todo eso hay una generación, la mía, que no vivió esos años y a la cual todo eso se lo contaron. La confusión al respecto generó una cosa muy terrible que es el escepticismo: la actitud "*no me hinchen más las bolas y me pongo el walkman*". Por eso creo que la película, ideológicamente, puede llegar a ser confusa y no me parece mal, porque es la confusión que me transmitieron las generaciones precedentes, el mundo. Es decir, me imagino cómo se definen los roles y tengo mi idea de quiénes son los buenos y quiénes los malos, pero hay ciertos conceptos como el de "revolución" o el de "pueblo", que en la película son muy importantes y hasta se juega un poco con ellos, que han sido vaciados de significado a causa de tanta reiteración.

-Esa perspectiva se traslada a toda la cuestión alegórica que trabajás en la película.

-Sí, pero es un tema, ¿no? Se supone que uno tiene que saber el por qué de todo. Y hay un por qué: cuando uno decide lo hace sobre un criterio. Pero es un criterio que tiene que ver con una construcción general y no con una simbología individual. Esa construcción simbólica está muy vinculada a la estética: no hay colores y formas aislados sino que se sitúan en contextos que les dan una valoración y hacen que la película tenga una cierta densidad. Pero no todo tiene un objetivo determinado. Y hay cosas que las vas comprendiendo con el tiempo. La película tiene una carga simbólica muy fuerte, pero me parece que puede verse más como un diccionario a medio llenar, que el público, si quiere, puede completar según su experiencia particular. La percepción de ciertas cosas va cambiando según dónde la muestro, aunque lo más importante que quiero decir aparece en todos lados. Eso me tranquiliza.

-Parece haber guiños a Patrón **en tu película, o por lo menos uno bastante explícito.**

-Bueno, esa es una de las cosas que ahora descubro y me río. Cuando la vio Jorge (Rocca) me dijo que era **Patrón** hecha en joda, así que quizás haya algo de eso. Es que fue la primera película en la que trabajé, a Jorge le tengo mucho afecto y además hubo dos actores de **Patrón** (Bassi y Reyno) que hicieron personajes similares, así que desde ese punto de vista hay algo bastante fuerte.

-Hay una parte española en la producción de tu película.

-Hay pero más o menos. Después de ganar con mi guión en el concurso de telefilm viajé a España y allí conocí a Pastora Vega. Entonces le ofrecí un personaje, le dije que no tenía plata para pagarle y me dijo que sí, que venía y que podía pagarle con un pedazo de la película. Así lo fui haciendo: pagando con pedazos de una cosa que no existía. Además

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

gané el Fonds Sud, que es un fondo francés destinado a jóvenes tercermundistas pobres, esas cosas europeas. Eso fue bastante casual porque me enteré de una manera poco seria, alguien me dijo: "*Parece que en Francia regalan plata*". Me mandé y después llegó un telegrama, como en los dibujitos animados.

Todo el proceso, en realidad, fue bastante inconsciente. Primero escribí el guión con la seguridad de que jamás iba a ser filmado. Después gané el concurso y la plata alcanzaba únicamente para el rodaje. Cuando empezó todo el proceso yo tenía veintiún años y estaba seguro de que nadie en el mundo iba poner plata para terminar esto, así que la filmé con la certeza de que cada día era el último y así me animé a hacer cosas que a mí mismo, ahora que las veo, me ponen un poquito incómodo, como cuando el Zancudo se hace lavar las bolas. No sé, ahora me parece una guarangada, pero está hecha y actuada con esa libertad medio inconsciente con la que se hizo todo el rodaje.

Si **Un crisantemo...** existe es gracias a un equipo salvaje, casi mesiánico, que logró sobrevivir a las cuatro semanas de rodaje en Colón. Fueron terribles. Porque no era una película barata... yo trabajo en producción desde los diecisiete años y sabía que desde cierto punto de vista era una locura tratar de hacer esta película con el dinero que había: de época, con extras y con una construcción de ese mundo posible que decíamos antes y que implicaba que cada plano tuviera un plus de concepción estética. Ningún pedazo de la realidad nos servía sin un plus y ese plus suponía plata y tiempo. Era bravo porque si se violaba esa verosimilitud, la película ni siquiera se conformaba como película. Después podía resultar buena o mala según quién la mire, pero llegar hasta esa conformación fue una locura. Miro hacia atrás, veo el esfuerzo de toda la gente y el mío, y sé que no lo podría volver a hacer. Hubo muchas escenas con treinta, cuarenta personas y la final, que tiene quinientas. Cosas que uno no debería escribir si no tiene plata.

-Pero, ¿resignaste algo?

-No, la verdad que no. No hay nada en la película de lo que no esté conforme que sea por dinero. Nada. No puedo decir: "*Si hubiera tenido unos mangos más, esto lo hubiera hecho mejor*". No, la película es lo que es. Quizás hubiera disfrutado más con el hecho de hacerla, la hubiera hecho más cómodo, pero no mejor.

-La imagen tiene un tono particular, constante.

-Sí, Esteban (Sapir) trabajó mucho eso y la película tiene un dominante ocre, como un eterno amanecer o un eterno atardecer. Es una fotografía absolutamente antinaturalista, que tiene que ver con el ambiente, una cosa sórdida, opresiva, un color que mezcla la tierra con el cielo de los atardeceres y los amaneceres. En el guión la propuesta estética estaba bastante clara, pero la intervención de Esteban fue clave en el sentido de lograr que todo eso, que eran sólo palabras bonitas, pudiera ser visto en la pantalla. Aparte, para hacerlo trabajó con dos faroles, no tenía nada, y yo pedía mucho. Le estoy muy agradecido.

Un crisantemo estalla en Cincoesquinas
(Argentina, 1996)

Dirección y libreto: Daniel Burman.
fotografía y cámara: Esteban Sapir.
música: Antonio Tarragó Ros.
escenografía: Alejandra Crespo.
montaje: Verónica Chen.
con: José Luis Alfonso (Erasmo), Pastora Vega (La Gallega), Martín Kalwill (Saúl), Valentina Bassi (Magdalena), Millie Stegman (La Boletera), Walter Reyno (El Zancudo).
producción: Daniel Burman.
productor ejecutivo: Diego Dubcovsky.
duración original: 90'.

arriba:
Walter Reyno y sus secuaces
enfrente:
El parto de los montes

Martín Kalwill está contento

-¿Y cómo se te ocurrió incluir a Tarragó Ros?

-Yo nunca había escuchado chamamé en mi vida. Un día compre un CD de chamamé y me encantó, me encantó el hecho de que se escuchara el instrumento, que tuviera un sonido tan humano. Siguiendo esa línea compré un CD de Tarragó y, nada, lo llamé e hicimos la música. Me divertí muchísimo, hasta aprendí a tocar un poco el acordeón. Yo tengo seis discos en mi casa, no entiendo nada de música pero soy bastante intuitivo, así que tuve que usar muchas palabras para decirle lo que quería. No fue nada como: "*acá haceme la Obertura número 38 de tal, con algo de Pappo...*". Tenía muy claro en qué partes de la película iba la música y, bueno, el tono lo fuimos buscando.

-¿Viste Macunaima **(Joaquim Pedro de Andrade, 1969)?**

-No, antes de hacer la película todos me recomendaron que la viera pero no pude conseguir copia.

-El parto del comienzo es bastante semejante a uno con el que también empieza Macunaima**, así como una parte de la cuestión alegórica.**

-Bueno, para la escena del parto, entre otras, yo quería una exacerbación de las pasiones, de las cuestiones vitales, salvajes. Sentía que los personajes a veces no eran humanos sino más bien bestias apasionadas, pequeños animales descontrolados. Ese parto, para mí, era algo absolutamente animal.

-¿Y la escena de la confrontación de malambos?

-Eso fue una de las muy pocas cosas que surgieron durante el rodaje. Había dos zapateros a los que citamos durante catorce horas, como extras. Los tipos hacían malambo. Y en determinado momento le dije a uno: "*¿A ver? Hágame una demostración*". El tipo me miró, se subió a una mesa e hizo un malambo que nos dejó a todos duros, temblando. Después tenía que rodar el enfrentamiento entre los protagonistas y yo lo había escrito de una manera muy conceptual, con miradas tensas y cosas así. Pero el malambo tenía una fuerza tal, que de pronto sentí que adentro de las cabezas de ellos podía estar pasando algo así. Tenía una violencia mezclada con una cosa de caballeros, de duelo. Me apasionó. En total son tres tipos: después del primero, y viendo cómo nos había impresionado, el segundo se subió con la intención de hacerlo todavía más impresionante. Pero la fuerza no estaba en la violencia, no lo volvían algo más violento. La fuerza estaba en el despliegue, en el jugueteo con los pies, en esas figuras que hacen los tipos. Así que también descubrí el mundo del malambo, pero nada del malambo *for export*, ¿eh? Malambo en serio. Si les escupías la bota, te cagaban a palos.

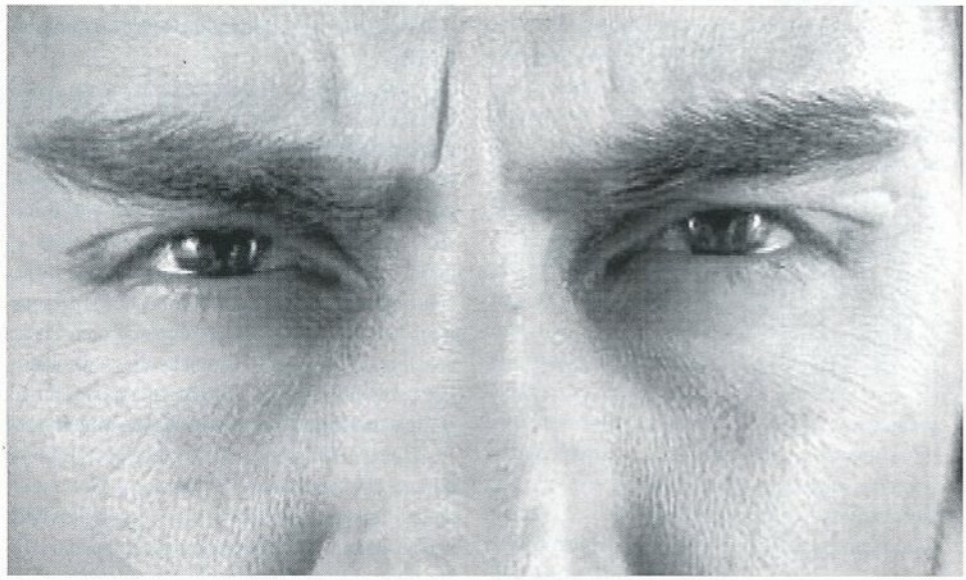
-Después de circular por tres festivales, ¿qué te llama la atención de la manera en que la gente recibe tu película?

-En general, la importancia que le dan al tema del judaísmo. Como para mí es algo tan propio, nunca lo vi. Y parece que está, mucho. Creo que la gente de afuera tiene a lo latinoamericano y a lo judío como dos co- ▶

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

◄

sas completamente separadas: hay películas sobre los judíos y películas sobre Latinoamérica pero... ¿hay judíos en Latinoamérica? Esta mezcla es lo que a la gente más le interesa y sobre lo que más pregunta, genera incógnita. El personaje de Martín Kalwill resulta muy querido y despierta mucha curiosidad, aunque es obvio que es una caricatura. Tuve que rever la película para darme cuenta, porque en ningún momento me propuse hablar sobre los judíos en Latinoamérica. Sí quise insertar, en el medio de esos personajes que para saciar sus pasiones sólo buscan ver la sangre o entregarse a más pasiones, a otro cuyo deseo estuviese en la razón, en la comprensión. Me interesaba que hubiera dos personas buscando a una tercera desde esas dos ópticas distintas: una desde la carne y otra desde la razón.



-Ni siquiera se enamora, pobre.

-No, no. Los judíos sufrimos, nomás (se ríe).

-En Picado fino **Sapir hizo judío a su protagonista con la misma naturalidad.**

-Exactamente. La gente se impresiona y te pregunta cómo pude. Porque soy judío. Si no lo fuera, dirían que soy antisemita, pero cuento con la impunidad de ser judío. Eso es lo maravilloso de ser judío: que podemos hablar de los judíos con total libertad. Como se trata de un pueblo que la ha pasado tan mal, la gente se cuida mucho. Pero yo tengo la teoría de que en principio no hay que cuidarse de nada, porque al final uno lo único que hace es una película. Y es tan poco... Es muy soberbio pensar: "*sobre estos temas no hay que joder*". Si estas haciendo algo que dura apenas una hora y media, que se puede destruir, que de hecho después de su exhibición desaparece... no es tan importante una película. No hay que joder con la redacción de una ley, o con el ejercicio del poder, pero ¿con una película? Ninguna película va a cambiar el mundo.

-Antes de comenzar me hablabas de la diferencia que habías notado entre el Sundance y los otros festivales.

-Es que me impresionó la predisposición de la gente. En otros festivales me pareció que la gente iba más bien a las salas con la idea de "ver qué pasa", circula, se levanta, se va, con mi película y con la de cualquiera. En cambio en el Sundance se va a ver la película, se ve la película y después se habla con el director, pero no porque es "el director" sino porque es el tipo que la hizo. Es muy diferente. Hay como un respeto al hacer, una valoración. El tipo que hace, bueno, hizo y eso ya no es poco. Y creo que en otros festivales vi más frivolidad, era más a ver quién viene, a ver qué pasa.

-Será que hay mayor predisposición a juzgar la película en los términos que ella misma propone.

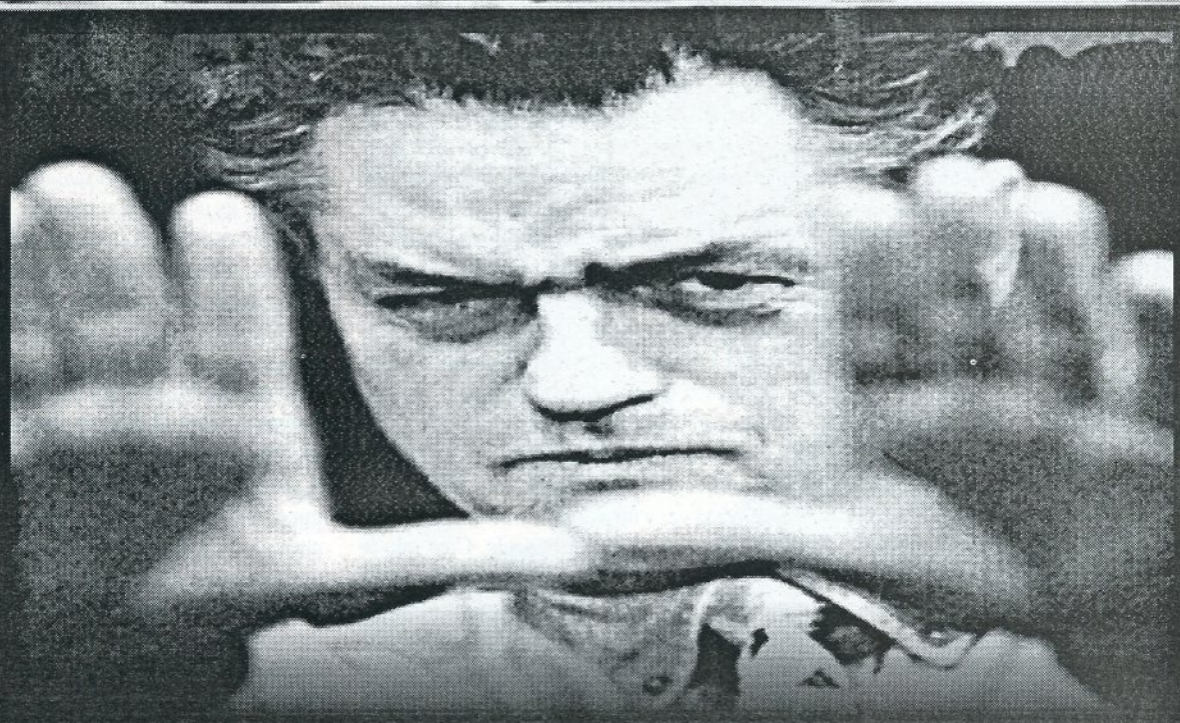
-Exactamente. La gente no decodifica según su pro-pio diccionario sino que compra un código, se mete en la propuesta. Que creo que es lo que uno tiene que hacer, sino se disfrutan muy pocas películas. Uno de los problemas de la crítica, ¿no?

Un crisantemo estalla en Cincoesquinas pasa dejando una mezcla de confusión, carnalidad, humor e incomodidad, mismos rasgos que caracterizaban **Niños envueltos**, el corto anterior de Burman, y que permiten hablar –por empezar– de una coherencia de estilo. Pero en ambos trabajos la cualidad que unifica y supera todos esos rasgos es la extraordinaria libertad conceptual con la que el realizador aborda sus temas y desarrolla sus estrategias de puesta en escena. Mientras otros representantes de su generación se debaten constreñidos por toda clase de corsés, Burman apunta y tira con una imaginación desbordante y desde la total ausencia de prejuicios, alcanzando a definir un auténtico universo propio.

Para esquivar toda filiación de su estética con el vapuleado "Realismo mágico", Burman ha preferido ironizar hablando de "Realismo sucio" y así lo verifican sus personajes, que parecen habitar un planeta paralelo surgido de la imposible cruza entre Molina Campos y Terry Gilliam. Un enfrentamiento con miradas que reclaman malambo, una revolución omnipresente pero incomprensible, un enemigo que se regodea en la propia decadencia física y el auténtico parto de los montes son algunos de los elementos para los que Burman encuentra imágenes siempre sorprendentes y provocativas.

por Fernando Martín Peña

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



Primer plano

de tu talento.

CARRERA DE DIRECCION DE CINE

Título Oficial (3 años)

CARRERA DE GUIÓN

(3 años)

◆ SENIOR

- **Prácticas constantes en Fílmico y Video**
- **Completo equipamiento y materiales por alumno**
- **Docentes de primer nivel**
- **Conexiones con el medio**
- **Becas y pasantías**
- **Seminario introductorio gratuito**

Abierta la inscripción

Desc. 30% hasta el 06/03

cievyc

Cochabamba 868 - Capital

Tel.: 307-6170/7297

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

Ciudad de Dios se terminó en diciembre de 1996 después de cuatro años de trabajo. Se estrenó en el Festival de Rotterdam y luego circuló por Montreal, Montevideo, Nantes, Mar del Plata y Gotemburgo. Es el primer largometraje de Victor "Kino" González (Jujuy, 17 de febrero de 1959), autor de cortos como **Kinotoba** (1985, 16mm), **Un beso por favor** (1989, video) y muy especialmente **Guachoabel** (1982, 35mm), que en forma y contenido se vincula estrechamente con **Ciudad de Dios**. González se trasladó a La Plata para estudiar Ingeniería y atravesó allí la mayor parte de la dictadura, entre la facultad y la frecuente exposición a películas de Fassbinder, de Werner Schroeter, de Pasolini.

Hacia 1980 ingresó al CERC (la escuela de cine del Instituto) de donde lo echaron dos años más tarde precisamente por **Guachoabel**. Luego fue reincorporado pero no pudo volver a dirigir allí y comenzó a hacer fotografía y cámara, trabajando en eso desde entonces hasta la fecha en títulos tan variados como **Gombrowicz o la seducción** (Alberto Fischerman, 1985), **Lo que vendrá** (Gustavo Mosquera R., 1988), **Picado fino** (Esteban Sapir, 1992-1996) y **Fuga de cerebros** (Fernando Musa, 1998).

Víctor González: -La película se filmó en el '93. Yo tenía una serie de ideas que me entraban en una carilla, ciertas circunstancias y los personajes: el negrito, la chica y un tercero que era introducido a ese círculo. El personaje principal era traicionado y entonces empezaba a meditar qué catszo era su vida. Básicamente esa era la idea de los vínculos y con eso escribí un cuento que, como te digo, no pasaba de la carilla.

Entonces empecé a convocar amigos. Trabajo en cine desde hace varios años como fotógrafo y lo bueno de este oficio es que sabés cómo hacer algo muy barato y tenés a los amigos que te pueden dar una mano. De antemano sabía que tenía que ser un escenario reducido, que en lo posible casi todos los interiores tenían que filmarse en un solo decorado, que los exteriores también debían ser reducidos. Me interesaba que el mundo en el que estos personajes estuvieran fuera abstracto... que uno, por ejemplo, no los viera nunca entrando a las casas porque eso ayudaba a que lo que sucedía diera una especie de "teatro de la conciencia". Esa abstracción para mí era fundamental y también resolvía problemas de producción.

En los interiores conseguí una serie de farolitos y con Ramiro Aisenson, el director de fotografía, pusimos la luz según un diseño aproximado de los movimientos de los personajes por la habitación. Para mí era esencial poder filmar con tres o cuatro personas, porque yo no sabía si iba a poder contar siempre con todo el mundo. Eran amigos y venían cuando podían: algunos días había cuatro y otros había quince. El año anterior habíamos tenido con Esteban (Sapir) la experiencia de **Picado fino** y si Esteban tenía en ese momento diez o doce mil dólares yo creo que tenía quince: había hecho un par de trabajos y el Fondo Nacional de las Artes me dio cinco mil, no sé cómo... Yo había presentado una carpeta muy prolija en la que más que hablar de la película que quería hacer, hablaba de mis laburos anteriores. Esas quince lucas tenían que alcanzar para toda la producción, incluyendo la compra de la película y el revelado, es decir que en realidad para gastar habría sólo unos cinco mil.

Alquilé una parte de una casita, que no sólo fue el ambiente principal sino también el lugar donde dejé los faroles durante los dos meses que estuvimos filmando. Teníamos jornadas muy cortas, me importaba que el clima fuera distendido por el tipo de película que quería y porque los actores no son profesionales. Al Negro y a Mabel los había filmado once años antes para mi corto **Guachoabel** y creo que de alguna manera **Ciudad es Dios** es como revisitar el universo de ese corto, once años después, once años más neurótico.

Era de una simpleza espartana el diseño de producción pero a la vez a mí me gusta trabajar con pocas cosas y quería eso para la película. Creo que le impone ciertas cuestiones que son interesantes de poner en práctica. Por ejemplo, cuando el Negro es entregado a la policía lo ves todo en *off* un beso, unas esposas, alguien que le tapa la cara, otro que dice algo... me gusta el efecto de eso, es como cubista. No tenés la posibilidad de desarrollar un clima de acción, ni nada, pero es interesante como queda, es como ir *pintando* la película.

CIUDAD DE DIOS
terreno devastado
4

Después vino el largo proceso de postproducción. Conseguí un dinero y trabajé como un año la banda sonora. Me gusta mucho, pero creo que en 16mm se pierde un poco, el proyector tiene que tener una cabeza lectora muy precisa para tomar bien la banda porque cualquier deformación deja cosas afuera. No es que sea especialmente compleja, pero hay una sutileza muy buscada que en el 16mm se pierde un poco. Es una de las razones por las que querría ampliarla y estoy haciendo un pedido al INCAA, porque ampliarla sale lo mismo que hacerla. Si ellos quieren tener una película argentina más, se ampliará, y si no quedará así como está y seguirá circulando de esta manera.

-Hay mucho en el límite de lo audible, que sin embargo todo el tiempo proporciona un ambiente.

-Laburamos muchísimo el sonido. Para mí es muy importante. Contribuye a conformar ese mundito que está ahí, te ayuda a observar... Porque no es una película hecha para "albergar" al espectador. Es más bien como una superficie que uno puede querer atravesar o no.

-Es una película en la que el público no ha sido pensado como variable.

-En algún sentido sí. Es muy grueso decir que filmás para vos, pero bueno... Es un poco así. Estaría justificado por los medios que elegí para hacerla, en todo caso: no quedé endeudado con nadie, no hice una película de un palo para dar en el Atlas y verla yo solo.

-Igual que en el caso de Picado fino**, tu planteo no fue hacer una película a pesar de la falta de recursos, sino más bien lo contrario. En lugar de "*Esta película nos salió así porque no teníamos recursos*", lo de ustedes fue "*No teníamos recursos, así que hicimos esta película*".**

-Sí, a partir de descubrir que lo que tenés te sirve, porque tu interés está en tal personaje, en lo que le pasa... Lo más delicado para mí en **Ciudad de Dios** era el tema de la palabra, era importante que fuera significativo lo que escucharas y entonces no podía hacerlos hablar demasiado, era complejo para mí. La próxima vez que filme me gustaría encontrar una articulación mejor de lo que es el guión y la palabra, en cuanto a información. En este caso fue muy intuitivo, yo no soy un director de actores y mi desconocimiento funcionaba porque ellos tampoco eran profesionales. Fue como si dijéramos: "*Vamos a jugar para ver hasta dónde podemos ir*". Charlábamos, ellos se iban arrimando, y cuando estaban al borde yo los empujaba frente a la cámara, brotaba la palabra y surgía el entendimiento entre ellos dos. Me pareció que el estilo de mi película permitía esa aproximación. Es distinto cuando vos querés sostener la palabra todo el tiempo. Esta charla, por ejemplo, no es visual: acá hay dos personas que hablan y se tiran conceptos, y eso era algo que yo no podía o no sabía manejar.

Para mí, entonces, las palabras eran como colores de los personajes. Así, cuando terminé, me decidí a agregar un par de textos en *off* los escribí, los conversamos mucho con el actor, los modificamos para priorizar el punto de vista de él y con ese mismo criterio agregué los planos suyos que están al principio y al final; me faltaba determinada expresión

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

de los personajes y agregué el diálogo de ellos en la cama... Fui sumando cosas a medida que me fui dando cuenta de que las necesitaba. Para mí la película es como un hilito y estas cosas lo atraviesan, como rayones que cortan la manera de narrar. Son como errores cometidos a propósito. Pensaba: "*Uy, me falta que al personaje le pase tal cosa*" y entonces lo agarraba y lo ponía a él ahí, hablando. Suena como una guarrada-pero, bueno, es como cuando necesitás un color.

Otra cosa que me interesaba mucho era el contraste entre el carácter de los actores y sus personajes. El Negro es bueno como el pan, es de una extraordinaria inocencia, tiene una enorme ternura, y estaba muy reacio a hacer las cosas terribles que yo le pedía. Al empujarlo sale un quiebre que no te lo puede dar un actor. Y al revés, Mabel, que en la película recibe palos todo el tiempo, en realidad es muy despótica y tiene una personalidad tremenda. Cuando dejábamos de filmar se invertían los roles y Mabel lo volvía loco al Negro. Era graciosísimo. Un actor te habría armado un personaje para no ponerse él adelante y no era eso lo que yo quería. Ni sé qué hubiera podido conseguir: tenés que conocerlos muy bien y hacer un trabajo alucinante con ellos para lograr algo. Acá lo que hicimos fueron algunos ejercicios, más que nada para que la otra chica, Gabriela Salas, no se asustara del Negro y de Mabel. En esta película Gabriela es lo más parecido al espectador común, la que los ve y puede pensar: "*Estos están el tomate*" o "*¿Qué mundo es éste en el que están metidos?*".

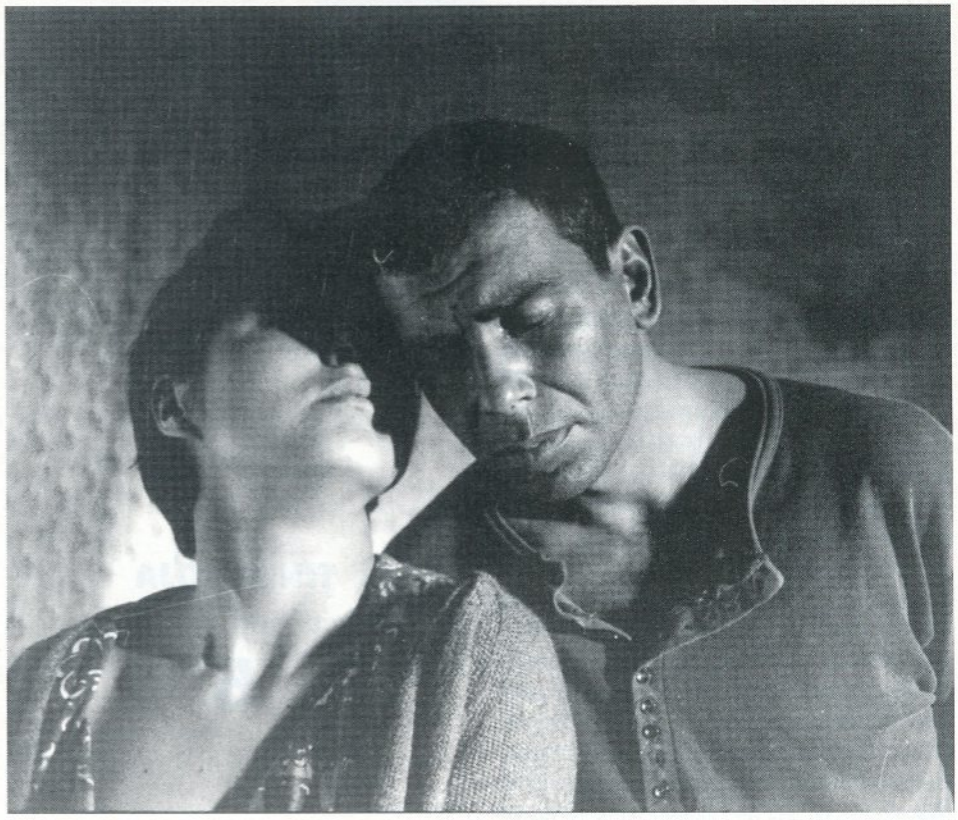
-Esa relación que decís se da también en los rostros, ¿no? En relación a los del Negro y Mabel, el rostro de Gabriela es más...

-Es más convencional, es una actriz.

-Además no debió ser fácil para ellos, por la exposición.

-Sí, Gabriela se quejaba. "*Estoy muy expuesta*", me dijo. "*Me hacés hacer estas escenas...*". Es delicado eso para los actores. La película implicaba la desnudez física y siempre es delicado eso. Por eso para mí era importante lograr un clima de rodaje relajado, a pesar de la densidad que buscábamos en la película. Nos encontrábamos a la mañana, charlábamos, tomábamos café, facturas, nos íbamos a filmar, parábamos para almorzar, volvíamos a filmar y a las cinco de la tarde terminábamos. Tampoco se trabajaba todos los días: filmábamos, por ejemplo, viernes, sábado, domingo y lunes... No fue más complicado que eso. Cuando vuelvo atrás y me pregunto "*¿Qué película hice?*", llego a la conclusión de que fue una especie de metáfora de mi estado de ánimo en aquel momento. Me interesaba captar toda esa abstracción y de ahí vino el tema de la forma: tratar de utilizar nada más que lo esencial para narrar. No sé bien a qué se parece mi película, pero debe haber algo que vi y asimilé... es eso lo que sucede muchas veces ¿no? Tomás algo como propio y es ajeno, pero tiene que ver con vos y por lo tanto no resulta falso cuando sale afuera.

-Me pareció muy adecuado que la compararas con una pintura. Como Picado fino**, tu película también parece el resultado de un proceso catártico personal que prescinde de los condicionamientos de producción.**



-Algo así como que si no la hago, me enfermo ¿no? Tengo esto en el marote, es mejor que esté en una pantalla y voy a ser riguroso con la forma en que lo hago. Porque podés hacer cualquiera también con esa necesidad. No es garantía de que vayas a hacer bien las cosas. Te da un buen comienzo, un lugar donde estar parado: vos adentro tuyo. Puede ser un terreno devastado pero, bueno, vos estás parado ahí.

-¿Podés hablarme de las imágenes en blanco y negro que están al principio y al final? Son muy pertinentes, enmarcan muy bien la película.

-Esas eran imágenes que yo había filmado a fines del '90. Un día, haciendo un institucional en Paraná, estábamos esperando que se hiciera de noche, me fui a caminar y encontré ese lugar, ese basurero. Saqué unas fotos y después volví con unos amigos y un poco de película blanco y negro. Filmé bastante y después lo revelé en casa, por eso tiene esa textura así, como hecho pomada. Me gusta eso, porque la opción hubiera sido rayar la película y queda espantoso eso. Cuando manipulás, o manipulás muy bien o dejás que sea el azar de la realidad el que te da las cosas. Después, cuando hice **Ciudad de Dios**, me pareció que aquellas imágenes tenían que ver así que las puse. Hacen de pinza, para mí era como agarrar la película así, con dos pincitas. La película está dedicada a un amigo, Claudio, que se suicidó y que me había dado la plata para terminar de revelar esas imágenes. Analizando lo que hice, creo que describí un territorio devastado que era el de mi experiencia en ese momento y, tratando de cerrar algo en la cabeza, me parece que esa devastación también podría haber sido la suya.

Ciudad de Dios
(Argentina, 1993-1996)

Director: Víctor "Kino" González.
libreto: González y Debora Brandwainmann.
fotografía: Ramiro Aisenson, Gabriel Pipkin.
música: Pablo Bas.
dirección de arte: Cristina Tabano.
montaje: Ana Poliak, José del Peón.
sonido: Rinaldo Stella, Daniel Tamborini.
con: Gustavo Domínguez, Mabel Dai Chee, Gabriela Salas, Omar Fanucci.
producción: Paula Zyngierman, Silvina Fredkes.
duración: 77'.

●

Mabel y el Negro, 11 años después

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

◀ Fue como replegarme sobre mí mismo y hacer una película. Ahora, creo que, sabiendo que estoy narrándome a mí mismo, el trabajo más fino que hay que hacer es borrar las huellas de eso, que no se note tanto. No sé qué tan logrado estará, pero lo ideal para mí hubiera sido que mi punto de vista se fundiera absolutamente con el del Negro y con el de Mabel. Aparecer en ellos. Quiero estar ahí, en ese clima. La densidad esa, quiero ser yo.

Encerrados entre cuatro paredes, los dos protagonistas centrales de **Ciudad de Dios** se infringen una asfixia mutua, amorosa y terrible a la vez, en relación a la cual la cárcel será una paradójica liberación. La potencia que desprende el film supera la circunstancia de su puesta en escena, cuando se advierte que González no está solo en su devastación personal. En términos generales y casi brutales, podría decirse que la generación intermedia entre la combativa del '60 y la escéptica '90 (que incluye a la decepcionada del '80) no ha producido muchos films que reflejen con algún grado de conciencia algo del picaneo cerebral al que se vieron expuestos como adolescentes del '76. Un ejemplo raro y nítido, políticamente explícito, serían las películas de Carlos Echeverría (**Cuarentena**, **Juan**). Desde su filiación directa y a la vez inconsciente con el nuevo cine alemán de los años inmediatamente previos, **Ciudad de Dios** aparece orientada en esa dirección: una especie de punto medio en la línea imaginaria que podría unir películas como **Tiro de gracia** (Becher, 1969), **The Players vs. Ángeles Caídos** (Fischerman, 1969) y **Mosaico** (Paternostro, 1970) con **Picado fino** de Sapir, en tanto representaciones obstinadas de un "estado del alma" esculpido por el entorno. Lo que en aquellos era ironía anárquica y en éste es ansiedad autista, en González es violenta desesperación. Algo así como el antes, el después y el durante del mazazo que nos descerebró.

TINTA ROJA
un crimen por hora
5

por Fernando Martín Peña

Tinta roja es el último largometraje documental de Carmen Guarini (Buenos Aires, 1953) y Marcelo Céspedes (Rosario, 1955), fundadores del grupo Cine Ojo y responsables de films insoslayables como **Hospital Borda: Un llamado a la razón**, **La noche eterna** y **Jaime De Nevares: Último viaje**. Distribuída por Juan Carlos Fisner, el estreno de **Tinta roja** se anuncia para el mes de marzo.

Marcelo Céspedes: -Como proyecto **Tinta roja** ya tiene varios años. Se interrumpió porque en el medio hicimos **Jaime De Nevares, último viaje** y el corto **Una sola voz**.

Carmen Guarini: -Creo que se había iniciado con un video para el C.E.L.S. sobre la violencia policial, que nos introdujo a la redacción de la revista *¡Esto!*.

MC: -A Carmen se le ocurrió entonces que investigar cómo se trabaja la noticia policial a partir de una revista con ese perfil podía ser interesante. Pero después *¡Esto!* cerró, así que nos preguntamos qué vuelta darle a la cosa y llegamos a la redacción del diario *Crónica*. Armamos el proyecto, ganamos el concurso de documentales del INCAA, luego vino la interrupción por lo de **Jaime...** y finalmente, con intervención de otros aportes adicionales, lo terminamos.

GC: -El hecho mismo de conocer la redacción de *¡Esto!* resultó una importante fuente de inspiración. Era un lugar pequeño, mucho más acotado que el espacio trabajado en *Crónica*. El medio se dedicaba específicamente a las noticias policiales y si bien tenía un costado sensacionalista, al mismo tiempo presentaba un aspecto político y social muy interesante. En la revista se ubicaban, por ejemplo, determinados informes vinculados a derechos humanos o estadísticas sobre violencia policial que ningún otro medio levantaba. Era una cosa muy mezclada y eso fue lo que nos llamó la atención. También estaba la idiosincracia misma de los que redactaban las noticias, todos con sus particularidades, con un toque de locura que ellos mismos reconocían: para poder trabajar ese tipo de hechos y ese tipo de noticias, realmente hace falta estar un poco loco, por la permanente convivencia con la muerte, con el dolor, con la cosa macabra. Otra cosa interesante de *¡Esto!* era que, por ser una revista semanal, podían seguir casos, investigar. A su manera, era una revista de investigación. De a poco nos dimos cuenta que en el tratamiento que algunos periodistas le daban a las noticias podía leerse una preocupación social. Entre líneas, si querés, pero ahí estaba: la revista te hablaba de la realidad argentina. Allí veías que las situaciones de violencia van en aumento, acompañando este supuesto crecimiento que vive el país. El director de *¡Esto!* en ese entonces era Pancho Loiaccono, que venía de *Radiolandia*, y le imponía un toque que oscilaba entre el espectáculo y la información. Todo eso combinado proporcionaba un material riquísimo, nos pareció que era muy posible decir algo a través de esta metáfora que eran las noticias policiales.

En *¡Esto!* hubo un trabajo bastante intenso, se hicieron registros en video, seguimientos de algunas

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

noticias y empezamos a convivir un poco con los periodistas y con la materia que trabajaban. Una especie de borrador que nos ayudó a construir el texto del primer proyecto. Después vino el cierre, y como la revista pertenecía al diario *Crónica*, algunos de los periodistas pasaron a su sección Policiales. Dado que el contacto con ellos ya estaba hecho y nos parecía importante mantenerlo, decidimos trasladar el proyecto al diario.

MC: -Las diferencias de uno a otro medio fueron totales, empezando porque en la revista había un trabajo de investigación y en el diario no. El nuevo ambiente proporcionó el que en definitiva es el tema de la película: cómo trabajar "creativamente", digamos, la noticia policial a partir de un fax, o una línea muy débil que llega y que debe reconstruirse y armarse, cómo confeccionar esa página del diario con todos sus componentes. Nos pareció entonces que la película se podía llegar a construir y desarrollar en el espacio de la redacción y que ese espacio pedía una puesta en escena particular.

CG: -Lo más obvio, en una primera visión, creo que es el seguimiento de la construcción de una noticia.

-Pero sin mostrar nunca el hecho en sí.

CG: -Claro, se privilegió todo lo que sería la construcción porque ésta implica una reelaboración del hecho: por un lado está el hecho y por otro la construcción que se hace de él, la noticia, que termina "siendo" el hecho para el público lector. Por ahí pasaban las cuestiones que más nos interesaban, como las subjetividades que entran en juego: antes de la política editorial, la subjetividad del cronista porque cada uno tiene su propia percepción del mundo y elabora de acuerdo a eso. Después entran las otras cuestiones. Los fuertes del diario son policiales y deportes, son todos los días tres ediciones y entonces hay que llenar cuatro o cinco páginas diarias con policiales. A diferencia de la revista, en general no se puede investigar. Algunas cosas se investigan pero en general es como dicen ellos: "*Nosotros narramos los hechos, nada más*". Además, como dice el fotógrafo en la escena en el hospital, "*Antes éramos pocos, ahora somos veinte mil*". Hasta se da una situación de competencia entre ellos mismos, con *Crónica TV*. En una primera lectura, entonces, la película describía estos procesos de construcción desde la redacción, sin que en apariencia sucedieran grandes cosas.

-Creo que la narración funciona por acumulación y no tanto por una progresión dramática. El espectador va llegando de a poco a sus propias conclusiones a partir de esa primera apariencia de "no pasa nada".

CG: -Claro. La cuestión era destacar desde la puesta en escena todo lo que efectivamente pasaba por detrás de esa primera apariencia. Este fue un poco el motor de la idea.

MC: -Esta vez, además, creo que hubo en nosotros una fuerte preocupación por la estética. En algunas de nuestras películas anteriores no atendimos tanto ese aspecto pero esta vez sí. Podríamos haber trabajado otra vez el estilo nervioso de la cámara en mano, como en **Hospital Borda, un llamado a la razón**: uno estaba ahí, esperaba que las cosas sucedieran y cuando sucedían las iba acompañando, siempre subrayando por detrás el tema de la denuncia, decir lo que pasaba detrás del muro, dar voz a los que no la tienen, etc. Acá todo eso lo dejamos de lado y preferimos utilizar las herramientas narrativas del cine de ficción, empezando por descartar hasta donde fuera posible los testimonios y por priorizar la cámara fija y el montaje, que a veces te diría que hasta es tramposo, como cuando se cambia el punto de vista y se mantiene el audio del plano anterior.

abajo:
Marta Ferro
enfrente:
La redacción en plena actividad

Tinta roja
(Argentina, 1998)

Dirección: Carmen Guarini, Marcelo Cespedes.
libreto: Carmen Guarini, Jorge Goldenberg, Marcelo Céspedes.
fotografía: Libio Pensavalle.
música: Olivier Manoury.
montaje: Carmen Guarini, Claudio Martínez.
producción ejecutiva: Marcelo Céspedes, Inger Servolín.
duración: 70'.

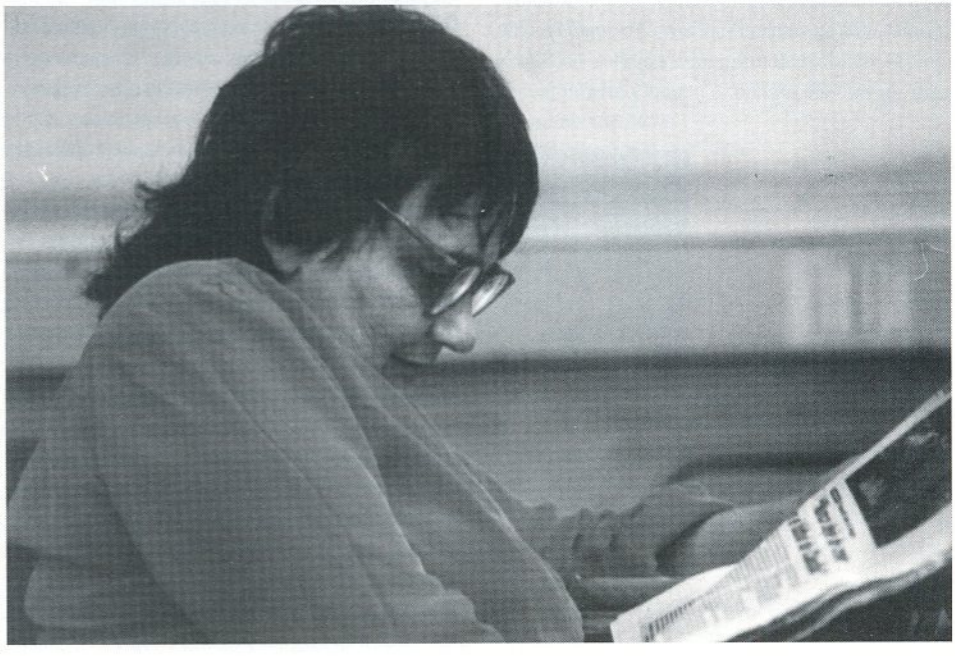
-El modo en que trabajaron el montaje y la puesta en escena hace pensar en la presencia de dos cámaras...

MC: -No, da la sensación pero siempre hubo una sola. El sonido es todo directo, trabajado con perchas y con inalámbricos, a veces cuatro o cinco en forma simultánea... Pinchamos teléfonos para registrar completas las conversaciones de los periodistas con sus fuentes. Hubo también un trabajo de iluminación y fotografía muy importante, que derivó en la decisión de no revelar en Argentina. Para poder trabajar sin luces, con los tubos de la redacción como única fuente, forzando el material, había que contar con un muy buen revelado y las pruebas acá fueron malas, así que se reveló en Francia. Filmamos unas veinte horas, todo en súper 16, y luego hubo un trabajo de montaje muy prologado, de casi un año, durante el cual la intervención de Jorge Goldenberg fue muy importante.

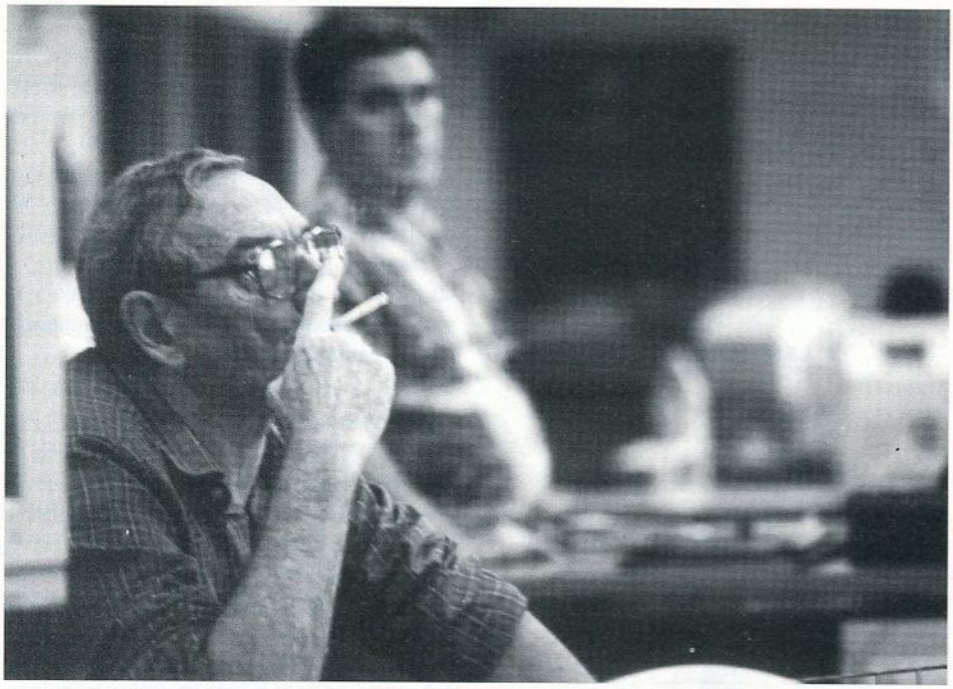
CG: -Jorge vio todo el material y sobre eso se puso a trabajar con nosotros en la estructura de la película, buscando posibles maneras de contar.

-Algo que llama la atención en el film es el modo en que la presencia de la cámara no está reforzada y sin embargo tampoco está elidida, es decir, no se trata de un típico documental de exposición ni tampoco un documental interactivo.

MC: -Durante el montaje volvió a surgir la tentación de hacer lo de **Jaime de Nevares**, de que alguno de nosotros interviniera con algún comentario sobre lo que estaba sucediendo, pero eso se descar- ▶



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



Fumando espero
(el dolor de todo proceso creativo)

tó. Quedaron ciertos momentos, que son de otro tipo, como cuando la mujer de los perros le habla a Marta y de pronto en el medio de la explicación nos incluye, incluye a la cámara, al público. Como recordando: "*Miren que esto es real*". Al final vuelve a pasar, cuando el tipo canta, mira a la cámara y dice algo así como que lo inhibimos.

-El "personaje" más definido del film es la periodista Marta Ferro. ¿Cómo decidieron darle ese lugar?

CG: -Con Marta hubo un primer contacto en *¡Esto!* y siempre nos pareció un personaje fuerte. Es una mujer con posiciones muy firmes y con una visión del tema acorde a la nuestra en cuanto a lo que significa y refleja la noticia policial.

MC: -Claro, ella dice un serie de cosas muy próximas a lo que era la idea nuestra del tema, como eso de que "*En un país de desaparecidos, aparecer en las páginas policiales es algo importante*".

CG: -Ella tiene también un rasgo muy interesante que es el modo en que recupera el discurso de la gente. Por eso nos pareció esencial todo el segmento con la mujer de los perros, que se le acerca y le cuenta lo que le ha pasado. Justamente es Marta la que trabaja en el diario ese tipo de casos.

-En la película los periodistas aparecen resignados, por el ejercicio diario, a una cierta degradación del material. ¿En algún momento les incomodó que eso pudiera llegar a verse?

CG: -No, no. En ningún momento sentimos que nos estuvieran ocultando cosas. Hubo mucha naturalidad en la relación y, como a nosotros sinceramente nos interesaba mostrar cómo trabajan y cuáles eran las estrategias, no hubo inhibiciones por parte de ellos. Supongo que también tiene que ver con el trabajo que uno hace con la gente, de qué manera los interesás en lo que estás haciendo para lograr ese nivel de confianza que te depositan. En ese sentido la película es también una especie de homenaje a la actividad, a este tipo de periodismo que tiene su importancia y su tradición en el país.

En una entrevista para *Página/12*, Halperin Donghi dijo algo así como "*Crónica* necesita una muerte por día, pero la realidad argentina te da más de una muerte por día". Lo que sucede afuera de la redacción siempre supera lo que se construye adentro. Pero ahí creo que hay otra cosa: es verdad que *Crónica* tiene un determinado estilo pero me parece que hoy ya no hay tanta diferencia con otros medios periodísticos. Casi todos trabajan ese aspecto que antes se condenaba por amarillo, porque todos quieren vender. Ese criterio de venta, antes deshonroso, hoy es parte del negocio periodístico y ya no es patrimonio exclusivo de *Crónica*, que mantiene su estilo porque apunta a ciertos sectores sociales que tradicionalmente compran el diario.

MC: -Antes no cualquier medio consideraba que una nota policial podía ser parte de la tapa y hoy sí. Eso no sólo tiene que ver con una degradación de la profesión sino también con que el país ha alcanzado niveles inéditos de violencia y me parece que cada medio, con su estilo, de pronto se encuentran reflejándola. Nosotros no quisimos abrir juicios de valor al respecto, ni formular postulados sociológicos, psicológicos, políticos o comunicacionales porque sino hubiésemos regresado a lo que tradicionalmente se hace con el documental en Argentina, la recurrencia a los opinadores. Preferimos trabajar desde un punto de vista narrativo: ¿cómo hacer para llevar una narración adelante a partir de esta sustancia, destinada a un espectador al que le puede o no interesar este tipo de cosas?.

-Me pareció muy fuerte la imagen del cordón policial.

CG: -Sí, pero creo que en ese sentido hubo una cuestión en la que no profundizamos y fue la de la policía como fuente de información para los periodistas. Todos los medios trabajan mucho con la policía.

-De cualquier modo creo que queda bastante clara la relación entre los periodistas y las fuentes policiales. Se ve el trato cotidiano y cierta complicidad.

CG: -Pero se podría haber trabajado muchísimo más. Me alegro que se note, pero quedaron afuera cosas que eran muy significativas en ese sentido. Es que había demasiadas líneas posibles para seguir y justamente por eso rechazamos la idea de hacer una película sentenciosa. Preferimos dejar que el público abriera sus propios juicios de valor.

-Como sucede en la escena con el guardia de seguridad del hospital...

CG: -Claro. Es que son personajes comunes, que se ven todos los días, que son parte de nuestro paisaje urbano. En su caso hablamos con él y le explicamos que estábamos haciendo una película sobre el trabajo del periodista de policiales, que desde luego tenía que incluir dificultades como la que se presentaba allí, el obstáculo que presentan ciertas instituciones que complican el trabajo. Esa situación –que comenzaba siendo banal porque ellos iban allí a buscar apenas un parte médico- nos servía para representar toda una serie de dificultades que se les presentan periódicamente. En este caso, el trabajo de toda una mañana termina en apenas diez líneas en la página terminada.

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

MC: -A mí la situación de la película que me sigue conmoviendo en ese sentido es el momento en que uno de ellos está escribiendo el título y no le sale: "*Azota con violencia*", "*La violencia azota*"... y así hasta que llega a decidir una variante. Lo mismo pasa con uno a la hora del montaje: "*¿Qué carajo quiero hacer con estas veinte horas de material? ¿Cómo construyo esto?*". Como en **El sol del membrillo**: "*¿Cómo carajo hago para captar esa luz que le pega al membrillo en cierto momento?*". Creo que lo doloroso de todo proceso creativo está en la película. No se hasta dónde lo habremos logrado, pero eso nos interesaba mucho y creo que está.

-Hay toda una cuestión con el tema del lenguaje: se cruzan permanentemente diferentes jergas –periodística, médica, policial, jurídica. Cada uno habla con frases hechas y en el fondo da la impresión de que no se entienden realmente. Esto puede relacionarse con el periodista que lucha por encontrar la palabra justa para un titular y finalmente opta por la salida más fácil y recurre a un lugar común.

CG: -Esa reflexión me parece interesante, porque realmente quisimos respetar sus formas de hablar, sus tiempos. Esto se ve en la escena con la médica por ejemplo: ella le habla de lo que es el coma farmacológico y él le pregunta: "*Bueno, ¿pero está en coma uno, dos, tres...?*" que es lo que la gente maneja como concepto. Hay otro momento en el que ella le dice: "*No, porque la injuria cerebral...*" y él: "*¿La injuria qué?*"... Nadie se escucha.

-Con respecto a lo doloroso del proceso creativo, el plano del periodista que escribe frenéticamante y luego se lo ve rodeado de papeles en el suelo es de una fuerza expresiva demoledora.

MC: -Y la Olivetti. No podés creer que todavía se titule con una Olivetti. Está todo lleno de computadoras, fax, Internet y de pronto ves una máquina de escribir... para mí es muy emocionante. De pronto los ves aferrados a cierta cosa vivencial del pasado que es conmovedora.

-Sí, está la escena del periodista más viejo que grita *"¡Material!"*, llamando al cadete que tiene que retirar la nota y llevarla a los diagramadores. Esa es una rutina de las viejas redacciones. En un momento se enoja porque el chico tarda en venir.

CG: -Bueno, esa escena la provocamos un poco.

MC: -Carmen le dijo al cadete que no respondiera durante unos minutos, que esperara, hasta que el otro se calentara un poco.

CG: -Es que esas cosas realmente ocurrían, yo las había visto, y era dudoso que fuera a darse justo ante la cámara. Así que, sí, ahí hubo una intervención.

-¿No hubo ninguna condición por parte de las autoridades del diario para autorizar el rodaje?

CG: -No, al contrario. Colaboraron todos en todo sentido, desde Héctor Ricardo García hasta los directores de la sección.

MC: -Te diría más: en principio tuvimos la idea de registrar cómo se construía la primera plana de *Página/12*, cómo se discutía la tapa de un diario como *Página* a nivel del secretario de redacción. Pero nos dijeron que no. En cambio en *Crónica* no hubo ningún problema.

CG: -Es que hay otra cuestión muy importante: la gente tiene una relación verdadera con *Crónica*, hablan con sus periodistas y todo el tiempo hay llamados espontáneos a la redacción. Se lo siente como algo muy próximo, muy cercano.

***-¿Tenés algún muerto** para mí?*
-¿Cómo que no tenés nada? ¿Ni un accidente?
-Hablo con la morgue. Busco cadáveres por teléfono.
-¡No lo podés matar! Si salió caminando del auto...

Estas y otras frases espeluznantes o cómicas, según como se mire, pueden escucharse diariamente en la redacción de la sección policiales de cualquier diario. Sección mítica que atrajo históricamente a grandes escritores como Faulkner o Arlt, que fue escuela de escritura y que despierta el horror del público bienpensante, el placer estético del público intelectual y las delicias del público de barrio.

El diario *Crónica* es en Buenos Aires el diario popular por excelencia y la fórmula de su éxito se basa en una astuta mezcla de deportes, chismes de la farándula y truculentas notas policiales. Detrás de cada titular sangriento y de cada historia escalofriante hay un trabajo de elaboración de la realidad que refleja la vida urbana de fin de siglo de un modo directo y sin eufemismos. Pero ese trabajo supone también para los periodistas que lo llevan a cabo una rutina laboral como cualquier otra donde los cadáveres, el coma cuatro y el calibre 22 son la materia prima con la que es necesario cubrir treinta líneas antes de la hora del cierre.

Los realizadores Carmen Guarini y Marcelo Céspedes encontraron allí un ámbito original y privilegiado que propone un abordaje de la realidad social desde una perspectiva alejada de la conceptualización y los eufemismos del periodismo progresista. Con una mirada antropólogica que no sentencia ni prejuzga, **Tinta roja** se convierte en un estudio de campo que descubre esa lectura posible de la realidad en un ámbito circunscripto y con resonancias siniestras. Con sólo modificar el punto de vista es posible alejarse de adjetivos como *morboso*, *amarillo* o *sensacionalista* y permitirse pensar que *Cronica* da a la gente un lugar más real que las estadísticas para hablar de sus problemas cotidianos y sus verdaderos sufrimientos.

Tinta roja también muestra a través de la actividad cotidiana el pequeño mundo del quehacer periodístico, con sus rituales, tics y rutinas. En la incesante necesidad de proporcionar historias a los lectores del diario, los periodistas entran en una carrera enloquecida por alcanzar la cantidad de líneas exigidas y en ese proceso, los datos que la realidad proporciona cada día se convierten sólo en materia prima descartable. Así, historias que individualmente son desgarradoras ingresan en una lógica narrativa que se repite una y otra vez: las particularidades se diluyen frente a la uniformidad de la rutina y así todos son *feroces criminales* que van *fuertemente armados* con armas de *grueso calibre* y *dánse a la fuga*. Sin embargo, a través de la banalización rutinaria de historias que parecen repetirse, se cuela una realidad que muestra los efectos de la crisis social: las dificultades económicas, la pauperización constante y el aumento de la violencia social.

Los realizadores se proponen analizar el modo en que se elabora una imagen de esa sensación colectiva de inseguridad desde un medio de comunicación.

No se trata del registro directo de la violencia social sino del registro del modo en que esa realidad se construye como noticia. Lo que llega a la gente no es el hecho en sí sino la reconstrucción pergeñada por el periodista.

Desde el punto de vista formal **Tinta roja** tiene el aspecto de un documental clásico, que prefiere prescindir de la inmediatez que provoca la cámara en mano siguiendo a los personajes en favor de una puesta en escena previamente determinada y consistente. Sin embargo, aunque la presencia disruptora del entrevistador no se pone en evidencia, tampoco se oculta. Hay un afán por el registro y la observación pero sin negar la participación de un observador: Así, el fluir objetivo de las imágenes se quiebra en dos o tres momentos en los cuales algún personaje mira a cámara o interpela al camarógrafo. El film utiliza la observación como una herramienta etnográfica y construye una mirada empática, acrítica y participativa que se aleja del documental expositivo tradicional donde la voz en *off* y las entrevistas a opinadores traducen de fondo una cierta voluntad autoritaria de imponer un punto de vista.

En general, ese tipo de documentales parte de una conclusión que se quiere demostrar y argumenta alrededor de ella en una progresión lógica que se emparenta con el cine de ficción. Aquí en cambio se procede más bien por acumulación, no hay un argumento que se desarrolla hasta volverlo irrefutable sino una suma de elementos que permiten al espectador arribar a sus propias conclusiones. La lectura del film como una metáfora de la realidad social cotidiana no se impone como la única posible sino que fluye a través de otras lecturas posibles.

Los personajes y las situaciones brindan una perspectiva nueva desde donde mirar un fenómeno que comprende a todos y permite elaborar conclusiones más generales sobre la realidad social argentina. Pero también permite a muchos, lectores de otros diarios, un acercamiento honesto y menos prejuicioso a la vivencia de quienes compran *Crónica* en Once o Constitución antes de subir al tren para verse reflejados en miles de historias de violencia, muerte y miedo, y pensar: *Por suerte, esta vez no me tocó a mí.*

por Paula Félix-Didier

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

LA SONAMBULA
un acto de fe
6

Fernando Spiner nació hace 38 años en Buenos Aires. Fue profesor de Educación Física y ha conservado el *physique du role*, si es que hay tal cosa. Tras realizar el multipremiado cortometraje **Testigos en cadena** (1982, 16mm.) se trasladó a Italia para estudiar en el Centro Sperimentale di Cinematografía de Roma, donde realizó otros dos cortos en 16mm. y uno en 35mm. De regreso en Buenos hizo videoclips, abundante televisión (la telenovela *Cosecharás tu siembra*, dos temporadas de *Zona de riesgo*, los primeros episodios de *Poliladron*) y otro corto en 16mm., titulado **Balada para un Káiser Carabela** (1989). También fue asistente de dirección de Martín Schor en **Billetes, billetes...** (1988), de Eduardo Mignogna en su elogiada miniserie sobre Horacio Quiroga, dirigió el largo en video **Ciudad de pobres corazones** (1987) y la miniserie **Bajamar** (1996)[1].

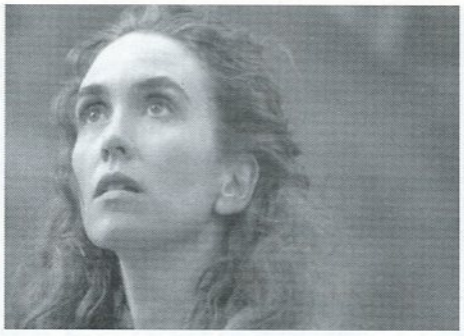
Con toda clase de temores se atrevió a anticiparnos **La sonámbula**, su primer largometraje comercial y uno de los proyectos que más expectativas generó desde su anuncio, hace unos cuatro años. Rodado en seis semanas a comienzos de 1997, el film tuvo una postproducción digital próxima al año de trabajo y que fue el principal aporte de la empresa especializada Metrovisión, adherida al proyecto como productora asociada. Tomada para su distribución por Líder Films, parece que **La sonámbula** va a despertarse recién en agosto.

Fernando Spiner: -Yo dirigía *Zona de riesgo* en Canal 13 y después de estar un año y medio ahí, haciendo la experiencia de director contratado, sentí la necesidad de emprender algo personal. Acá, para un director, la TV es el equivalente a los estudios en Hollywood: hice dos ciclos de trece programas cada uno, entre varias otras cosas, y toda esa práctica no te viene mal. Cuando renuncié se me produjo la angustia clásica de toda renuncia, así que me puse a laburar en una idea para filmar con muy poca plata, con lo que consiguiera de inmediato. El punto de partida fue la película **Laura**, de Preminger, una película que amo mucho, "chica" en términos de producción. Con ella hice un ejercicio casi de penitencia: la compré, la puse y escribí el guión de la película a medida que la iba viendo. Una vez que tuve ese guión, empecé a trabajar a partir de él, lo fui llevando hacia el terreno de lo fantástico y, cuando sentí que necesitaba ayuda, me puse en contacto con Ricardo Piglia. Me había impresionado mucho *La ciudad ausente*, mi papá es un fanático de él y a través de Lorenzo Quinteros, que es amigo suyo, lo conocí, le conté esta historia y la idea que yo tenía, se entusiasmó y empezamos a trabajar.
Al principio la relación con Piglia fue estrictamente profesional, muy formal, aunque también de mucha elaboración. Ponele que nos juntábamos un martes, el jueves me mandaba lo que había escrito, yo lo leía, escribía todo el día, el viernes le mandaba lo mío, el martes siguiente nos volvíamos a encontrar... Después se abrió una línea de afecto, nos soltamos un poco, él en cierto momento adoptó una posición inteligente y me dijo: "Esta es tu película". Con él hablamos mucho la cuestión de insertar la película en una tradición cultural argentina, queríamos que tuviera que ver más con Borges y Bioy Casares, que con cualquier escritor de ciencia ficción anglosajón. Que fuera de acá, no por una cuestión de chauvinismo cultural sino para reforzar la verosimilitud, para que el público se pueda reconocer. Todo eso después lo reforzamos desde la puesta en escena, al pensar la Buenos Aires futurista que se ve en la película, pero también en constantes sutilezas de audio que te ayudan a definir el ambiente.
Con Piglia escribimos varias versiones y luego fue muy importante el aporte de Fabián Bielinski, que le encontró la vuelta para que ciertas cosas que se presentaban insinuadas estuviesen claramente. Fabián y yo escribimos una versión más, para la definitiva volvió Piglia y hubo también un aporte importante de los actores, que fue surgiendo en los ensayos, algo así como un acabado final.

-El proyecto ganó el concurso de óperas primas, pero ¿cómo completaste la producción?

-Ahora creo que es distinto pero en el '95, cuando lo ganamos, el premio para óperas primas consistía en un adelanto del subsidio por medios electrónicos. Para un libro considerado de interés especial, ese subsidio era de 625.000 dólares. A eso se agregó como coproductor Jorge Poleri, que hizo un pedido de crédito al INCAA por 225.000 dólares más, y también tuvimos un adelanto de distribución y un

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



●

Sofía Viruboff

izquierda:
Buenos Aires según *La sonámbula*
abajo:
Lorenzo Quinteros
y la versión porteña del ojo biónico

La sonámbula
(Argentina, 1998)

Dirección: Fernando Spiner
guión: Ricardo Piglia, Spiner,
con la colaboración de Fabián Bielinski
fotografía y cámara: José Luis García;
música: Leo Sujatovich
dirección de arte: Vera Español
montaje: Alejandro Parisow
sonido: Marcos de Aguirre
con: Eusebio Poncela (Kluge), Sofía Viruboff (Eva), Lorenzo Quinteros (Dr. Gazzar), Patricio Contreras (Santos), Gastón Pauls (Gorrión), Norman Briski (Duke), Alejandro Urdapilleta (Aldo), Noemí Frenkel, Pastora Vega, Lucrecia Capello, Belén Blanco, Martín Adjemián, Walter Santa Ana, María José Gabin;
productores: Fernando Spiner, Rolo Azpeitía, Jorge Poleri
productor ejecutivo: Azpeitía
productor asociado: Metrovisión.
duración original: 100'.

aporte privado. Desde antes del rodaje, además, Metrovisión entró como productor asociado y ahí fue muy importante un operador con el que trabajamos mucho, Mariano Santilli, que se entusiasmó tremendamente con el proyecto. Sabiendo de antemano que Metrovisión iba a aportar los efectos digitales en la postproducción, fuimos buscando con mucho tiempo el camino para hacerla lo mejor posible.

Por un lado, teníamos una historia que bien podía adoptar el estilo de la ciencia ficción soviética de los '70 en tanto concepto de producción: un relato de intención metafísica lleva la película sin que visualmente esté muy apoyada. O como en **Alphaville**, que fue un gran referente para nosotros, fundamentalmente porque allí Godard instala en París, sin modificarla nada, una historia que transcurre en otro planeta, en otra realidad, en otro mundo. Después, debo confesar, descubrí **La jetée**, una joya absoluta. Yo ya admiraba mucho a Chris Marker por sus documentales pero no había visto **La jetée**, la descubrí a partir de la mención a Marker que hace Terry Gilliam en los títulos de **12 monos**. Pregunté, la busqué, la vi y me quise morir. Es más, durante algún tiempo mientras tramitábamos los recursos para hacerla con Rolo Azpeitía yo le dije: "*La hacemos con fotos*". Iba todo mal, se caían como 350.000 dólares y yo estaba cada vez más convencido: "*Hacemos todo el plan de rodaje, contratamos a los actores, ponemos las luces, agarramos una Nikon, mandamos una voz en* off...".

Entonces, estaban todas esas referencias, pero además yo quería hacer una película de fines de los '90 sabiendo que ni soy Cameron, ni tengo atrás una *major*, ni nada. Había que encontrar un equilibrio para que este relato de ficción fantástica estuviera apoyado desde lo visual, tuviera cierta masa tecnológica pero, a la vez, que no pareciera una mala copia de **Blade Runner**, ni de **12 monos**, ni de **El quinto elemento**, ni **El vengador del futuro**.

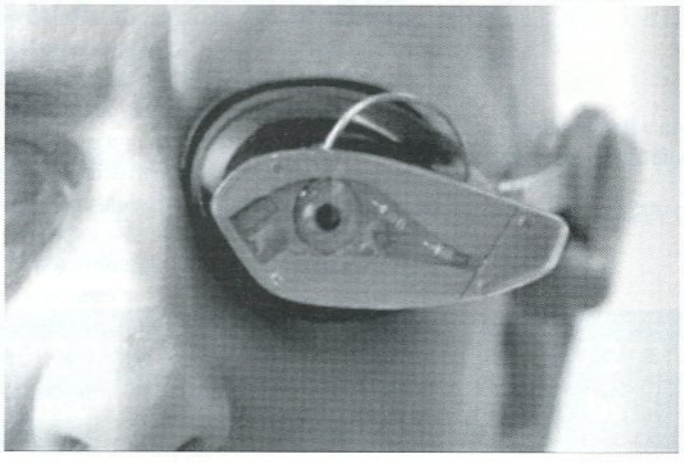
-Es decir, en cierto momento las referencias no te sirvieron más para nada.

-Claro. Quedaron, pero creo que ninguna en primer plano: el tipo de monitores que los personajes usan te puede remitir a **Brazil**, y ciertas cuestiones conceptuales vienen de **Alphaville**, como la máquina para leer el pensamiento, que está hecha con una lupa, así como aquel ser omnipresente estaba hecho con un ventilador.

Pero para resolver los problemas importantes no había referentes porque nos metíamos en un camino nunca transitado en Argentina. El primer problema era cómo representar los dos distintos planos de realidad que tiene la película: optamos por lo más obvio, alternar color con blanco y negro, por una serie de razones. La historia en sí presentaba de antemano una cierta densidad que yo, desde lo formal, claramente no quería profundizar sino más bien aliviar.

-Pero sin resignarla.

-No. Solamente quise dejar un camino abierto para que quien quisiera comprender todo, pudiera. Por eso hubo que pensarlo mucho: no se podía polarizar sino siempre encontrar el matiz que se correspondiera con lo que queríamos. Como eran mundos distintos, entonces, para representarlos no había códigos más distintos que los del blanco y negro y el color. Cualquier otra opción hubiera sido menos clara, así que narrativamente me servía; económicamente también porque trabajar los efectos sobre imágenes a todo color hubiera sido imposible, inalcanzable. Y de haberlo intentado, el riesgo ya no era terminar haciendo una mala copia de la ciencia ficción soviética de los '70 sino una mala copia de la ciencia ficción americana de los '70. No era eso tampoco. Así que entonces teníamos dos tipos de materiales para trabajar: por un lado, secuencias filmadas en 35mm color, y por otro, secuencias filmadas en súper 16 blanco y negro que fueron después transferidas a video digital y terminaron en 35mm. Todo el material blanco y negro siguió ese proceso. La opción era hacerlo sólo con las tomas con efectos pero yo no quería que el inevitable cambio de textura delatara el efecto y, por lo tanto, diluyera su eficacia. No nos preocupaba que el resultado tuviera una calidad comparable a la del



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

◀ 35mm porque todo ese material tenía que lograr representar, en sí mismo, otra dimensión. Después hubo que buscar los matices: que el blanco y negro no fuera completamente blanco y negro, y que el color no fuera naturalista. Lo definimos desde lo que nos interesaba narrar: ella, en el plano color, vive como en una película de David Lean así que se trabajó un tipo de imagen que remitiera a algo así. Y en el plano blanco y negro vive la peor pesadilla de Polanski. A su vez, al final, esa especie de tranquilidad pueblerina en colores tenía también que poder volverse ominosa, así que también tratamos de buscar eso...

-Por todo esto que explicás me parece muy ajustada a la realidad la frase con que nos recibiste. Te cito: "*Nos fuimos a la re-mierda*".

-¡Es que es así! A medida que avanzábamos primero en la escritura y después con la preproducción, nos fuimos dando cuenta de que esta apuesta era arriesgadísima. Se podía hacer agua por demasiados lados. El peligro de hacer **Porcel y Olmedo contra el extraterrestre** estaba todo el tiempo. En ese sentido creo que salimos bastante bien parados. Porque desde cierto momento el proyecto mismo empezó a pedir y casi, casi, te dictaba, como si hubiera una sola manera de hacerlo. Por eso se trabajo tanto: toda la película, plano a plano, se hizo en *story-board*. La directora de arte utilizó mucho el *Fotoshop*, para probar visualmente como podían dar los decorados modificados. Después, cada vez que aparecía una locación que podía funcionar, íbamos a verla en banda ella, el director de fotografía, el productor ejecutivo, el asistente de dirección y yo, y la discutíamos ahí. Es que íbamos a trabajar con cosas que ninguno tenía demasiado claras: la idea de las maquetas completivas y de los efectos de postproducción es una cosa muy nueva acá. Por ejemplo, buscamos muchísimo la estación de Indio Muerto y no la encontramos, no dimos con una estación que quedara en el medio de la nada y que fuera lo que es en la película: la última estación de un mundo antes de pasar al otro. Por eso decidimos hacerla con una maqueta aplicada a una locación en el sur de la provincia de Buenos Aires, al toque de otras locaciones porque además, por obvias razones productivas, no podíamos filmar en zonas muy separadas entre sí. El tren fue otro problema, es siempre el mismo ramal ferroviario y todo lo que lo implica tuvo que hacerse durante un día, que era el día en el que no pasaban trenes, y todo lo que debía verse de espaldas al ramal hubo que dejarlo para el otro día. La escena en la que el cielo se llena de pájaros fue otro lío, porque sólo se podía hacer un día en que el color del cielo diera el chroma para poder aplicar los pájaros después.

Otra cuestión muy compleja fue construir la Buenos Aires futurista. Si vos querés lograr una imagen digital compuesta por diez elementos (una autopista, un edificio, el rulero de Libertador, el Cavanagh, etc.), en la realidad cada uno de ellos está ubicado en diferentes posiciones en relación a los puntos cardinales. Así que para que esa imagen tenga homogeneidad, cada elemento tiene que ser fotografiado en situaciones climáticas parecidas y con una iluminación solar parecida. Si el Cavanagh nos servía a las dos de la tarde, por ejemplo, la usina del puerto nuevo –que antes era la Italo– nos servía a las siete de la mañana y la autopista a las seis de la tarde. Así que había que ir, ver, medir y armar el plan de rodaje en función de estas cosas.

-En algún sentido, salvando las obvias distancias de tipo productivo, hay un reencuentro con tu corto Testigos en cadena**. No sólo por las connotaciones políticas, sino también por la vuelta a una estructura que reflexiona sobre sí misma.**

-Totalmente. Piglia dice que no hay género más político que la ciencia ficción. Cada vez que se imaginan mundos futuros se trabaja necesariamente con fuertes implicaciones políticas. Acá, otra cosa que agregaba complejidad era que la protagonista no sólo tiene sueños de su realidad sino además imágenes anticipatorias. Al principio no se entiende, pero a medida que se desarrolla la historia se va aclarando. De hecho, lo mismo pasa con la posible tesis final de la película, cuya hipótesis se enuncia sólo diez minutos antes de que se termine. Todo el tiempo –ahora mismo– nos cuidamos muchísimo de no anticipar la conclusión, que de todas maneras es una de muchas posibles.

En ese sentido yo hice una experiencia interesante. Hubo un momento en el que necesité opiniones sobre la película, que no fueran comprometidas, que abrieran cosas que yo no podía ver. Y no podíamos darnos el lujo de contratar una empresa de testeos. Así que agarré y pedí a amigos de amigos que hablaran de un testeo que un sociólogo estaba haciendo para una experimentación. Así cité grupos acá y me presenté con otro nombre: pasé a ser el sociólogo Fulano... Fue muy copada la experiencia, en particular con un grupo de ocho mujeres que tenían entre cuarenta y sesenta y cinco años: terminó la película y estuvieron una hora y media discutiéndola antes de que yo pudiera empezar a hacerles las preguntas que tenía. Entonces se me ocurrió probar una cosa: estaban hablando sobre qué era lo que había pasado en la película y yo intervine para decirles lo que a mí me parece que contamos, como una opinión más. "*A mí me parece que es así y así*" y una de las mujeres me objetó: "*No... eso es muy simple, muy reductivo*". Así que desde ahí me animo a decir que la película tiene un final abierto, se pueden ver en ella varias cosas.

-Nosotros, por lo menos, en cuanto terminó quisimos volver a pasarla para confirmar o refutar nuestra idea.

-Es que creo que no es el tipo de película que estimula al espectador a saltar en la butaca y aplaudir, sino más bien a que se tome su tiempo para elaborarla y repasarla. Pusimos mucho, hay mucho sobre la Argentina, la identidad, los sueños, la memoria, la pérdida de la memoria... todo eso no necesariamente llevado al terreno de lo político sino más bien al de lo cotidiano. Una de mis escenas favoritas es la de Poncela con Noemí Frenkel, justamente porque es la escena de una pareja en cualquier tiempo: uno de los dos que dice "*Creamos en esto porque no tenemos otra cosa, construyamos esta familia*", y el otro que responde "*No puedo, yo no creo en esto. A mí me dijeron que es así, pero no puedo*". Me parece muy fuerte esa escena, me parece que trasciende el género. Hasta ahí es bien de género: al protagonista le encargan una misión, le dan las instrucciones, le dan los elementos, pero después lo seguimos por en ese mundo de cemento que representa a cientos de miles. Me gusta, me veo ahí más de una vez en mi vida, sin haber estado en el futuro y sin haber perdido la memoria. Después decidí apostar a construir una familia y dedicarme a ella, por eso creo que en la película él se enamora de la protagonista: es lo único real que le pasa, lo único de lo que puede dar testimonio por sí mismo, lo único que es cierto. Ella está ahí, construyen una relación desde la nada, él se sacrifica por ella y eso permite que puedan tener una historia de amor.

-Entre los elementos que de una u otra forma ayudan a ver en el film una alegoría sobre el pasado inmediato, hay uno pequeñito y tal vez involuntario: la intervención de Greta Gleyzer, hermana del cineasta desaparecido Raymundo Gleyzer.

-No fue nada involuntario: puse a Greta allí muy conscientemente. También está su hijo, Aníbal Guiser, en una escena junto a Martín Adjemián. Él y yo somos amigos desde la infancia y está en varias cosas mías, desde **Testigos en cadena**. También en **Ciudad de pobres corazones**, en **Bajamar**...

▶

arriba:
Eusebio Poncela y Norman Briski: "una especie de Javier Martínez en el 2010"

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

Reservas de Horarios al Tel: 856-8296

e-mail: bl854041@bed.buenayre.com.ar Descuento especial para estudiantes de cine y video

ESCUELA SUPERIOR DE ESCENOGRAFIA Y VESTUARIO PARA CINE

CARRERAS

ESCENOGRAFIA Y VESTUARIO Duración: 3 años

EFECTOS ESPECIALES

Profesores:

Beatriz Di Benedetto • Marcelo Salvioli • Horacio Pigozzi
Jorge Zerda • Andrea Suárez • Guillermo Caputti • Gustavo Daloccio

Directora: **Arq. Nora Spivak**

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

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

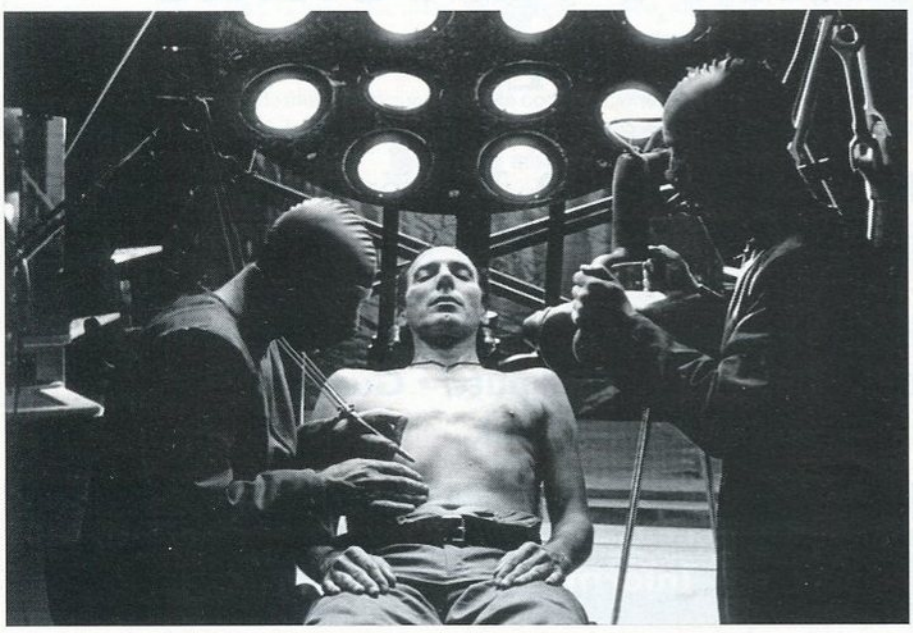
◀ La película tuvo mucho aporte de los actores. Mucha gente se acercó por querer estar en el proyecto, como Belén Blanco, que hace ese papel tan breve... En ese sentido está llena de pequeños aportes así. La mayoría son personalidades fuertes y todos sabían, es obvio, más de actuación que yo, así que todo se conversó muchísimo y esa actitud enriqueció el resultado. Tengo que decir también que Eusebio Poncela es un actor de cine extraordinario: cuando se ve a sí mismo en los sueños de ella hace una cosa tan chiquita, que sin embargo te deja ver una especie de asombro en él, algo muy profundo. Me encanta. Además es un español que habla en español y no cedí a la tentación de explicarlo. El quería explicarlo. En la escena con Noemí, él quería decir: "*A vos te encontraron con el chico; en cambio yo soy de otro lugar. ¿No te das cuenta?*", refiriéndose al acento. Le pedí que no lo dijera, me parecía que no hacía falta explicarlo. Lo discutimos mucho, hasta que quedó una frase mucho más vaga, algo después, cuando él dice: "*Yo ni siquiera sé de dónde soy*". Eso lo dejé porque, bueno, no estaba explicando nada. Por un lado, me parecía que el personaje fluía naturalmente y por otro quería apartarme de esos recursos que aparecen en las famosas coproducciones para justificar el actor español que va a ayudar la película en su mercado: "*Es un periodista, que vino...*" y vos en la butaca pensás "*No te creo nada*". Acá ni siquiera estamos hablando de una coproducción: Poncela estaba desde siempre y Pastora Vega, que hace uno de los papeles breves, lo hizo porque es amiga, le pagamos el pasaje y nada más.

Pero todos están muy expuestos, muy arriesgados: miralo a Quinteros ahí, con ese ojo biónico, al borde de que cualquiera pueda gritarle "*¡Ridículo!*". Y el tipo está ahí, saca el personaje adelante, lo mantiene y está con el ojo puesto...

-Tanto Patricio Contreras como Quinteros nos parecieron situados en una clave un poco expresionista. De hecho, ese Dr. Gazzar tiene cosas que parecen tomadas de Caligari**, empezando por su alegría al descubrir una sonámbula para estudiar. ¿Podemos sumar el expresionismo a la lista de referentes?**

-Seguro, porque es así. Ese personaje además tiene algo que me gusta mucho: se fascina con una mujer a la que puede verle los sueños. Se enamora, se muere de celos... y eso tiene que ver con el final. También me gusta mucho Briski, que hace de Javier Martínez –el de Manal– en el 2010, una especie de *hippie* de setenta años que es el único que dice la verdad acerca de lo ocurrido y que, cuando lo van a buscar, hace volar todo a la mierda. O el personaje de Urdapilleta, al que le dijeron que es domador y vive cayéndose del caballo porque en realidad no sabe, no se acuerda, supone que era médico. Esos personajes le dan un humor, un aire, que me parece bastante necesario para balancear el blanco y negro, la opresión, la densidad.

Yo, la verdad, a esta altura, siento que la película es un acto de fe. Creo que por encima de todo, nadie va a poder decir: "*Claro, estos tipos la vieron, calcularon que el tema podía funcionar...*". Ningún cálculo. Fuimos y la hicimos. Yo no sé si voy a poder repetir una experiencia como ésta.



por Fernando Martín Peña

Una especie de *aleph* inicial imprime desaforadamente en la retina del espectador imágenes del universo que a continuación se le ofrecerá. Ese universo puede abordarse a través de múltiples puertas, todas las cuales han sido ensambladas con idéntica consistencia: **La sonámbula** abreva en la mejor tradición del fantástico criollo, rara vez aprovechada por el cine nacional, y le hace justicia respetando su vocación circular, multívoca y autoreflexiva. El film es a la vez relato de ciencia ficción, alegoría política, fantasía femenina, road-movie, rompecabezas cinéfilo-literario y, en cualquier caso, propuesta de audacia inconcebible.

En 1928 el film argentino **La borrachera del tango** (de Edmo Cominetti) utilizó en su campaña promocional una frase que hizo explícito un longevo prejuicio que se mantiene hasta hoy: "*Una película nacional que no parece nacional*". **La sonámbula**, pese a que su despliegue formal invitaría en apariencia a recordar esa frase, es en esencia tan nacional como Oesterheld, Borges y Bioy Casares. O Piglia. No deja de ser irónico que éste sea el mismo Piglia que contribuyó la idea para **Comodines**, sus antípodas, y que la fatigada frase promocional sea mucho más adecuada para **La sonámbula**: "*No lo vas a poder creer*".

abajo:
Eusebio Poncela - Gastón Pauls
más abajo:
Poncela en la sala de operaciones

El año del bicentenario de la revolución de mayo encuentra una Buenos Aires amurallada, atravesada por un exceso de autopistas y tutelada por el Ministerio de Control Social. Almas sin memoria tropiezan con sus propias vidas mientras el poder juega a las armas químicas y la oposición –fragmentada, pero con líder carismático en el exilio– se diluye en estrategias que sólo implican su propia destrucción. Un libreto de ambiciones felizmente desbocadas encuentra su riguroso equivalente en la puesta en escena, y así el despliegue formal que permite la representación convincente del universo de **La sonámbula** se mantiene siempre pertinente y contenido. La imagen se va quebrando en mil abstracciones a medida que la historia cumple un recorrido que así lo pide, los íconos arquitectónicos de la Buenos Aires tradicional multiplican las posibilidades de reconocimiento y se alternan con ambientes post-industriales que pueden referir al futuro pero que también son desoladoramente contemporáneos.

1. Ver además entrevista de Sergio Wolf en **Film**, n. 9, agosto/septiembre de 1994.

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

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

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

L'ECRAN VIDEOTECA

**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

APRENDÉ A USAR TUS PROPIAS ARMAS. APRENDÉ HISTORIETA EN LA EAH.

eah
Escuela Argentina de Historieta

Guión de historieta
Dibujo de historieta
Historieta humorística
Ilustración

La **EAH** es la única escuela con un plan integral que te enseña guión, dibujo e ilustración, con docentes de primer nivel: Juan Zanotto, Carlos Albiac, Dani The O, Andrés Accorsi, Ignacio Noé. Estamos formando a los historietistas del siglo XXI. No te quedes dibujado.

eah
Escuela Argentina de Historieta

COCHABAMBA 868 - CAPITAL - TEL. 307-6170/7297

La producción de Film se comunica con **movicom**

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

LA CASA DE TOURNEUR
material atípico
7

En 1988 Gustavo Cova y Horacio Maldonado hicieron con **Alguien te está mirando** el intento de encontrar un cine de terror criollo. La experiencia no fue satisfactoria ni hizo escuela y durante la década siguiente el género sólo se abordó en cortometrajes y videos de producción universitaria o independiente. Una década más tarde Jorge Caterbona, de 38 años y una vasta experiencia en la realización de clips y cortos publicitarios, tuvo la rara oportunidad de hacer un nuevo largometraje fantástico argentino, sobre argumento del prolífico Robin Wood adaptado por Diego Curubeto. Lejos de la producción "de autor" que caracteriza al grueso del cine argentino, **La casa de Tourneur** terminó siendo un producto atípico y muy logrado, de imágenes cautivantes y con la yapa de un arsenal de referencias cinéfilas colocadas con astucia sobre los márgenes del relato, sin obstruirlo.

El escritor Elvio E. Gandolfo, devoto del género, conversó una noche con el director y su guionista y, dada la cercanía de todos ellos con **Film**, el resultado tuvo una inevitable familiaridad que lo despega un poco de las demás entrevistas realizadas para este dossier.

Jorge Caterbona: -Un día me llamó Guillermo Saura para preguntarme si yo quería dirigir con él algo con *Nippur de Lagash*. Me entusiasmé, pero cuando hablamos con Robin Wood resultó que él no quería largar *Nippur*, en parte porque había poca guita y en parte porque quería ver con quiénes se estaba metiendo. Entonces seguimos hablando y salieron dos alternativas: una la de hacer algo de enredos, tipo *Mi novia y yo* y la otra, una historieta que él publica en Italia y se llama *Martín Hell*, un detective de lo sobrenatural. Yo le dije que prefería eso, él lo cambió un poco y en lugar de detective lo hizo arqueólogo. Eso hacía más difícil meterlo en las historias, tenía que haber siempre un nexo de él con lo que pasara.

Además de Saura hay otros dos productores, que venían de hacer **Besos en la frente** (Carlos Galettini, 1996) y compraron ésto con la intención de sacar un piloto de cuarenta y cinco minutos para una supuesta serie de TV. Después cambiaron de idea y hubo que duplicar la historia para transformarla en un largometraje. Ciertos personajes se agregaron porque, mientras fue válida la idea del piloto, nos faltaban potenciales víctimas: se suponía que la mayoría de los personajes iban a seguir. A la periodista que hace Eleonora Wexler, por ejemplo, no pudimos hacerla mierda porque tenía que seguir. Pero me hubiera gustado mucho matar a la periodista.

-¿El elenco fue decidido por los productores o tuviste alguna intervención?

JC: -No, en realidad el único que venía impuesto era Grandinetti, que a mí me parecía bien siempre y cuando se afeitara la cabeza. Igual no pudo, porque después tenía que hacer de prócer en Bolivia y parece que no podía ser un prócer pelado. Después, en un primer momento el personaje femenino lo iba a hacer Cecilia Roth, pero los tiempos de él y ella nunca coincidieron. Así que primero pensamos en Emilia Mazer, después en Inés Estévez, y al final, tres días antes del rodaje, apareció Virginia Innocenti y nos salvó la vida. Lo hizo muy bien.

Diego Curubeto: -Es rara, ¿no? No es como una de hombres lobo, donde ya sabés que cuando aparece la luna, viene el hombre lobo. ¿De que subgénero es? Tiene una casa embrujada, pero es más raro que eso.

-Yo creo que hay películas así. Pero además hay un par de escenas que establecen con claridad lo que pasa. Estoy pensando en los *flashbacks*, por ejemplo.

DC: -Para mí el cine argentino tiene algo que me lo explicó muy bien mi mamá, que es directora de escuela. Ella fue con un grupo de chicos a ver **La nave de los locos** y al otro día me dijo que a ellos les había gustado mucho porque entendieron bien todo. El cine argentino es muy así, didáctico, y es difícil pasar no sólo a un género que acá no se hace sino

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

además a un subgénero indefinido. A mí por un lado no me gusta explicar mucho y por otro lado veía que mi responsabilidad como guionista era que los personajes se mandaran un *speech* de vez en cuando para apuntalar un par de cosas que igual siguen siendo bastante raras. El final, por ejemplo. Por eso se me ocurrió agregar ese epílogo, después de los títulos, como para redondear un poco.

-¿Lo de Wood era exactamente qué?

DC: -Era un argumento básico, con una estructura bastante parecida a la de un comic.

JC: -Los productores compraron eso más la base para lo que serían unos capítulos más, que también había que laburarlos mucho.

DC: -Había que partir de una historia que era bastante rara, difícil incluso de llevar a los cuarenta y cinco minutos que nos pedían al principio. No podía borrar todo ni eliminar personajes que tenían que seguir, ni toda esa presencia de la casa. Lo que sí podía hacer era escribirlo de tal manera que hubiera imágenes fuertes, que fuera divertido de filmar dentro de algo fantástico. Si el final era hermético yo no podía hacer que el asesino fuera el mayordomo. Porque en ese caso no lo hacés, no lo aceptás de entrada. En cambio, si la situación daba para que hubiera imágenes fuertes, como las de las alucinaciones con los bichos...

-Visualmente los bichos pegan mucho.

DC: -Todo eso no estaba en el argumento de Wood.

-¿Cómo los hicieron?

JC: -No los hicimos: son así. Al principio Diego había escrito escarabajos amazónicos exóticos, de colores, pero en el momento que se planeó la filmación los escarabajos estaban en temporada de gusanitos, todavía. Después se transformaban en escarabajos. Entonces, en una tienda de animales, aparecieron estos mil pies del Zaire: son livianos y a pesar de su aspecto tienen como una cosa bastante amable, los actores no tuvieron problema en andar con los bichos encima.

-Es raro, porque la película te agarra mucho desde lo visual y a la vez hay mucha información que se da en los diálogos. Te obliga a dislocar un poco la atención y en ese sentido ayuda mucho que el sonido sea bueno.

JC: -Es todo directo y está muy bien tomado. No hay ningún doblaje. Cuando sale bien, el directo es bárbaro.

-¿Tienen alguna idea de la circulación que va a tener la película?

JC: -Es difícil. Los productores se la mostraron a un distribuidor y éste les dijo que no iba a tener público. Después la vio [Marcelo] Piñeyro y le encantó, dijo que era una boludez no estrenarla en cines y que, por empezar, ese distribuidor era el que no había querido estrenar **Tango feroz** porque dijo que no iba a tener público. Ahora los productores están buscando un socio y están pidiendo un crédito al Instituto para llevarla a 35mm.

-La película tiene un arranque muy bueno con esa toma del avión. ¿La filmaron ustedes o es de archivo?

DC: -Es de archivo. Jorge no filma muy bien pero las tomas de archivo las elige bárbaro.

JC: -No hubiera sabido, además, cómo hacer una toma así.

-Pero el pase al interior del avión es muy fluído, establece bien el clima. ¿Vos hiciste la cámara, además?

JC: -Sí, eso te acelera todo y con el tipo de presupuesto que teníamos era lo mejor. Trabajo bastante en publicidad y por lo general los directores de publicidad hacen la cámara también. Ahorrábamos una persona y yo podía hacer la puesta rápidamente. Trabajé con una asistente muy buena, Albertina Carri, que seguramente va a hacer la cámara en la próxima.

-Ah, ¿hay una próxima?

JC: -Bueno, Diego tiene otro guión pero ese ya es todo suyo. En todo caso es bastante más fuerte.

La idea original es del guionista de historietas Robin Wood. El blanco original era un piloto para una serie de TV. Como tantas otras cosas, todo fue cambiando y ahora es, terminada, un largometraje de terror, filmado en tres semanas y media, con buen elenco y guión de Diego Curubeto, un *gourmet* en cine bizarro. Ese guión toca diversos núcleos clásicos no sólo del terror sino también de lo fantástico: la casa embrujada, el "muchachito" de lo sobrenatural, las personalidades superpuestas (Satán mediante), la telepatía, la vida después de la muerte, los bichos repugnantes.

La casa de Tourneur
(Argentina, 1997)

Director: Jorge Caterbona
argumento: Robin Wood.
guión: Diego Curubeto.
fotografía: Paula Grandío
música: Fernando Kabusacki
director de arte: Cecilia del Puerto
montaje: Gustavo Codela.
sonido: Marcelo Gareis.
con: Darío Grandinetti, Virginia Innocenti, Eleonora Wexler, Marcos Woinsky, Nilda Raggi, Miguel Habud.
productor: Rodrigo Castillo, Enrique Seuernagel, Guillermo Saura.
duración: 88'.

El cóctel no queda totalmente resuelto cuando se llega al final, pero en el transcurso Caterbona logra pegar a la memoria del espectador una buena cantidad de escenas impactantes, no tanto por el *gore* o la espectacularidad sino porque son buen cine. Hay, por ejemplo, un logro mesurado y contundente (por eso mismo) en unos ciempiés negros y grandes, a la vez sensuales y repugnantes. O largas escenas de "puente", no esenciales a la trama, que logran imponer un *tempo* poco frecuente en el cine argentino en general y en el del género en particular. Valga como ejemplo el aprovechamiento de la veteranía actoral, gestual, de Marcos Woinsky como un subcomisario canchero, en una secuencia donde sólo vemos su rostro virado al azul sobre el fondo rojo de una pared iluminada alternadamente por un cartel de la calle, mientras revisa unos archivos. Allí, o en el logrado arranque a bordo de un avión, con uno de los ciempiés negros, brota el entusiasmo que surge de la visión de algunos de los mejores ejemplos clase B del terror, en especial los que realizara en su momento Larry Cohen (**La serpiente alada**, **It's Alive**).

El semicalvo Grandinetti rinde bien su papel, sin sobrarlo, al igual que Virginia Innocenti. Ambos no hacen del todo improbable que uno sea un arqueólogo de lo extraño convertido en *best-seller*, y la otra una ex cantante de ópera con alucinaciones. Hay también aparte de Woinsky (que por su aporte se transforma en coprotagonista) sabrosos personajes secundarios: el ayudante-secretario homosexual de la cantante de ópera, el adoquín ayudante de Woinsky con excelente *tempo* cómico, la periodista inquieta de Eleonora Wexler, el librero excéntrico de Max Berliner. Aparte, al costado pero esencial, Eusebio Poncela aporta voz y rostro (temblequeante por el truco óptico) al semidemonio que puso la máquina de terror en movimiento.

Gracias a las imágenes (bien apoyadas por la música de Kabusacki), aparece un Buenos Aires a la vez reconocible y convertido en ciudad de lo extraño, con su espacio recortado y montado para servir a la trama. Gracias a la velocidad y el bajo costo de la producción, aparecen mezcladas la inventiva para resolver algunas secuencias, y ese borde entre el humor y "creérselas" seriamente por parte de los actores, que según el caso provoca la admiración por la bravura (parte de la secuencia con tres marginales que entran a la casa maldita), o la sonrisa por el exceso de convención (el modo excesivamente fácil con que Grandinetti se libera del policía tonto). Un hilo argumental que no aporta demasiado –que vincula a una veterana con un gigoló pegador– es cine argentino puro y por lo tanto sobra. Bendición adicional: se entiende todo lo que se habla. En su modestia, la película logra provocar ganas de ver otra de terror argentina, que no es poco.

por Elvio Gandolfo

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

El cine argentino del '97

9

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

NI NACIONAL, NI POPULAR

Raúl Manrupe

8

Cuando la hiperinflación galopaba y la producción cinematográfica argentina cayó a apenas un puñado de películas por año, el diagnóstico confirmó lo que se esperaba desde tiempo atrás: si el cine argentino estaba en coma, el cine argentino comercial estaba clínicamente muerto.

No hubo más *películas picarescas* con los cómicos de turno trasplantados primero de la radio y después de la TV. No se estrenaron más esos títulos de Día de Reyes o Vacaciones de Invierno, destinados a los niños. Teniendo en cuenta lo que se venía haciendo, hasta podría decirse que la hiper tuvo su lado positivo. Al dejar de lado la ironía, sin embargo, se advertía de inmediato que el cuadro era grave. Por una vez, el cine argentino se asemejaba a la producción de la mayoría de los países latinoamericanos: unas pocas películas por año, alejadas del público en general y realizadas gracias a esfuerzos individuales.

Una década más tarde las cosas han cambiado y muchos productores y realizadores se manifestaron dispuestos a emprender un cine comercial. En 1997 lo lograron en dos o tres oportunidades, dado lo cual cualquiera podría suponer que el resto de las

▶

decenas de estrenos del año tuvieron características decididamente vinculadas a la expresión artística. No es así. Salvo contadas y honrosas excepciones, la mayoría de los filmes argentinos producidos dentro del *mainstream* criollo persiguen el objeto de ser comerciales. Esta intención no supone perversión alguna: desde David Wark Griffith hasta Quentin Tarantino los cineastas procuran lidiar con esa combinación de arte y negocio que conforma la esencia del medio. Lo que falla aquí es que nuestro cine de intención comercial no sólo no tiene éxito, sino que fracasa estrepitosamente. El cortocircuito entre quienes hacen cine argentino y el público es increíble y las razones son numerosas, incluso estructurales. Una parte de esas razones justifican desde hace décadas la necesidad de un intenso sistema de subvenciones, pero, a diferencia de lo que sucede en otras latitudes, la reducción de los riesgos no ha redundado en un cine más libre, ni tampoco ha consolidado definitivamente un desarrollo que pueda llamarse industrial.

Acá no hay plata o *Acá no podemos hacerlo* era la queja que se esgrimía cuando los presupuestos apenas arañaban unas pocas decenas de miles de dólares. Hoy, cuando para sentarse a hablar de filmar una película ya se barajan como normales cifras que alcanzan el par de millones, el problema es el mismo.

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

Héctor Alterio se alza por sobre las cenizas de la justicia

Films argentinos estrenados durante 1997

Bajo bandera, Juan José Jusid
Buenos Aires, viceversa, Alejandro Agresti
Canción desesperada, Jorge Coscia
Cenizas del Paraíso, Marcelo Piñeyro
El Che, Aníbal Di Salvo
Comodines, Jorge Nisco
Dibu, la película,
Alejandro Stoessel y Carlos Oliveri
Dile a Laura que la quiero,
José Miguel Juárez (c/España)
Fantasmas en la Patagonia, Claudio Remedi
La furia, Juan Bautista Stagnaro
Graciadió, Raúl Perrone
Hasta la victoria, siempre,
Juan Carlos Desanzo
Historias Breves II (a y b)
Historias clandestinas en La Habana,
Diego Musiak
El impostor, Alejandro Maci
The Tango Lesson/La lección de tango,
Sally Potter (c/Inglaterra)
Martín (Hache), Adolfo Aristarain
Noche de ronda, Marcos Carnevale
Pequeños milagros, Eliseo Subiela
Prohibido, Andrés Di Tella
Quereme así (Piantao), Eliseo Alvarez
Sapucay, mi pueblo, Fernando Siro
El sekuestro, Eduardo Montes Bradley
El sueño de los héroes, Sergio Renán
24 horas, algo está por explotar, Luis Barone
La vida según Muriel, Eduardo Milewicz

La TV ataca...*again*

En la Argentina, cuando se pregunta cómo andan las cosas, muchos comerciantes prósperos suelen contestar que más o menos, que tirando, que no tan bien como el año pasado, no se sabe bien si para evitar que les pidan plata o para despertar envidia. Siguiendo tardíamente la onda expansiva internacional, la participación de la televisión en el cine local continuó creciendo durante 1997 y Los ejemplos más nítidos fueron **Comodines** y **Cenizas del paraíso** (Artear), **La furia** y **Dibu** (Telefé), **El sueño de los héroes** (América y Cablevisión) y **La vida según Muriel** (VCC). Todavía no hay demasiadas razones para festejar esa participación, sin embargo. Por un lado porque –con excepción de ...**Muriel** y, hasta cierto punto, de **Cenizas**...– el riesgo artístico de estas propuestas fue nulo. Por otro, porque la actual gestión del INCAA tiende a beneficiar económicamente a quienes menos lo necesitan, en perfecta consonancia con la doctrina menemista, reduciendo y hasta suprimiendo los riesgos de las únicas empresas productoras que están en verdaderas condiciones de asumirlos.

En un año signado por el asesinato José Luis Cabezas y la falta de solución de los casos AMIA, María Soledad Morales o la Embajada de Israel, la justicia fue el tema común a **Cenizas del paraíso** y **La furia**. Con todo lo que se pueda criticar de **Tango Feroz** o **Caballos salvajes**, está claro que Marcelo Piñeyro sabe y puede llegar a un público real. Con **Cenizas...**, además, levantó la puntería tanto en lo que respecta a la calidad de manufactura como a su *target* y hasta logró un mejor trato por parte la crítica. **La furia** fingió un esquema de seriedad y hasta de denuncia, pero sus apoyos fundamentales fueron la figura de Diego Torres y una agresiva campaña publicitaria que llevó el grito *¡¡¡Guardias!!!* hasta los juegos de los chicos en la calle.

Cuando salí de Cuba

Otro tema común a varias películas del año fue lo que se podría denominar la *nostalgia cubana* –hablamos de la nostalgia de la generación que orilla los cincuenta– y estuvo presente en los dos filmes *románticos* sobre el comandante Guevara y en **Historias clandestinas en La Habana**. Fenómeno curioso y a juzgar por los resultados de los primeros, digno de psicoanálisis.

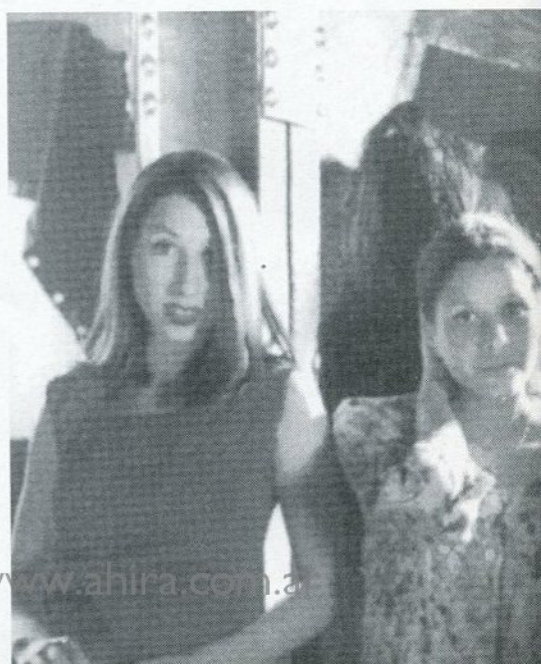
El tango, tema recurrente de nuestro cine desde que era mudo, también demostró que, para los productores, dos por cuatro es igual a cero: tres proyectos *for export* compartieron la misma distancia con esa entidad indefinible que podríamos denominar "*el gusto de la gente*". **La lección de tango** mostró una estética externa y *Made in Great Britain*, con una directora bailarina muy lejana a su anterior **Orlando**, aunque intentó dar al tema una visión diferente de lo habitual[1]. **Canción desesperada** fue, como en el tango de Discépolo, una "*hoja enloquecida en el turbión*", tratando de mostrar a Ranni lisiado y a Maximiliano Guerra actuando o, más razonablemente, bailando en Nueva York, en otra historia melodramática. **Quereme así (Piantao)** nos hizo salir del cine diciendo que no, correr a comprar un CD de Piazzolla y volver a ver **Cortázar** de Tristán Bauer. Su futuro, sin embargo, seguramente estará asegurado por la TV.

En el año en que maravilló **Cigarros**, de Wayne Wang, hubo dos títulos que bucearon en lo episódico. **Noche de ronda** buscó reunir cuentos de distintos autores contemporáneos en un intento original pero el vínculo fue tan flojo y saturado de charla que terminó resintiendo el resultado. **24 horas...** saltó del video al cine y terminó en el piso con su fallida pretensión de ser *under*.

Postproducción

Hace unos años, un director hablaba del enésimo proyecto de llevar al cine *El eternauta*. Como tantos otros que intentaron lo mismo, su sueño quedaba detenido por la enorme muralla que representaba la producción y truca de una historia que supondría demoler Plaza Italia, hacer volar misiles sobre el Congreso o meter cascarudos gigantes desfilando por la General Paz. Con la empresa de servicios Metrovisión participando como productora asociada, y los buenos oficios de especialistas en efectos digitales como Mariano Santilli, entre otros, Fernando Spiner pudo construir una Buenos Aires futurista de gran eficacia en **La sonámbula**, cuyo rodaje y postproducción principal tuvieron lugar durante 1997, aunque el film terminado no se verá antes de agosto de este año.

Con la revolución digital, hay alternativas industriales para lograr un resultado creíble al alcance de la cinematografía local. El efecto *morph*, considerado maravilloso en 1993 cuando se dio a conocer en el clip **Black or White** de Michael Jackson, está hoy al alcance de cualquiera que quiera editar un material de entrecasa. La edición no lineal se impone también aquí[2] y hasta es posible combinar actores y dibujos animados con rapidez y a bajo costo, como en **Dibu, la película** y la tira que le dio origen. Hasta los fuegos que persiguen a Suar (cuya espalda habrá reclamado una buena provisión de



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

Pancután, fácilmente asequible por canje) están muy bien producidos.

Lo que es risible es que toda esta tecnología se pone al servicio de historias impresentables, que todavía recurren a detalles como el de los zapatos de Víctor Laplace a manera de clave del *misterio*. Sin embargo, el apoyo promocional de los multimedios ayuda mucho a que el público, estafado pero contento, llene las salas igual. Por ahora, la tecnología sólo ha permitido reducir trabajo, costos y plazos. Narradores como Oesterheld todavía esperan.

Grandes y chicos

Después de años de coqueteos, por primera vez la gente dio decididamente la espalda a una propuesta de Eliseo Subiela. Aún ofreciendo las entradas a $3.50, y mientras **Cenizas del paraíso** llenaba salas, el director tuvo y admitió su fracaso con **Pequeños milagros**. Habrá que ver qué rumbo toma su filmografía, luego de agotar el filón metafísico que tuvo su mejor exponente en aquel primer éxito de **Hombre mirando al sudeste**. Mientras tanto, el pequeño milagro lo hizo **Graciadió** llenando el Lorca en funciones de trasnoche los viernes y sábados, un éxito que supone la confirmación de la consecuente carrera de Raúl Perrone.

Muchas expectativas se habían depositado en las **Historias Breves II**, que si bien fueron mandadas al muere y en paralelo en dos salas del Tita Merello, en general no estuvieron a la altura de la proyección y nivel artístico de las primeras.

Parque Jurásico Sur

En 1997 estrenaron varios directores que tuvieron su momento de gloria en décadas pasadas pero no acertaron ni una. Porque cuando se plantearon hacer un cine comprometido, fallaron; cuando quisieron arrimarse a un grado de expresión personal, no pudieron; y cuando apuntaron al público, erraron.

abajo:
Los pequeños milagros no alcanzaron para salvar del fracaso al último film de Subiela

El sueño de Renán terminó provocando el de los espectadores

Jusid y su superficial mirada sobre la colimba y el caso Carrasco, Di Salvo y Desanzo con sus **Che** (más cerca del de Marrone que del mayor mito revolucionario de Latinoamérica), Renán amagando sólo en el comienzo de **El sueño de los héroes** y Siro con su **Sapucay** gritado desde los setenta por *El Túnel del Tiempo*, fracasaron artística y popularmente.

A fin de año, en *El Acomodador*, Eduardo Mignogna reconocía que hacía falta un recambio generacional. La producción de estos realizadores en el año pasado, todos ellos con antecedentes superiores, da que pensar seriamente acerca de la falta de brújula de una generación que se sintió cómoda en los primeros años de Alfonsín pero que cerca del 2000 no sabe ni qué ni cómo contar.

Agresti viceversa y Adolfo (A)

Que finalmente se haya estrenado una película de Alejandro Agresti en el circuito comercial, es alentador. Que con ella el realizador haya vuelto a filmar aquí, más todavía. Ganadora en el anterior festival de Mar del Plata y rechazada originalmente como proyecto por Artear, **Buenos Aires viceversa** tuvo una recepción aceptable por parte del público y la crítica.

Hablar de ella es como hablar de dos películas. Una, la que muestra la ciudad fotografiada como hacía décadas no se veía, con hallazgos tan sensibles como los encuentros y desencuentros de los ciegos, el almuerzo de Mirtha Busnelli con Quinteros-Embón en la TV y su posterior historia de amor con el técnico, la histeria porteña corporizada en Inés Molina, o la historia del boxeador devenido *gay*. La otra película es la de uno de los finales más torpes de la historia del cine argentino, la de *y al final todos se encuentran en el shopping*, la del asesinato del chico, previsible, lineal, gritado. La admiración que despierta media **Buenos Aires...** hizo pasar por alto la otra mitad. Ni Agresti ni nadie parece poder sustraerse al descuido y la falta de originalidad cuando se trata de recordar a los genocidas. Con sus desmesuras y arbitrariedades, el hombre sigue siendo uno de los pocos de quien se puede esperar una película con entusiasmo.

Otro es Adolfo Aristarain. **Martín (Hache)** sorprendió a todos por el cambio de temática y forma de narrar, privilegiando aquí el diálogo en la más personal (*personal-privada*) de sus historias. La emoción, algo que tan bien ha manejado en su narrativa, tiene otra dimensión en esta obra bisagra, que se convierte en un manifiesto explícito, sin metáforas, propio de alguien que a determinada altura de su vida, tiene necesidad de decir. Premios a quienes descubran cuál será su próxima palabra.

La luz del 98

El número de estrenos bajó en 1997, porque no se cometió el error de estrenar producciones guardadas en los roperos del INCAA durante décadas, como **Así o de otra manera** (1964) o **La ñata contra el vidrio...** (1972), exhibidas durante 1996 con el único y pueril objetivo de hacer número. Los dos primeros estrenos de 1988 fueron **Pizza, Birra y Faso** y **La herencia del Tío Pepe**. En el mejor de los casos, el año se perfila esquizofrénico.

Durante los dos primeros gobiernos peronistas se estrenó mucho cine argentino, se produjeron películas con el único fin de cobrar subsidios, nacieron y desaparecieron productoras. Con los años, de esa producción adocenada, sin demasiados compromisos, salieron a la luz algunos ejemplos de cine que se hicieron interesantes con el correr del tiempo. Ahora, tras dos gobiernos menemistas que estimularon numerosas semejanzas formales con el pasado, queda la esperanza de que el futuro revele algún talento escondido dentro de este cine argentino grandote y zonzo.

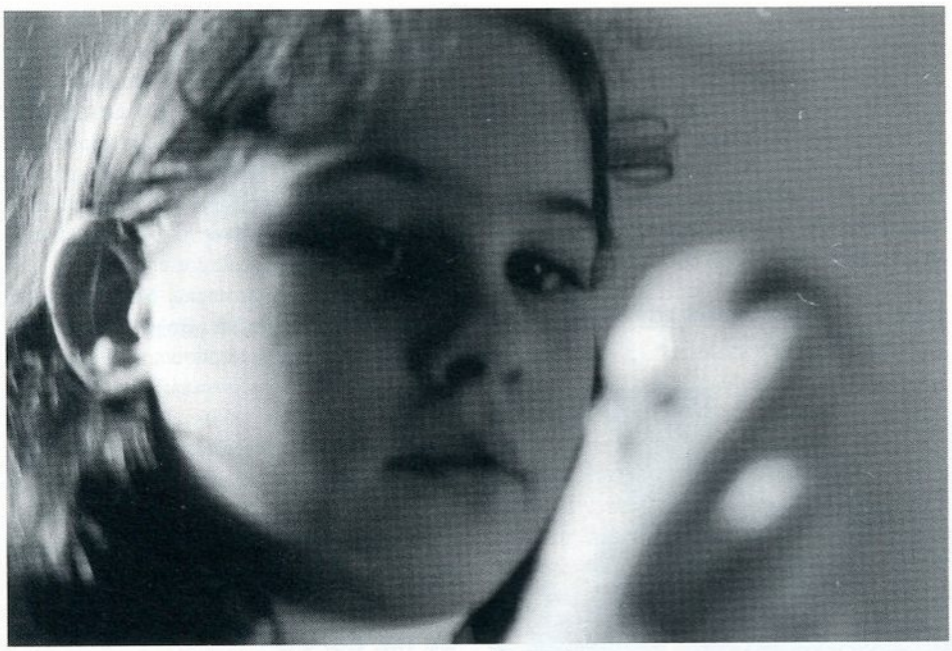
El autor agradece la inestimable ayuda de Alejandra Portela.

Notas

1. Paula Félix-Didier asistió en Nueva York a una proyección de la cola promocional de **The Tango Lesson**, que fue recibida con sostenidas y espontáneas carcajadas por parte del público presente. Queda por verse si el efecto fue provocado por la característica insensibilidad americana o por el ridículo cuasi menopáusico al que se expone la realizadora-actriz.

2. Hoy, así como se revaloriza la calidad de las grabaciones de audio en vinilo, en ciertos círculos se aprecia la compaginación tradicional. Así, un film como **El regalo prometido** (*Jingle All the Way*, 1996) hace constar en créditos que no se editó digitalmente.

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



LOS UNOS Y LOS OTROS

filmografía comentada

9

Cuando se habla de "*cine argentino*" se suele hablar en realidad de "*largometrajes estrenados comercialmente en salas*". Esa tendencia, que quizá resulte de la inercia de un pasado industrial, afecta por igual a todos los intentos de escribir la historia del cine argentino. Un curioso del año 4988 tendrá mucha dificultad para encontrar datos sobre cualquier cortometraje nacional (incluso los realizados en períodos especialmente prolíficos, como el que ayudó a gestar a la Generación del '60 desde 1957), y le será directamente imposible informarse sobre la producción audiovisual local desde el desarrollo y difusión del video[1]. Sin ánimo de contrariar al destino, se ofrece a continuación una discutible selección de diez trabajos, la mayor parte de los cuales fueron producidos al margen de todo. Los curiosos de 1998 podrán acceder rápidamente a los mismos poniéndose en contacto con sus respectivos realizadores.

Abrigo

Dirección y libreto: Diego Panich. *fotografía*: Mariano Molinari. *dirección de arte:* Alejandra Bruno. *montaje*: Diego Panich, Mónica Gómez. *sonido:* Néstor Frenkel, Jape. *con:* Elena Gowland, Pedro Macmullen, Catalina González, Nydia Sabatte. *jefa de producción*: Verónica Sabán. *duración*: 15'. (Diego Panich: 01 772 6800).

La primera reacción del realizador Panich cuando debe hablar de su corto es defensiva: "*Creo que eligieron mi guión porque era menos hermético de lo que quedó el corto*". La actitud es sintomática del daño que puede hacer una crítica irresponsable sobre un creador que no por estar formándose tiene que ser un insensible. **Abrigo**, cortometraje que integró la segunda edición de *Historias breves*, no tiene nada de hermético. Lo que tiene es nada menos que un logrado clima rohmeriano, trasladado con verdadero cuidado a una situación de clase media alta porteña, y es evidente que se obtuvo asumiendo con modesta audacia los potenciales riesgos y aciertos que tal operación implica.

La primera mitad está especialmente conseguida y establece el tema con calculada lentitud, sumando aciertos de diálogo, *tempo* y, sobre todo, puesta de cámara (es notorio el sentido del espacio que transmiten esas escenas). La segunda mitad es menos feliz y tiende a deshacer el delicadísimo tono conseguido hasta ahí, aunque la escena final lo recupera con creces. Lauros diversos merecen los trabajos de Macmullen y Gowland: el primero tiene al principio una escena inolvidable con una niña y la segunda aporta una curiosa combinación de antipatía y patetismo a esa mujer cuyo equilibrio emocional puede llegar a depender de los caprichos de un receptor de radiollamadas.

Carlos Salgado

Aluap

Dirección: Tatiana Mereñuk, Hernán Belón. *libro:* Belón, Mereñuk. *fotografía:* Alejandra Martín. *dirección de arte:* Anna Carnovale. *montaje y sonido:* Fernando Vega. *con:* Manuela Álvarez, Jennifer Cats, Facundo Cruz, Valeria Lorca, Federico León, Mario Castillo, Kevin Aguirre, Ana Francini. *producción:* Ignacio Rey. *Duración:* 15'. (Hernán Belón: 01 307 2210; Tatiana Mereñuk: 01 772 8876).
Obtuvo el *Prix de la jeunesse* en la edición '98 del Festival de Clermont-Ferrand.

La anécdota básica es real y Belón (28) la encontró por casualidad apuntada en los cuadernos infantiles de Mereñuk (24): una nena llamada Paula, a punto de irse del país con sus padres, regaló sus juguetes entre sus amigos. Los realizadores completaron mentalmente el episodio con el contexto político que Mereñuk no pudo sospechar en aquel momento y decidieron elaborar un guión que conservara y potenciara la mirada infantil frente al episodio. El tema nunca había sido abordado antes desde esta perspectiva:

Hernán Belón: -Nos interesaba rescatar el modo en que vivimos esos años. Nuestros padres no fueron ni desaparecidos ni exiliados, sólo militantes de clase media que se llamaron al orden, digamos, por tener hijos chicos. Igual creo que fue una forma de vivirla que, como las otras formas, si querés más protagónicas, está muy relacionada con lo que nos pasa hoy como generación, con el escepticismo político, los problemas de pareja, de laburo, de guita. Yo tengo muy presente tanto la información que nos llegaba de mis viejos como el modo en que yo la procesaba: te decían que tiraban a la gente de los aviones al río y a uno le daba más miedo la inyección que les daban antes de tirarlos que todo lo otro. Siempre pensamos, además, en la generación de los

arriba:
***Aluap*, de Mereñuk y Belón**
más abajo:
***Imposible, es*, de Diego Fried**

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

que ahora tienen treinta y cinco, que se comieron toda la dictadura en la secundaria, después Malvinas, y ahora andan con la cabeza quemada. No sé. Tengo una idea bastante tremenda de esa generación, pero entiendo que está así porque ha sufrido. La perspectiva de la película está a medio camino entre la reivindicación y la pasada de factura a esos viejos que decían: "*Nos tenemos que ir, tenés que repartir tus juguetes y se acabó*", o a los que a los veintiún años dejaban de estudiar y se iban a laburar a una carpintería para proletarizarse. Sé que lo hacían por un ideal y todo bien, pero creo que nadie les preguntó a los hijos qué opinaban. Así que la película habla un poco de esos padres, desde la ternura y el cariño, pero habla.

Tatiana Mereñuk: -Conversando con gente muy vinculada al tema fuimos confirmando que no es todo "Ni olvido ni perdón" o la reivindicación heroica de los padres, sino que además de eso hay una cuestión muy personal, muy afectiva, de reclamo ante la falta.

HB: -Es delicado, porque esa mirada te obliga a situarte al borde de la incorrección política. Onda, "*Todo bien tu gesta, pero no estuviste para ayudarme con los deberes o para llevarme a la calesita*".

TM: -Con todo eso encima, el guión se escribió muy rápidamente. Fue como ir acumulando cosas que habíamos vivido y tratar de preservar las sensaciones de entonces. Sabíamos que la película iba a ser más eso que algo narrativo: una sucesión de recuerdos unidos. No importaba tanto el rigor histórico, como la impresión de tristeza y desarraigo.

Respetando hasta un nivel obsesivo la mirada elegida, Belón y Mereñuk lograron un cortometraje que logra impregnar de sensaciones ominosas a una interminable acumulación de elementos por lo general inofensivos, como los chizitos, la Mirinda, el buzo de gimnasia bordó con rayas blancas, Las ardillitas o Julieta Magaña. Gracias a cada decisión de su tratamiento y a la distancia que los realizadores decidieron tomar tanto de los lugares comunes, como del naturalismo y de la nostalgia, **Aluap** logra devolver imágenes que sacuden la memoria personal en una especie de vertiginoso y perturbador pasaje por el Túnel del tiempo.

Fernando Martín Peña

Los duelistas

Dirección: Miguel Ángel Rocca, Daniel Pensa. *argumento:* cuento de Roberto Fontanarrosa. *guión:* Miguel Ángel Rocca, Daniel Pensa, Roberto Montini. *Fotografía:* Carlos Zaparelli. *dirección de arte:* Violeta Bombelli. *con:* Hugo Arana, Caio, Rubén Surace, Carlos Kaspar. *duración:* 15'. (Miguel Ángel Rocca/ Daniel Pensa: 01 783 6580).

Durante 1997, **Los duelistas** ha obtenido Mención especial del jurado UNCIPAR, Primer premio del público SAVI, Segundo premio del jurado SAVI, Primer premio ficción Festival Internacional de Rosario, Primer premio Festival Patagónico, Primer premio ficción 5º Festival Internacional de Santiago de Chile, Primer premio guión y Primer premio ficción 4º Festival de Cine y Video de Valdivia (Chile).

Hay en la vida determinados hechos a partir de los cuales nada vuelve a ser lo que era, puntos de inflexión que dividen el tiempo en un antes y un después. A veces estos hechos son producto de decisiones conscientes, a veces son fortuitos. Ese es el punto de partida de **Los duelistas**, un cortometraje de Miguel Angel Rocca (30) y Daniel Pensa (31) en el que un incidente, en apariencia trivial, sella el destino de sus protagonistas. Basado en el cuento *No te enloquezcas... Lalita* de Roberto Fontanarrosa, el corto se transforma en un viaje al pasado de los antagonistas en busca de esa causa primera.

Rocca y Pensa comenzaron en 1994 en la escuela de Eliseo Subiela, donde lograron formar un grupo con el que ya llevan realizados cuatro cortometrajes: **Despedida**, **La belleza de Elena**, **Los Duelistas** y, en proceso de post-producción, **La balada del primer amor**, basado en el cuento de Alejandro Dolina. La elección de Fontanarrosa y Dolina no es casual si se tiene en cuenta que uno de los objetivos era buscar un cine que reflejara cierta porción de nuestra cultura: "*De una u otra manera contaban cosas que nosotros queríamos contar y aparte, los dos trabajan lo del fútbol, lo de la nostalgia, lo tanguero, todas esas cosas que nosotros no veíamos en el cine argentino y que nos hubiera gustado ver*". Adaptar un texto literario a un formato audiovisual supone convertir un hecho estético en otro. Este proceso, siempre personal y subjetivo, puede mejorar, respetar o simplemente empeorar el original. Puede ser que conserve un cierto clima o que sólo sea un punto de partida. En los dos últimos trabajos de Rocca y Pensa es fácil identificar personajes, situaciones y conductas que están arraigadas en esa especie de memoria colectiva de un barrio en vías de extinción, donde no faltan los *chochamu*, el *picadito*, las minas y toda una mitología vernácula acerca de lealtades, amores y venganzas en pos de justicia...

Pero ésto, lo de la identificación, vino después. Porque para hacerla posible, antes fue necesario un serio trabajo con los actores y es precisamente este trabajo una de las claves fundamentales para que los personajes y sus historias resulten creíbles y queribles: "*En el primer corto lo que mas nos dolió fue la actuación, estaba tan mal... Tuvimos docentes que nos decían que una mala actuación arruina todo, por mejor guión que tengas y nos empezó a interesar eso. Estudiamos actuación un año, después entré en una escuela de teatro en la que todavía sigo, y así nos fuimos metiendo en ese mundo, que antes nos daba pánico por desconocimiento. Cuando llegamos a* ***Los duelistas*** *teníamos una tranquilidad, un manejo del dialogo*".

Pero ésto, lo de la dirección de actores, vino después. Antes hubo una estética cuidada, una estudiada puesta en escena, dependiente de un largo trabajo de adaptación que demandó meses, y en la que el relato original fue enriquecido visualmente con, por ejemplo, referencias al *spaghetti western*. "***Los duelistas*** *se hizo en ocho días y dura quince minutos; para* ***La balada...*** *fueron diez días y dura treinta y tres. De todas maneras nosotros lo planteamos como un trabajo anual. A principios del año empezamos a trabajar la historia, para después desarrollar el guión, y a eso nos dedicamos unos cinco o seis meses. En total, hasta ahora, cada corto nos ha llevado entre ocho y nueve meses de trabajo*".

Pensa y Rocca filman sin ningún tipo de crédito externo y para ambos el costo es una inversión que apunta a un eventual reconocimiento futuro. Ambos coinciden en que ninguno de los cortos hubiera sido posible de no ser por el trabajo en grupo, donde cada integrante aporta su personal caudal de creatividad. Así como en el cuento de Dolina los personajes van en busca del amor, y es en la misma búsqueda que los personajes mejoran como individuos, estos cortometrajes son también uno de esos caminos que dignifican a sus peregrinos por el solo hecho de recorrerlos.

Gustavo Sigal

Imposible, Es

Dirección y libro: Diego Fried. *fotografía:* Damián Benetucci. *edición:* Nicolás Avruj. *duración:* 2'50". (Diego Fried: 01 781 7111).

Obtuvo una Mención en el 2do. Festival de Cine Breve de UNCIPAR.

"*Hoy las musas han pasado de mí*"

Blanco y negro en una habitación despojada, una cama, alguien acostado boca abajo y el esfuerzo imposible de juntar las manos abrazando el colchón, son los elementos con que el realizador construye un juego de montaje que dura menos de tres minutos. Como un rompecabezas, las imágenes van hilvanando la historia y poniendo cada pieza en su lugar. Una máquina de escribir y una hoja en blanco. La inspiración no llega y los modos de buscarla se agotan. Con una propuesta minimalista y escasos recursos, este corto de Diego Fried consigue poner en imágenes la sensación desoladora de no tener ideas. ▶

Paula Félix-Didier

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

◀ **Inferno**
Dirección y libro: Rubens Lumière. *fotografía:* Mauricio Riccio. *dirección de arte*: Diego Chemes, Agatha Frasco. *edición:* Juva Soto, Pablo Puente. *con:* Rubens Lumière, Julio L. Lagar, Martina White, Paula Ituriza. *duración:* 1'50". (Rubens Lumière: 01 811 1297).

Este brevísimo cortometraje es imposible de describir sin someterlo a una penosa devaluación: su eficacia es exclusiva y gozosamente visual. Digamos, para compensar, que muy pocas veces en la vida uno se encuentra de repente con la certeza definida, precisa, de estar ante una obra maestra. En su escaso minuto y medio, **Inferno** tiene más ideas que la producción anual de cualquier escuela de cine y menos dinero que el *catering* de cualquiera de sus cortos. Su responsable se hace llamar Rubens Lumière, es actor, director y guionista, y en su estilo parece buscar (o encontrar, ¿por qué no?) una difícil síntesis entre George Mélies, Ed Wood y Buster Keaton. Lo que sorprende de esta breve maravilla es que semejantes nombres –especialmente el primero y el último- surgen sin ninguna dificultad: no es que el corto "recuerde a" sino que sencillamente "es como".

Rubens Lumière no sólo impresiona por la concepción, diabólicamente sencilla, sino por el *tempo* que sabe imprimir a los *gags*, muchos de ellos dependientes de su propia gestualidad como intérprete. El *cassette* que vimos, de origen misterioso, contenía además otros trabajos menos consistentes pero que, a su manera, confirman el talento de este creador personalísimo. Un clip delirante sobre el tema **Love Me to Death**, en el que Rubens enfrenta a un esqueleto-vampiro que ha tomado posesión de su novia, es el que más se acerca en calidad a **Inferno**. En escasos cuatro minutos, casi todo el subgénero desfila ante nuestros ojos, enriquecido por dinámicas ideas de puesta, tan económicas como eficaces. Dos cortos previos (**Luna de miel** y **Visit from Outer Space**) son más desparejos pero en ambos pueden encontrarse momentos que los justifican ampliamente. En **Luna de miel** hay escenas de mímica pura en la que Rubens confirma su asimilación perfecta de los maestros del cine mudo; en **Visit...** pone en escena una invasión extraterrestre prolongando de modo natural las precariedades de Ed Wood: los platos voladores que en **Plan 9 del espacio sideral** parecían de cotillón aquí son directamente avioncitos de papel plegado, tazas de café con leche y hasta medialunas.

Aguardamos impacientes, con aplausos anticipados e incondicionales, cualquier otra manifestación de este singular talento.

Fernando Martín Peña

1977 Casa tomada
Dirección, guión y producción: María Pilotti. *cámara:* Mariana Arruti, Luis Cámara, Aldo Castelli. *música:* Bernardo Baraj. *edición:* Javier Correa, Angel Zinsel. *sonido:* Pablo Vásquez. *duración:* 33'. (Fundación Alumbrar: 01 383 5647, 01 943 3731).
Premio Internacional Documental en el 5to. Festival Chileno del Cortometraje.

La historia aparece en la página 343 del *Nunca más*: el 17 de septiembre de 1977, en Rosario, un operativo militar armado secuestró de su domicilio de la calle Santiago 2815 a María Esther Ravelo y Emilio Etelvino Vega, una pareja de ciegos. Su hijo Iván, de tres años, fue devuelto a sus familiares unos días después pero la casa de la pareja pasó sin más trámite a la gendarmería nacional. Osvaldo Bayer considera al episodio como "*el más aberrante cometido en toda su historia por las fuerzas armadas argentinas*".

La realizadora María Pilotti lo rescata de la indiferencia, a partir del testimonio excluyente de Alejandra de Ravelo, la "Negrita", madre de María Esther. A medida que los recuerdos avanzan y la confianza se afirma, el relato gana en verdadera emoción y un mérito mayor de Pilotti es haber logrado capturarla con recursos directos y muy simples, y con una estructura inteligente. La música de Baraj sirve especialmente bien al momento en que la Negrita se refiere a Iván mientras Pilotti alterna imágenes del rostro de la mujer con los dibujos del niño. El Iván contemporáneo (que hoy tiene unos 23 años) no está y por el modo en que se trata esa ausencia corresponde ver en ella otra de las formas que ha adoptado el genocidio. La casa de sus padres, que le fue restituida el año pasado después de quince años de litigios, es hoy un centro de Derechos Humanos.

Carlos Salgado

Retiros
Dirección, producción y edición: Claudio Aragona, Damián Finvarb. *asistente:* Gabriela Gallegos. *duración:* 50'. (Damián Finvarb: 01 247 2888).

Hay mucho respeto y honestidad en este mediometraje documental registrado en un centro diurno para jubilados de Constitución. Los realizadores lograron integrarse e integrar la cámara de tal modo que durante algo menos de una hora el espectador comparte la experiencia de ser un jubilado con pocos recursos en la Argentina menemista, al menos en algo de su dimensión.

No hay aquí discurso alguno. Toda elocuencia queda en manos de los protagonistas en su quehacer cotidiano, en sus charlas compartidas, en sus eventuales encuentros amorosos y hasta en sus rostros mudos. La duración, en esos términos, se demuestra uno de los mayores aciertos de los realizadores ya que no es otra que la que el mismo material pide, según pronto se evidencia. La atención se traslada libremente de personaje a personaje, permitiendo que el diálogo o la situación aporten pequeños datos sobre cada uno y logrando una impresión de protagonismo colectivo que es una de las características más fuertes y pertinentes del resultado.

Una alegre sesión de gimnasia, un hombre que se entrega al teatro y otro que narra hechos verdaderamente singulares (*"¡Yo resucité!"*, *"¡Yo vi un plato volador!"*) con extraordinario detalle y convicción, son algunas de las razones que hacen insoslayable este video.

Octavio Fabiano

La señora Calabaza
Dirección y libro: José M. Beccaría. *diseño de personajes:* Luciana Caratozzolo. *fondos:* Erica Montoya. *música:* Beccaría, Marcelo Saccomanno. *sonido:* Iván Tarabelli. *producción:* Pablo Rodríguez Jáuregui. *duración:* 3'. (BK & Basta: Corrientes 925; C.P.: 2000, Rosario).
Premio –compartido- por mejor video de animación en el Festival de Rosario.

Realizado con técnicas tradicionales de animación y terminado en computadora, este cortometraje parece nada menos que el resultado entre la cruza de **Edward Scissorhands** y **Escuela de sirenas**: una especie de monstruo con guadaña que habita un castillo es golpeado por una nena, cae en una piscina y entonces, por alguna razón, comienza una coreografía acuática delirante en la que sólo falta Esther Williams. El humor seco del corto se basa en fuertes contrastes de tono: una canción en clave de alegría algo forzada, como las sonrisas de las bañistas, se opone deliberadamente al clima de soledad y tristeza que el realizador es capaz de establecer al comienzo, en unos pocos planos.

En realidad ya podría hablarse de un estilo. José M. Beccaría, que se hace llamar BK & Basta, tiene 26 años y fue alumno del animador experimental Luis Bras en la Escuela de Cine de Rosario. Inspirado por su obra, BK se lanzó a realizar trabajos diversos rayando o pintando celuloide velado con resultados de sorprendente complejidad e idéntico tono. **Buscando el horizonte** (1994) ilustra otra alegre canción que dice: "*Yo quise ver el horizonte con tus ojos y entonces tuve que quitártelos*". **Vade retro** (1995) es una decidida herejía que busca (y logra) emular a un *vitraux* animado, empezando por un dibujo de la última cena que hubiera fatigado al propio Norman McLaren de sólo pensar en el trabajo necesario para acomodarlo a mano en el tamaño de un fotograma de 35mm. Por último, **Créeme** (1997) inventa una situación de asalto y captura dibujada sobre una recompaginación de subtítulos pertenecientes a una película ajena no identificada. Cuidadosamente incorporados a la nueva situa-

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

ción, los subtítulos agregan al resultado una cuota de desconcierto metafísico.

Como animador, BK ha contribuido en uno de los mejores episodios a la serie **Captain Cardozo** de Pablo Rodríguez Jáuregui y Gabriel Yuvone, y también realizó los nexos del trabajo colectivo **El bondi**, terminado en 1997 por el Taller de Dibujos Animados El Sótano, entidad informal que integra junto al citado Rodríguez Jáuregui[2] y Esteban Tolj. Actualmente prepara otro elaboradísimo cortometraje animado, ferozmente rosarino, titulado **El Club de los Corazones Sucios**. Un anticipo en el que puede verse a Súper Hijitus gordo y viejo, liderando una banda de rock pesado, permiten aguardarlo con ansiedad.

Octavio Fabiano

Tiempo de descuento

Dirección y libro: Flavio Nardini. *fotografía:* Wilson Rodríguez. *dirección de arte:* Ernesto Molina y Vedia. *canción:* "Yo soy de Racing". *edición:* Pablo Mari. *Sonido:* Aljandro Urie, Manuel Valdivia. *con:* Pompi, Rodrigo Cárdenas, Diego Capusotto, Claudio Rissi *y las voces de* Gerardo Palomero y Panadero Díaz. *dirección de producción:* Orlando Rodríguez. *duración:* 8' 34". (Flavio Nardini: 01 784 5738).

Alrededor de 1960 visitó Buenos Aires un famoso documentalista europeo. Luego de ver mucho material, pidió películas sobre fútbol. La sorpresa fue mayúscula cuando se enteró de que los títulos que se le ofrecían no eran más que los dedos de una mano. En aquellos tiempos no se había acuñado aún la frase "*Pasión de multitudes*", pero él igual preguntó: "*¿No es el deporte nacional...? ¿Y cómo, entonces?*".

Es una pena que aquel interesado en nuestro fútbol ya no viva, pues se sentiría regocijado si tuviera oportunidad de ver este cortometraje de Flavio Nardini que consta de 8 y 1/5 minutos inolvidables. Es un corto futbolístico en el que no se ve un estadio, una pelota, un jugador. Sólo dos relatores deportivos a través de una Spika reventada, y cuatro personajes –también reventados– en un aguantadero paupérrimo y, claro, reventado.

El resto es una propuesta de humor negro que no voy a contar para no destruir. Bastará decir que Nardini habla con pasión de pasiones, porque traslada las suyas al campo deportivo (futbolístico, para mejor puntualizar) y cinematográfico. En esa simbiosis motiva, divierte, sorprende.

¿Más datos? Procure verla.

José A. Martínez Suárez

300 km (Día más, día menos)

Dirección: Nacho Rosselló, Pablo Teobaldo. *libro:* P. Teobaldo. *fotografía:* Gustavo Goni, Rosselló, Teobaldo. *música:* Gonzalo Aloras. *dirección de arte:* Francisco Paronzini, Valericke. *sonido:* Gonzalo Moras, Gabriel Palermo. *con:* Pablo Calgaro, Silvana Manrique. *duración:* 25'. (Nacho Rosselló: 041 304573; Pablo Teobaldo: 01 546 1093).

Este mediometraje rosarino tiene una historia mínima que involucra a sólo dos personajes y tres habitaciones. Laura visita a Esteban en su departamento y es a partir de sus diálogos pero también de su gestualidad que el espectador va recibiendo la información pertinente: hace un tiempo fueron pareja, él la dejó, ella se fue a vivir a Buenos Aires y su regreso ahora será breve. Lo que sostiene al video es que con esos pocos elementos los autores supieron dibujar una relación auténtica, con respiración y vida propias.

Rosselló y Teobaldo concibieron **300 km** como trabajo final para el segundo año de la Escuela Provincial de Cine de Rosario. "*Había que conjugar algunas cuestiones específicas que la escuela pide*", explica Teobaldo, "*y no superar una extensión de ocho minutos, pero la verdad es que no nos interesaba demasiado reiterar los modelos clásicos. Tuvimos que defender la pequeñez de la historia así como una mayor duración, que nos pareció la necesaria. En particular me atrae mucho el trabajo con actores, pero cuando empezamos a tratar de hacerlo para* ***300 km*** *me sentí totalmente desarmado: fue como tener una extraordinaria cantidad de plastilina y, por no saber modelarla, verse condenado a hacer un cenicero. Así que busqué lecturas, traté de prepararme... pero en ese sentido tuvimos que arreglarnos bastante solos. Creo que la Escuela logra buenos técnicos, pero desatiende un poco estas otras áreas*".

Una solución fue redactar un guión que detallara no tanto la escasa acción del video como las biografías completas que los realizadores imaginaban para sus personajes, con "*algunos datos más o menos autobiográficos y una suma de cosas afanadas de situaciones que han vivido amigos nuestros*". Otra solución fue sostener reuniones periódicas con los dos protagonistas para ir construyendo progresivamente sus personajes durante los cuatro meses previos al rodaje. Pero el resultado no sólo delata un ojo hábil para capturar sutilezas sino además una demoledora honestidad para permitir que a través de éstas se dibujen cuestiones de muy difícil descripción, como lo son los fantasmas que Buenos Aires invoca en mucho joven rosarino, o una falta de coraje para encarar los compromisos afectivos que Teobaldo y Rosselló advierten en sí mismos y en sus contemporáneos. Este dato esquivo, por ejemplo, quedó sugerido mediante la simple indicación de que los actores evitaran mirarse simultáneamente a los ojos durante la mayor parte de sus prolongadas escenas.

Otra decisión interesante concierne al uso de los diálogos, construidos en conjunto por los realizadores y los actores a lo largo de cada escena a partir de ciertas frases o tonos rectores. Se habla mucho en **300 km** pero lo cautivante es que esos textos se mantienen en pie de igualdad informativa con todo otro código compuesto por gestos y miradas. Lo que se dice es sólo una parte del juego que se establece entre estas dos personas para relacionarse entre sí, hasta el punto de que puede ser verdad o puede ser mentira sin alterar el curso visible de la relación pero multiplicando saludablemente las posibles lecturas sobre sus motivaciones.

Importa subrayar que Rosselló y Teobaldo concibieron este video a partir de sus posibilidades reales de producción: una cámara, dos actores, tres habitaciones de un departamento prestado y una admiración por **Maridos y esposas** (*Husbands and Wives*, 1992) de Woody Allen. Algún plano exterior a ese esquema entra en la acción a modo de *flashback* y sorprende en particular una cita a **Hiroshima mon amour** (*Idem.*, 1959) de Resnais, que resulta a la vez pertinente, desprejuiciada y divertida. Ciertos rasgos formales remiten además a esa especie de realismo urbano inaugurado por los últimos largometrajes de Agresti (**Buenos Aires Viceversa** y **La cruz**) aunque en este caso la coincidencia parece tener más que ver con una tendencia general que con una filiación directa.

Fernando Martín Peña

1. En cambio, este curioso del futuro no habrá de perder su tiempo procurando acceder directamente a los films: gracias a las políticas de preservación audiovisual vigentes en la Argentina de hoy, en unos pocos años ya no existirá más nada.

2. En la actualidad, Jáuregui toma sol en las Islas Baleares gracias a las ganancias de sus múltiples empresas.

●

arriba:
Silvana Manrique y Pablo Calgaro en *300 km*
enfrente:
Rubens Lumiere

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

El canal cultural franco-alemán Arte tiene un espacio célebre conocido como *Noches temáticas*, en el que se programan materiales de muy diverso origen unidos por un determinado nexo. A fines de mayo de 1997 ese nexo se denominó *La ley de la calle-Juventud sin futuro* y los materiales elegidos tuvieron que ver con América Latina. Parte de ellos fue el largometraje **Dársena Sur**, realizado en Betacam por Pablo Reyero, con aportes propios, de Lita Stantic, del Instituto Goethe y del propio canal Arte, que por primera vez se involucró tanto en un trabajo argentino.

Un mes después **Dársena Sur** se exhibió durante algún tiempo en la sala del Goethe e inició una exitosa circulación por diversos festivales internacionales, que continua hasta hoy[1]. En Buenos Aires, mientras tanto, sólo resurgió en proyecciones aisladas hasta perderse en el habitual torbellino de la indiferencia menemista, con perdón. Canal 13 compró los derechos de exhibición pero, de manera coherente con lo antedicho, todavía no lo ha exhibido.

Como en su momento escribió Luciano Monteagudo, "***Dársena Sur*** (...) *es un documental de una enorme sensibilidad, que registra con rigor pero también con emoción, los trabajos y los días de tres jóvenes habitantes de Dock Sud, la mítica barriada periférica de Buenos Aires, convertida en un polo de extrema marginalidad y violencia. No solamente los espectadores europeos quedarán sorprendidos de saber que 'el Docke', como se conoce a este enclave de miseria y brutal explotación social, está a menos de cincuenta cuadras de la casa de gobierno. Las imágenes de Reyero (auxiliado por un magnífico trabajo de fotografía y cámara de Marcelo Iaccarino) dan cuenta de sus tres personajes recortados sobre la silueta de la ciudad, que aparece como una sombra detrás de las amenazantes chimeneas de las compañías petroquímicas de la zona, que día y noche despiden gases tóxicos y lenguas de fuego*" [2].

DARSENA SUR
con la película en el cuerpo
10

-¿En qué momento definiste la estructura que iba a tener Dársena Sur**?**

Pablo Reyero: **-Dársena** surgió una noche de 1994, cuando yo estaba haciendo una investigación para *El otro lado*, el programa de Polosecki. Estaba en el medio de una guardia hospitalaria nocturna en el Fiorito, en Avellaneda, eran como las cuatro, cinco de la mañana, pleno invierno, frío, no pasaba nada... De repente pinta una ambulancia que iba a salir para Villa Tranquila a atender un llamado y me mandé con los tipos. Llegamos a la villa y veo la vía del tren que la atraviesa, todas las casitas de chapa, y un humo blanco, espeso, que salía de una fábrica de jabón que había por ahí. La ambulancia paró, atendieron a alguien y después seguimos hasta una de las torres 25 de mayo. Subimos hasta el piso once y allí, en los pasillos, tenés la vista abierta hacia abajo. Empezó a amanecer y entonces vi cómo los rayos del sol pegaban sobre el humo blanco y las casitas... Nada, me alucinó la imagen. Supongo que yo traía la carga densa de la caminata previa hasta ahí, pero bueno. Esa imagen me decidió.

Ese año había terminado un documental sobre sida titulado **Vivir**[3] y desde esa experiencia tenía el deseo de laburar con jóvenes, porque había visto jóvenes relacionados con sida, ninguna red de contención, ninguna prevención, los pibes como el orto y cada vez más infectados. Y me había quedado con eso, con las ganas de que mi próximo laburo fuera sobre jóvenes. Pero no sabía ni dónde, ni cuándo, ni hacia quién dirigirlo. Recién cuando vi esa imagen desde la torre dije: "*Acá*". El tema era la marginación. Así surgió la idea y empecé a laburarla. Empecé a delinear personajes tentativos, en un comienzo pensaba hacer cuatro historias, no tres, pero después la realidad me llevó a tres porque había material de más. Lo que hice entonces fue caminar bastante el docke, para conocerlo, y ahí descubrí que había distintas zonas diferenciadas dentro de lo que en general se conoce como Dock Sud. Así que dije: "*Bueno, armemos ésto de tal manera que los personajes estén en distintas zonas*", y además me pareció interesante hacer un recorrido desde el tipo que vive bien tirado contra las petroleras hacia la zona más cercana a la ciudad. Todo eso fue durante el armado del proyecto. Después me presenté a la beca de Antorchas, la gané y ahí sí me puse a caminar buscando ya personajes reales.

En cuanto a cómo lo quería contar, yo tenía claro intuitivamente que no quería mezclar las tres historias, que tenía que contar cada una con su tiempo y con su ritmo y que la iba a cagar si las cruzaba. Además de tener claro el recorrido que te decía antes, ordenando las historias según su distancia con respecto a la ciudad, también tenía clara la necesidad de mantener siempre una referencia de esa cercanía. Por eso la panorámica inicial. Este concepto fue surgiendo *a priori* y fue lo que defendí hasta el final: todos me decían que cruzara las historias, y yo sostenía que no. Me mantuve en esa, aunque jugué un poco con las expectativas dilatando la decisión explícita de no cruzar las historias. "*Vamos a ver después*", les decía, "*dejame primero que las afine...*". Pero incluso en la *demo* que hice para conseguir apoyo de Canal Arte, las tres historias están separadas. Estar en el tema, tenerlo circulando por el cuerpo, te proporciona una especie de certeza que te dice cómo tiene que ser, una intuición. Lo mismo me pasó con **Vivir**. Una vez que tenés esa intuición creo que hay que seguirla porque te lleva a hacer las cosas fieles a vos mismo, que es como funcionan mejor.

-¿Vos buscaste a Lita Stantic para que te ayudara con la producción o ella te encontró?

-No, yo la busqué. Lita entró en el proyecto cuando yo ya tenía grabadas dos historias. Arte también. Hubo como seis meses en los que no supe cómo carajo iba a hacer para terminarla.

-¿El rodaje también está hecho en Beta? Porque una opción podría haber sido grabar en 8 y después subir...

-Sí, pero no. Si querés esa fue otra locura. Al principio, en la presentación para Antorchas, planteaba trabajar en U-Matic a un costo de 14.000 dólares, una cifra ridícula. Pero después pensé que no lo iba a poder colocar en ningún lado: ya había tenido la experiencia de **Vivir**, que estaba grabada en Súper VHS y editada en U-Matic, y no la vio nadie. Hoy, si no lo hacés en Beta, después te lo tenés que comer. Así que me tiré a hacerlo así y terminó saliendo bien, pero no quiero ni pensar en lo que hubiese pasado de no entrar Arte. Habría quedado a mitad de camino y ahí te comen las fieras...

-¿Arte tuvo alguna intervención sobre la cuestión creativa?

-No, no te tocan nada. Fui con un *off-line* para mostrarlo y los tipos, nada. Me sugirieron que metiera dos *inserts*, uno lo conversé y lo bajaron y el otro lo hice porque me pareció que era mínimo, que no le hacía nada.

-¿Qué pasa con la difusión de un trabajo como éste después de la limitada exhibición que puede dársele en un primer momento?

-Mirá, nada pasa. Lo lógico sería que te la compre un canal de aire. Pero acá no ocurre, no podés contar con eso. Yo me encuentro con la paradoja de que **Dársena** se dio en el canal más importante de Europa, la vieron en Francia, Alemania, Austria, Bélgica y Suiza, veintidós millones de personas ven allá las *Noches temáticas*, y acá no se puede dar. Bueno, también encontré esa paradoja en el camino: acá no conseguía guita para hacerla y la conseguí afuera. Por un lado decís: "*Bárbaro, amo a los europeos*", pero por otro pensás: "*Esto es ridículo*". Después de varios meses de negociación la compró el 13 pero para cable, nomás. No la quieren dar en

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

aire. Pero no creo que esa oposición responda a ningún proceso reflexivo, me parece que es más a causa del prejuicio por lo real. Porque ni siquiera pueden decir, no sé... que me tiro contra las petroleras y se van a quedar sin publicidad. A las petroleras las ves, están ahí, ves lo que pasa, pero no necesité ser explícito.

-Venís con una experiencia muy sólida en el periodismo. ¿Podés ubicar más o menos cuándo te hacés cargo de la necesidad de narrar?

-No, qué se yo. Creo que estuvo desde el principio. Hice música toda mi adolescencia así que ya entonces contaba historias con canciones. Y creo que el sentido musical es algo muy útil a la hora de emprender cualquier relato audiovisual, me parece fundamental, le doy mucha bola a la respiración de la historia que se cuenta. El tema del ritmo y la cadencia es básico para esto. Después, además, hice y estudié fotografía durante dos años, y después en *Página/12* trabajé durante cinco años haciendo crónicas urbanas para distintas secciones del diario. Esas crónicas, en cuanto a la forma de aproximarse, tienen mucho contacto con lo que fue después mi trabajo como investigador para *El otro lado*.

El método lo fui aprendiendo en el terreno. Si de entrada te gusta el periodismo, buscar historias y buscar personajes, bueno, tenés una cierta "sensibilidad" para acercarte a la gente. Con el tiempo descubrís más rápidamente los códigos, te das cuenta cuándo tenés que hablar y cuándo te tenés que callar, qué palabras tenés que usar, qué gestos... todo lo que hace que se establezca una buena comunicación con la gente.

Después me ayudó mucho trabajar en cine. Trabajé en diversos grados de asistencia para tres películas de Javier Torre, y a mí él no me gusta como director pero de la experiencia aprendés muchísimo. Quiero decir, por más bruto que seas, si te pasás durante varias semanas diez horas diarias viendo trabajar en la moviola a un compaginador como Juan Carlos Macías, algo asimilás. En ese recorrido también conocí a Marcelo Iaccarino, que hizo la imagen de dos de mis tres documentales, y a otra gente con la que fui armando un equipo de laburo.

-¿Podrías citar referentes?

-Truffaut, Kurosawa, Woody Allen, Ken Loach, Frears... todos directores de ficción. O algunos, como Kieslowski, que llegaron a la ficción desde el documental. Es un poco el proceso que quiero hacer yo, porque con el documental me parece que hay un momento en que el cuerpo no te da más. Para mí, además, el proceso creativo, cuanto más orgánico mejor, y esto es muy ingrato, te deja extenuado. Una vez que lo terminás, bueno, sí: te ponés contento. Pero hasta que no lo terminás, no disfrutás. Te desgasta mucho.

De lo que se hace acá te puedo mencionar cosas sueltas: **Juan, como si nada hubiera sucedido** (1987), de Echeverría, y en ficción **Un muro de silencio** (1993), que me parecen grandes películas. Te podría dar otros ejemplos aislados, como **La era del ñandú**, **Últimas imágenes del naufragio** (1990) de Subiela, o **Darse cuenta** (1984) de Doria. Aunque también tengo que reconocer que no soy un tipo muy empapado de la tradición documental latinoamericana, por desgracia. También vi mucho que me influyó y no te lo podría puntualizar: yo viví en Villa Gesell desde los cuatro años hasta los doce, y casi el único entretenimiento era el cine. En una época, en invierno había dos salas y después sólo una, pero por otro lado estaba el festival de UNCI PAR que para nosotros era el acontecimiento del invierno. Era lo único que podías hacer más allá de meterte en el bosque y andar con los animales. Entonces hubo muchas cosas que vi que ya ni me acuerdo, pero me quedó el ambiente, incidió mucho en que me metiera después en lo audiovisual.

-¿Vivir empieza en el periodismo?

-Sí, se inició con varias notas sobre sida que hice para *Página/12*. Y me interesaba, así que a partir de ahí empecé a ver que había material para contar una, varias historias con cierto grado de desarrollo, y además me parecía que era necesario hacerlo. No había nada. Así que, igual que después en **Dársena**, fui buscando los personajes y encontrando, desde ellos, una mirada, una manera de contar el tema. Así llegué a la idea de los separadores con imágenes de la ciudad, algo que permitiera dar un respiro para repensar todo lo que se acaba de ver y escuchar. En realidad creo que son falsos respiros: lo que hacen es comprimir mucho más la emoción y la información. Si no estuvieran, me parece que la percepción de la información sería más plana.

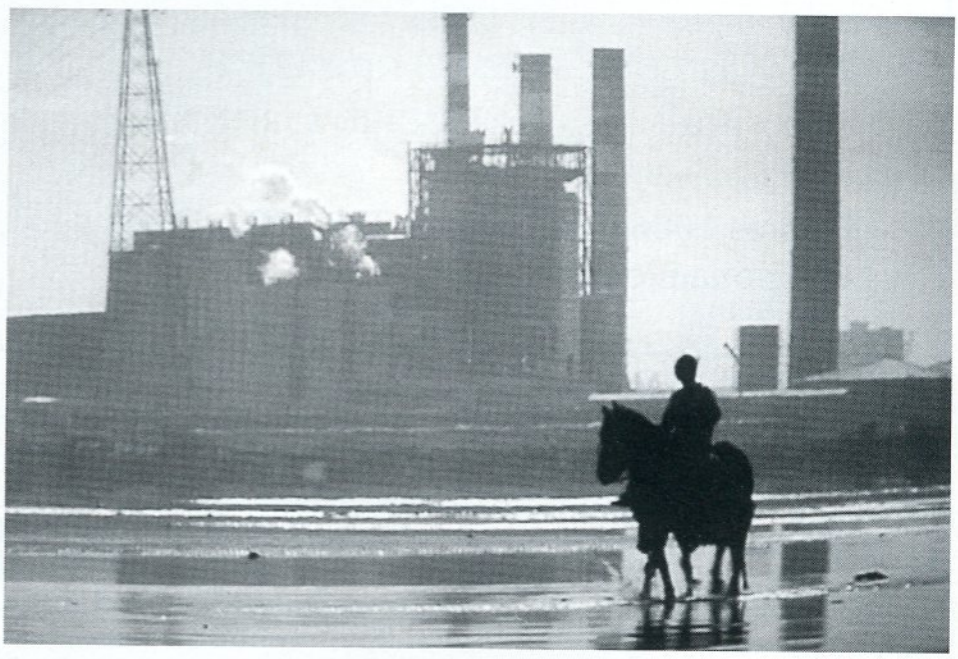
El planteo fue muy sencillo: patriada de amigos, cero ayuda, cero presupuesto... Gabriel Masaglia, que entonces era productor ejecutivo de *El otro lado*, fue muy importante porque juntos hicimos un operativo para meternos en una isla de edición, sacar el *on line* y después salir rajando.

-¿Metés alguna cámara durante el proceso de investigación?

-No, nunca filmo cuando investigo. Primero investigo y cuando tengo todo resuelto pongo la cámara. A mí me resulta y creo que es la mejor forma. Ayuda a que la gente se abra y te cuente bien las cosas. Después, cuando pongo la cámara, ya sé qué quiero que me digan, quién y dónde. Lo del "dón- ▶

Dársena sur
(Argentina, 1994/97)

Dirección, idea y entrevistas: Pablo Reyero
investigación: P. Reyero, María Ester Gilio
fotografía y cámara: Marcelo Iaccarino
fotograf. y cám. 2da. unidad: Claudio Beiza
música: Gabriel Kerpel
edición: Oscar Parajon
diseño sonido: Abel Tortorelli
postproducción: BIN Cine y Video, Eduardo Yedlin
protagonistas: "Negro": Juan Carlos Enríquez (h), Juan Carlos Enríquez, Nilda Miranda, José, Hernán, Juan, Orlando, Cintia y Nora Enríquez; "Liliana": Liliana Raquel Cáceres, Juan García, Germán, Esteban y Gabriel Cáceres, Eva Cáceres, Alberto Torilla, Maximiliano, Vanesa, María y Viviana Torilla; "Ruso": Eliseo Kurytow, Juan Kurytow, David Kurytow, Víctor Celada (h), Gastón Maghalaes, Matían Coman, Florencia Hiquis, Juan Juranovich, Gustavo Silva
productora ejecutiva: Lita Stantic
productoras: ARTE - Lita Stantic - Goethe Institut, *con el apoyo de* Secretaría de Cultura de la Nación, Subsidio de Estímulo 1994 Fundaciones Antorchas, MacArthur y Rockefeller, Centro Cultural Ricardo Rojas.
duración original: 77'



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

◀ de", más que en **Vivir**, lo puse en práctica en **El otro lado** y después en **Dársena**: esto de elegir el lugar que potencia lo que te están contando.

-¿En qué proporción trabajaste, más o menos, en los dos casos?

-En **Vivir** hubo diez horas grabadas que dieron cuarenta minutos. En **Dársena**, en cambio, hubo cincuenta horas grabadas y quedaron setenta y siete minutos. Pero fue un trabajo mucho más complejo, la investigación me resultó muchísimo más difícil.

-¿Tenías alguna familiaridad con los protagonistas de Vivir**?**

-Sólo un poco con Roberto Jáuregui, al que había llegado por las notas. Pero fue el único. Los otros no, me enteré de la madre de Martín y la onda que tenía, así que fui a verla, y con Maresca, bueno, estábamos cerca pero no nos conocíamos. Cuando ya tenía todo lo otro grabado y estaba buscando una mujer –porque me parecía que me faltaba una mujer en la película– se dio, a través de una amistad.

Además de lo que se ve, grabé otras tres entrevistas que descarté porque eran jóvenes y familiares de personas infectadas. En la mesa de edición y después de haber desgrabado todo y estar bien empapado del material, me di cuenta de que era accesorio, secundario. Te diría que el proceso fue más o menos en las dos películas: bajo todo el material a VHS con *time-code*, visualizo todo, desgrabo y me voy aproximando. Me parece importante también un tiempo de maceración, digamos, durante el cual dejás descansar el material, te corrés. En **Vivir** y en **Dársena** ese tiempo se dio de manera más bien forzosa por la guita, ¿no? No podía seguir porque no había plata. Pero de haberla tenido me parece que lo hubiera buscado igual, porque desde un punto de vista creativo el reposo resultó bueno. Cuando volvés, ya lo hacés desde otro lugar, con una decantación, que puede llevarte meses y te da más contundencia: volvés con el hacha bien afilada y seguís bajando. En las dos llegué al *on line* con todo súper cocinado y claro, todo en papel y el guión resuelto. Nada de "*lo vemos ahí*"... No lo vemos nada ahí. Te podés permitir el último ajuste de tuerca, pero nada más.

Pablo Reyero nació el 29 de marzo de 1966 en Buenos Aires. Entre 1988 y 1995 cursó la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Buenos Aires. Entre 1991 y 1995 fue periodista del diario *Página/12* y colaboró además con el diario *Clarín* y las revistas *Viva*, *Noticias* y *La Nación*. Fue uno de los investigadores periodísticos del programa *El otro lado* (1993-94) que condujo Fabián Polosecki por ATC. En 1996 fue investigador y realizador periodístico del programa *Dos en la noticia*, por canal 9. En cine fue ayudante de dirección en preproducción y rodaje, y asistente de dirección en postproducción del film **Las tumbas** (1990); asistente de dirección en preproducción, rodaje y postproducción de **El camino de los sueños** (1992) y asistente de dirección en preproducción y rodaje de **Lola Mora, mujer** (1995). Los tres fueron dirigidos por Javier Torre.

Vivir (U-Matic), terminado en 1994 tras dos años de trabajo, obtuvo el Primer Premio en la Bienal de Arte Joven (Buenos Aires, 1994), el Lauro Sin Cortes al Mejor Video Documental del Año 1994 y fue seleccionado para competir en los festivales internacionales de Bahía, Santiago de Chile, Trieste, Buenos Aires, La Habana, Chicago y Rio de Janeiro. En 1995 dirigió el corto documental **Homero Manzi** (Betacam), para el que además realiza junto con el periodista Rolando Graña la investigación y las entrevistas. Este trabajo fue producido por la Secretaría de Cultura de la Nación y emitido por ATC en el ciclo *DNI*.

Notas

1. Además de haber sido invitada al último Festival de Amsterdam, **Dársena Sur** obtuvo durante 1997 una Mención al Mejor Tratamiento Audiovisual en el Primer Festival de Cine y Video Documental de Avellaneda, el Primer Premio Videoamerica en el Festival de Trieste y una Mención Especial en el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana.

2. Luciano Monteagudo en *Página/12*, Buenos Aires, 30 de mayo de 1997.

3. Ver *Film*, n. 10.

Video Club GATOPARDO

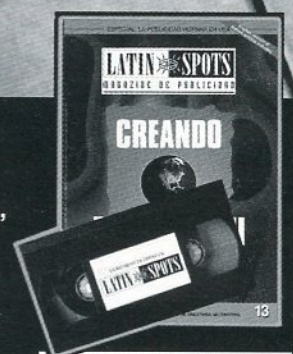
Los clásicos que estás buscando
encontralos en Videoclub Gatopardo

Piedras 1086 (San Telmo) Tel: 300 - 5139
Estacionamiento sin cargo

La producción de Film se comunica con movicom

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

Latin Spots es la única video revista de publicidad iberoamericana. Se lee, se ve y se escucha. Cada dos meses podés suscribirte o anunciar en el medio que trae la información más importante sobre la publicidad en América Latina, USA Hispano, España y Portugal. Todo sobre nuevas tendencias, estrategias de comunicación, lanzamientos de productos y nuevos talentos. Además, exclusivos reportajes a los más importantes creativos y directores de cine publicitario. Llamános y disfrutá de la mejor publicidad iberoamericana en todo momento y en (casi) todo lugar.



LATIN SPOTS
MAGAZINE DE PUBLICIDAD

Tel.:(54 1)553-4906. Fax:(54 1)553-1674 E-mail: info@latinspots.com • Site:http://www.latinspots.com

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

¿HAY UN NUEVO CINE ARGENTINO?

Fernando Martín Peña

11

¿

El afiche de Pizza, birra, faso lo dice categóricamente y la película desde luego parece confirmarlo, pero fuera del contexto comprensiblemente publicitario para el que fue diseñada, la frase sigue siendo una verdad a medias. Convertida en pregunta tampoco puede formularse sola sino que implica muchas otras preguntas. A veces, como ahora, pareciera más fácil empezar por el final.

Sálvese quien pueda

¿Hay una nueva crítica argentina, por ejemplo? No mucho. Lo que hay más bien son nuevas revistas de cine que son valiosas sólo en la medida en que representan nuevos espacios de reflexión, con mayores libertades expresivas y más comodidad para preguntarse por la naturaleza del propio rol. En la práctica, sin embargo, estas libertades no han producido una crítica que aborde su objeto de modo muy diferente al de la crítica tradicional. Cuando Quiroga afirma al aire que prefiere sacar a pasear su perro antes que ver la privada de **La herencia del tío Pepe** se convierte de pronto en un perfecto colaborador de *El Amante*; cuando *Film* omite casi toda referencia al cine argentino del año 1997 se parece de pronto a *Cine Top*; cuando *Ossessione* enumera las virtudes del Festival de Mar del Plata se parece de pronto a una empresa del grupo *Clarín*. Los berridos que reclaman una renovación son extrañamente semejantes en medios que mantienen apariencias muy disímiles pero, a la hora de explicar por qué esa renovación ha tardado tanto en manifestarse, todos preferimos patear al córner.

Hay un factor de supervivencia en ese mecanismo: el saber popular dice que el que se enoja, pierde. El terreno está abonado por los cadáveres de los derrotados y por otra parte el sistema reserva gustoso un cómodo corralito para sus jóvenes iracundos. Ver **Pajarito Gómez** (Rodolfo Kuhn, 1967) o mejor **Un rey en Londres** (Aníbal Uset, 1966) donde Palito Ortega, *the real thing*, explica a la llamada juventud nuevaolera con la frase "*Después de todo, el mundo de los adultos tan, tan bien no está*".

En el Club del Clan de la crítica argentina sólo hay espacio para una rebeldía contenida. El mismo Quintín que cuando Julio Mahárbiz asumió la conducción del INCAA supo predecir futuras tinieblas, me decía después, justo cuando esas tinieblas se concretaban, que las discusiones tenían que mantenerse en el terreno de lo estético y que estaba harto de oír a los realizadores discutir por plata. Pero en un país cuyo cine no parece poder sobrevivir sin el apoyo económico del Estado, esas discusiones son el eje esencial del problema. Sin entender cómo esa plata se viene repartiendo durante los últimos quince años no se puede explicar, por ejemplo, la misteriosa continuidad de directores cuyas películas no sólo resultan experiencias atroces sino además espectaculares fracasos comerciales. Sin entender esos mecanismos y otros igualmente complejos, como los de la distribución y sobre todo la exhibición cinematográfica en Argentina, no puede entenderse por qué tarda tanto en concretarse la reclamada renovación del cine argentino, en especial desde que hay un número creciente de carreras vinculadas a la producción audiovisual que agrupan en la actualidad a más de 4.000 estudiantes de cine y afines.

La simple verdad es que actualmente pueden encontrarse en los quioscos unas siete u ocho revistas de cine producidas en Buenos Aires que no sólo se ofenden o se ignoran pomposamente entre sí, como si fuéramos tan importantes, sino que en secreto cada una espera que desaparezca la otra porque "*el mercado es chico*" y seis o siete pesos suponen un costo disparatado que obliga al usuario a elegir. Sin ninguna subvención que ayude o minimice riesgos, esas "*reglas del mercado*" no determinan una variedad o un debate de ideas que tienda a enriquecer un determinado panorama cultural sino una lisa y llana carrera de ratas sin más objetivo que la propia subsistencia. En la práctica, esa carrera descarta cualquier alianza posible que permita enfrentar con algún grado de eficacia riesgos reales, como el que ahora supone la posible aplicación del I.V.A. sobre los productos culturales. En la práctica, *El Amante* puede buscar reforzar su propia situación en una asociación de revistas culturales independientes pero sólo con publicaciones de otros rubros, como *Diario de poesía* o *Punto de vista*.

Los niños primero

Los párrafos precedentes sólo alcanzarían a trazar una especie de parcial *mea culpa* paranoide, inconsecuente a la hora de hablar de la producción local, si no fuera porque esa es exactamente la situación en la que se encuentra el medio cinematográfico frente a un INCAA dirigido con verdadera y peligrosa astucia menemista. En términos cinematográficos Julio Mahárbiz podrá seguir siendo el ignorante que era cuando asumió hace tres años, pero nadie le hace sombra en cuanto al diseño de una conducción política que guarda rigurosa coherencia con la del país.

Para obtener un consenso que al principio no tenía, Mahárbiz ni siquiera necesitó esforzarse demasiado. Se limitó a diagnosticar correctamente la situación, a profundizar las múltiples fracturas que dividen a productores y directores, y a concentrar poder aprovechando las desventajas de un sistema que no puede evitar el paternalismo. La Ley de Cine, sancionada antes de su llegada, aumentó los recursos y redujo las facultades del director del INCAA instalándole dos organismos de cogobierno: la Asamblea Federal, integrada por represen-

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

tantes del interior, y el Consejo Asesor, integrado por representantes de las varias entidades que componen el medio y que tiene entre sus funciones la designación de los jurados que otorgan créditos e intervienen en los concursos. En la teoría, este sistema de gobierno colegiado servía para prevenir y controlar los posibles desbordes de un único director. En la práctica Mahárbiz ha logrado completo acuerdo de la Asamblea Federal otorgando modestos beneficios (un subsidio provincial para trabajos en video, por ejemplo, o becas para estudiantes de cine del interior), que pueden recordar a las peores manifestaciones del viejo populismo pero que sin embargo representan más de lo que las gestiones previas hicieron por la actividad provincial. En cuanto al Consejo Asesor, al cierre de la presente no funcionaba y no funciona desde comienzos del año pasado, permitiendo tácitamente que Mahárbiz gobierne por decreto.

Esa irregularidad se suma a otras y es que, en definitiva, ninguna Ley puede garantizar la idoneidad o la honestidad de quienes deben aplicarla. El año pasado, por ejemplo, no tuvieron lugar los llamados a concurso para proyectos en los distintos rubros que la ley exige, así como se demoran sin demasiadas explicaciones buena parte de los pagos por subsidios acordados en fechas previas. Las consecuencias de la falta de nuevos proyectos no se harán demasiado visibles este año, a causa de la importante cantidad de títulos listos que fueron puestos en marcha durante 1996 y 1997 (y con recursos que el INCAA tiene a partir de la sanción de la Ley de cine, anterior a Mahárbiz), pero a la larga podrían hacerse notar. No es caprichoso que Mahárbiz haya anunciado un nuevo concurso de óperas primas para estos meses, con 300.000 dólares para cada uno de sus beneficiarios. La masa de estudiantes de cine es lo suficientemente importante como para que corresponda dedicarle alguna atención y esa es la misma lógica que contribuye a llenar cines con jóvenes becarios durante el Festival de Mar del Plata. Nuevamente, la treta del modesto beneficio (que otra vez representa más de los que las gestiones previas hicieron) sirve para aplacar reclamos sin resignar poder.

El caso de los estudiantes de cine es significativo por su cantidad y por su –hasta ahora– absoluta falta de representantes visibles que en definitiva los pone al servicio (metafórico y real) de sus mayores como mano de obra barata o gratuita. Como le pasaba a la llamada generación del '60, quienes hoy representan a los sectores más conservadores de la industria[1] ejercen su módico poder votando como *de interés simple* y hasta *sin interés* proyectos de méritos objetivos y complicando así el acceso de los jóvenes a los beneficios de la ley. La indocumentación de los estudiantes termina siendo favorable a Mahárbiz porque diluye los cuestionamientos y hasta le permite intervenir como mediador.

Lo que se vuelve verdaderamente surrealista es que en la presente coyuntura tampoco los sectores tradicionales tienen una representación clara: no una ni dos sino cuatro entidades diferentes (la más reciente de ellas estimulada por el propio Mahárbiz) atomizan a los productores y algo parecido ocurre con los directores. Hay consenso alrededor de la calidad de la gestión que Roberto "Tato" Miller viene realizando al frente de S.I.C.A., así como sobre su figura, pero el hombre, como otros, no puede intervenir solo, en particular cuando a su alrededor otras figuras tradicionalmente combativas deponen su actitud ante el otorgamiento de un crédito. Porque el mismo método del modesto beneficio (modesto en términos de organismo con jurisdicción nacional) le sirve a Mahárbiz para consensuarse de maneras alternativas, no sólo mediante la concesión a favoritos de ciertos espacios de poder, sino también otorgando créditos a dedo, postergando o suspendiendo el cobro de deudas pendientes por créditos previos, e incluso volviendo a otorgar créditos sin que se haya saldado uno anterior. Otra carrera de ratas o quizá la misma, la que quiere la globalización.

¿Y ahora?

Lo que corresponde preguntarse es para qué puede querer el ex conductor del Festival de Cosquín todo ese poder acumulado, cuál será el proyecto cultural tan importante y visionario que puede prescindir tanto de las entidades legalmente habilitadas para representar al sector como de la multitud de jóvenes que todavía no se ha tomado la molestia de agruparse en entidad alguna.

Quizá la respuesta la sepa Jack Valenti, un señor que por representar a la Motion Picture Association puede pedir y obtener una entrevista con el presidente de la República Argentina en la mayor de las discreciones.

O quizá la sepan durante este año aquellos productores y directores chicos o debutantes [2], los que debieran tener prioridad en la recepción de beneficios de la Ley de cine y en cambio se encuentran con toda clase de obstrucciones y dificultades a la hora de intentar llevar adelante un proyecto.

Una película argentina contemporánea que no surge del producto de concursos ni de la apuesta total de un financista privado, tiene derecho a dos formas de estímulo, en la figura de distintos subsidios: a) el de recuperación industrial, según el cual el INCAA devuelve al productor el monto de las entradas vendidas de acuerdo al interés con el que haya sido calificado el proyecto; b) el de medios audiovisuales, que permite al productor recibir hasta el 50% del costo admitido por el INCAA cuando el film se edita en video o se emite por TV.

Al cierre de la presente se había hecho más o menos pública la intención de Mahárbiz de relativizar el subsidio de recuperación por medios audiovisuales, que en la práctica –por no depender de la repercusión comercial– es el que en la mayoría de los casos permite concretar las obras. La suspensión o mutilación de este mecanismo sólo perjudicaría los proyectos pequeños, pero no los impulsados desde cualquiera de los consorcios multimediáticos. Aquí se hace necesario abrir un paréntesis (para recordar que la tan mentada inversión de los grandes medios en el cine no es tal: los dos subsidios combinados no sólo han reducido sino directamente suprimido los riesgos de las inversiones necesarias para proyectos apoyados desde esos sectores, como **Comodines** o **Dibu, la película**, sin perjuicio de lo sumado en taquilla. No hace falta un elaborado proceso intelectual para entender que la Ley de cine no se pensó para beneficiar más a los proyectos más comerciales.)

Los problemas estructurales del cine argentino jamás han sido contemplados por la gestión de Mahárbiz, porque su proyecto no es cultural sino rigurosamente comercial. La mayor producción no ha sido continuada con la previsión de, por ejemplo, un verdadero circuito de exhibición alternativo al que se propone desde la tradición o desde la nueva invasión de capitales extranjeros que sólo exhiben el material considerado rentable según parámetros sobredimensionados y harto discutibles. La producción en video sigue siendo totalmente ignorada por el INCAA, así como los problemas de preservación y difusión del cine argentino del pasado.

De modo cada vez más definido, el funcionamiento del organismo se va pareciendo al de una productora: ordenado, eficiente y por sobre todas las cosas, rentable. Corresponde preguntarse para quién. Dada la actitud que el sector ha tomado frente al problema, corresponde también preguntarse si a alguien le importa.

1. *Industria*: Término a redefinir.

2. Reprimo la tentación de usar la palabra *independiente*, que en los últimos años ha sido manoseada hasta la pérdida de sentido.

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

PRA FRENTE BRASIL

triste, solitario y final

12

En el último festival de Montevideo no estaba Jack Valenti sino Sergio Sanz, un brasileño muy amable, director del Departamento de Cine y Televisión del Funarte (Fundación Nacional de la Artes), que aceptó explicar en detalle para **Film** el modo en que su país superó la aguda crisis en que la producción cinematográfica quedó sumida tras el cierre de la productora estatal Embrafilme por el gobierno de Collor. El sistema es interesante por la proximidad de su práctica, por su poca difusión, porque parece una alternativa real a los comprobados vicios de las políticas paternalistas y porque ya lleva algún tiempo demostrando una razonable eficacia[1]. La publicación de estas líneas ligeramente subversivas no pretende implicar que el cine brasileño haya encontrado su panacea, ni que el INCAA debiera dejar de existir, ni que este modelo podría adaptarse al caso argentino, ni nada. Simplemente que, como dice el contestador del realizador Alex Cox, "*When there is a will, there is a way*".

¿Cómo, cómo cómo?

"Comencemos diciendo que en nuestro país, las empresas y los individuos pagan impuesto a los réditos. El gobierno brasileño aprobó una ley en la que se dice que un cinco por ciento de ese impuesto puede ser invertido en cine, pero comprando acciones en la bolsa de valores.

Entonces uno tiene su proyecto, lo arma completo en una carpeta, contrata a un agente de bolsa tradicional y convierte su proyecto en acciones vendibles. Con ese dinero hace la película y si ésta es rentable, los accionistas tienen derecho a un porcentaje, como cualquier negocio. La única diferencia que hay aquí es que las empresas o las personas de todas maneras tienen que pagar el impuesto, así que la presunta rentabilidad del proyecto deja de ser una variable decisiva.

En la práctica las empresas grandes no han hecho aportes significativos. Son las empresas medianas, chicas o los individuos como usted y como yo los que se meten en esto. Pero el dinero no ha sido lo único importante: tanto a la gente como a las empresas parece gustarles la idea de participar en el fomento al cine nacional. Hubo una buena recepción social de esta idea. No importa que estas películas den plata, la gente tampoco la pierde.

No fue una cuestión sencilla. En un primer momento no se podían hacer muchas cosas y hubo que implementar reuniones con las sociedades de empresarios, de las más diversas aéreas, para demostrar que tener un cine nacional era importante, que había raíces fuertes en el pasado, que era parte de nuestra cultura, etc., etc. Entonces algunas empresas tomaron la iniciativa y la cosa empezó a caminar. Hasta el momento[2] tenemos una inversión de sesenta millones de dólares y se calcula que para fin de año habrá unos ochenta millones invertidos, lo que debería traducirse en una producción de, por lo menos, cuarenta largometrajes".

¿En serio?

"En eso radica el gran cambio. Pero pudo ser porque hubo una voluntad política no sólo del gobierno sino también de los empresarios y los cineastas, a partir de la convicción de que el cine, más que las otras artes y más que la televisión, abreva en la realidad del país. Incluso los guiones más livianos, las comedias, hablan del país, de la gente, de sus quehaceres cotidianos.

El gobierno cree que cuánto más cine brasileño se vea en Brasil, más creerá la gente en sí misma. Así un film sobre bandidos, **Corisco e Dada**, se vuelve muy importante para los nordestinos porque reemplaza los mitos del *western* norteamericano con mitos propios. La gente puede reconocerse. Es la ventaja de tener un presidente sociólogo: aun siendo un neoliberal, culturalmente está mucho más abierto que los anteriores, tiene una visión cultural más fuerte, más generosa.

El diseño de este plan fue del Funarte, que es el brazo ejecutivo del Ministerio de Cultura. La experiencia les enseñó que las iniciativas unilaterales no funcionan, por más bien intencionadas que sean, así que para poner en marcha este dispositivo el Ministerio atendió a las dos partes: a nosotros y al gobierno. De hecho, yo integro el Funarte pero no tengo relación con el gobierno, en la medida en que estoy allí por indicación de los cineastas y no por pertenencia a un partido político. Por nuestra parte, al idear el sistema tuvimos que hacer un sondeo muy intenso en la sociedad para verificar su potencial".

Tudo bem?

"No, con respecto a la distribución seguimos con todos los problemas del mundo. Las películas brasileñas todavía se estrenan en pocos cines, en condiciones precarias. La solución parcial para algunas películas es una fuerte participación que está habiendo de la televisión por cable, que compra mucho material. Se estrena la película y ocho meses después uno la ve por el cable. Como la idea prioritaria es que las películas se vean y no que sean rentables, esto puede leerse como algo positivo.

Además hay circuitos alternativos. Uno, en particular, tiene ya unas sesenta salas en todo el país y comenzó como un cineclub, en una sala que estaba cerrada y fue alquilada por un grupo de quince muchachos. Empezaron a poner películas antiguas y ahí se dieron cuenta de que había toda una juventud ávida de este material. Fueron creciendo, abrieron más salas, y después comenzaron a estrenar películas de todo el mundo que no llegaban al circuito comercial normal. Comprar uno de estos films, subtitularlo y copiarlo no cuesta más de diez mil dólares y la entrada se puede cobrar un poco más barata que la del cine normal. Es interesante".

1. Ver nota de Paraná Sendrós desde el Festival de Gramado en el número 28 de **Film**, septiembre de 1997.

2. Se refiere a marzo de 1997.

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

Instituto de Diseño Escénico "Saulo Benavente"

Docentes integrantes del
Cuerpo Técnico del Teatro Colón

Dirección
Alicia Gumá - Víctor De Pilla

Moreno 3326 - Cap
Tel: 961 - 3909 / 864 - 3778

CINE TV VIDEO

Estudie con
Rodolfo Hermida
en
BUENOS AIRES
COMUNICACION

[»] Abierta la inscripción
Ciclo '98

Díaz Vélez 3965 P.B. Capital Federal. Argentina
Tel. (54-1) 958-4395 / 4392 Fax (54-1) 981-0219

Sábados de 12 a 13 Hs

Radio FM 91.1 Abierta

AVANT PREMIERE

Cine desde adentro

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

Dijo el director Leopoldo Torre Nilsson: "Así como me siento presente en la obra literaria de mi esposa, siento que ella, Beatriz Guido (1924-1988), está presente en mi obra cinematográfica". De ese vínculo emerge el escritor argentino más inmerso en la creación fílmica e incluso más humilde respecto de su totalidad y autoría. "Al director de cine", confesó Beatriz, "reconozco la necesidad de ser terriblemente despiadado

en la mutilación y reinvención del original literario derivado al nuevo idioma de la imagen que es el del cine". Con esa invariable actitud participó en una veintena de

películas desde **La casa del ángel** (1957) hasta **Piedra libre** (1976), la mayoría oriundas de cuentos o novelas de ella misma, celebradas y traducidas. Es ineludible la cita de

El secuestrador (1958), **La caída** (1959), **Fin de fiesta** (1960), **La mano en la trampa** (1961), **La terraza** (1963), **El ojo que espía** (1966), **Martín Fierro** (1968), **La maffia**

(1972), **Los siete locos** (1973), **Boquitas pintadas** (1974), **La guerra del cerdo** (1975). En admirable síntesis, **Piedra libre** ejemplifica el estilo del binomio, caracterizado por un mundo claustrofóbico que da una visión sutil y hasta expresionista de sectores esclerosados de la sociedad argentina y sus tabúes de ostentación, disimulo y represión sexual. Los aportes de Guido al cine argentino agregan films de otros directores: **Paula cautiva** (Fernando Ayala, 1963), **El hombre del subsuelo** (Nicolás Sarquís, 1981), **Los insomnes** (Carlos Orgambide, 1984).

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

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

El beso de película

por Beatriz Guido

Hubo, sí, un primer viernes. Íbamos con mi madre al cine Empire o al Ideal, según la película que pasaran. Nuestra madre distribuía cuidadosamente todos los instantes de los primeros viernes.

Comulgábamos en la misa de ocho. Había elegido Las Victorias, pienso, porque quedaba cerca de la confitería París, la única que ella admitía para llevarnos. Mi hermana Julieta decía que era por las masas y las confituras que tanto le gustaban. Después del desayuno venían las pruebas interminables en casa de madame Palmés. Nuestros vestidos nos llegaban hasta los tobillos, a pesar de que las polleras se llevaban muy cortas. Nuestros cabellos caían hasta la espalda, sujetados por cintas de terciopelo. Vestíamos en el verano con trajes de *voile* o *broderie*. Parecíamos estar siempre preparadas para recitar una poesía en el festival del colegio.

Madame Palmés era baja y menuda; nunca le entendíamos lo que decía, porque sujetaba entre los dientes pequeños alfileres. Llevaba el centímetro atado a la cintura. Para tomarme las medidas recostaba su cabeza en mi pecho, y el rodete me golpeaba la cara; tenía un olor característico a armarios cerrados. Cada aumento de nuestras medidas –que ella cotejaba en una libreta– la hacía gritar alborozada:

–Ya son mujercitas..., ¡cómo les ha crecido el busto...! ¡Es lo primero...!

Madame Palmés me espantaba tanto como una mujer del Parque Japonés, que bailaba la *Dance du ventre* y tenía alitas de papel.

Después de visitar a madame Palmés íbamos a almorzar al convento.

Siempre almorzábamos allí; era el día que mi madre dedicaba a su hermana monja. Y nos llevaba a nosotros, pienso ahora, para no hablar del único tema posible entre ellas: Panchito Saralegui. Nuestra tía Celina, a quien llamaban la hermana María José, palidecía cuando pasaba a recitar la lección Ana Saralegui, la hija de Panchito. Yo también me llamo Ana.

Me gustaba pasear en esas siestas de verano por las galerías vacías del colegio y las aulas en silencio. Las monjas dormían, y sólo se escuchaban el cuchicheo de mi madre con su hermana, alguna canilla abierta y los caireles de las arañas de la capilla. Pero la proximidad de la hora del cine era superior a cualquier encantamiento.

A pesar de que nuestra madre elegía cuidadosamente el programa –sólo podíamos ver películas como **La monjita** o **Pimpollos rotos** ("*Lilian Gish no es una actriz..., no es como las otras*", decía mi madre)[1]–; siempre, aunque fuera en los anuncios, se deslizaba aquello que todas esperábamos: el beso. El beso en la pantalla era, para nosotras, la categoría máxima del pecado; hasta Julieta, tan gorda y pesada –lo único que parecía interesarle eran los dulces y la siesta–, se comía las uñas, e Isabel, escondida en el asiento, empujaba mi brazo como diciendo:

–Ya llega: ya llegó lo que esperábamos; no te lo pierdas.

Entonces nuestra madre se convertía en el peor enemigo. Nos obligaba a que le pasáramos los caramelos o el programa. Éramos felices cuando nos acompañaba Nana. Yo sentía mi butaca más amplia, como un cuarto cerrado; no se adivinaban mis pensamientos y, cuando llegaba el beso de los actores, podía ruborizarme y bajar la mirada, sintiendo en mí el extraño placer que producen la vergüenza y el pudor. "*Además*", pensaba, "*alguna vez, cuando no parezca tan chica, a pesar de mis dieciséis años, alguien acercará su cara a la mía*".

Pero no podía seguir. Las imágenes de la pantalla eran demasiado terribles; prefería bajar los ojos y no verlas.

Julieta e Isabel reían entre ellas y apuraban los caramelos. Nana, groseramente, decía:

-Miren..., ¡hasta cuándo! ¡Qué ganas!

Cuando encendían las luces sentía arder mis mejillas; me dolía observar cómo mis hermanas buscaban a los chicos de nuestra edad con una sonrisa tonta. Ellos nos miraban sorprendidos; ahora sé por qué: no vestíamos como las demás. Nuestra madre no quería saber nada de acortarnos las polleras y de bajar las cinturas. Los cabellos caían por nuestra espalda recogidos apenas con cintas de tafetta y terciopelo; usábamos medias blancas hasta la rodilla y zapatos negros de charol.

Beatriz Guido; **La casa del ángel** (1955)

1. Se refiere a los largometrajes **La monjita** (*The White Sister*, 1922) de Henry King, con Lillian Gish y Ronald Colman, producción norteamericana filmada en Italia, con alguna versión homónima posterior, y **Pimpollos rotos** (*Broken Blossoms*, 1919) de D. W. Griffith, con Gish, Richard Barthelmess y Donald Crisp.

EL OJO ESTRÁBICO

_RADIO PARA SORDOS.

SÁBADOS A MEDIANOCHE POR
FM MUNICIPAL, 92.7 MHz

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

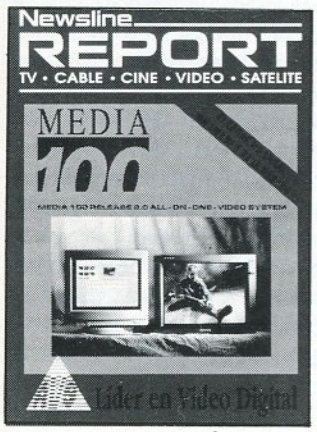
AUDICIÓN DEDICADA A LA HISTORIA.
LA ESTÉTICA. LA ÉTICA. Y SI FUERA
POSIBLE, A LA ESPIRITUALIDAD TANGUERAS.

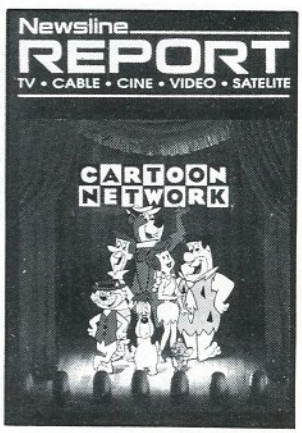
DENDE
EL VIENTRE
DE MI MADRE

La producción de Film se comunica con movicom

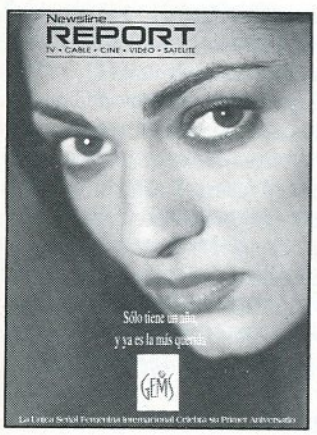
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

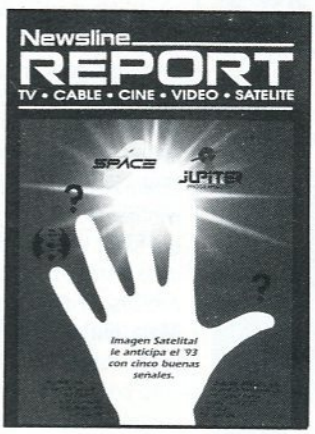
Desde hace cuatro años, la revista

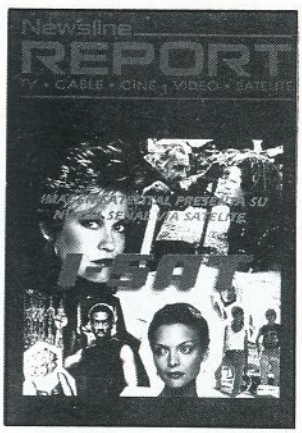




empresarial líder del sector.







Newsline
REPORT
TV • CABLE • CINE • VIDEO • SATELITE

Informacion Estrategica

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

cable

Guía posible de cine y series en TV para el mes de octubre.

La selección de títulos obedece a 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.

Corresponde advertir, según se ha verificado en los últimos meses, que los canales pueden modificar la programación sin previo aviso.

Producción
María Eugenia Lara

Imperdibles

Amanecer (*Sunrise*, 1927) de F. W. Murnau. Bravo, jueves 12, 22:00hs. 110'. *El maestro Murnau logró una rara síntesis entre los temas del cine alemán y las facilidades de producción norteamericanas. Lo pagó caro: sus siguientes películas fueron severamente mutiladas por los productores. El film ayudó a que la protagonista Janet Gaynor ganara un Oscar, pero quien también se pega a la memoria es la vampiresa que interpreta Margaret Livingston. Mucho menos memorable y fugaz pasa el argentino Barry Norton. Esta es una de las películas auténticamente grandes que ha dado el cine: no se puede vivir con la conciencia tranquila sin haberla visto.*

Bajo los olivos (*Zir e darakhtan é zeyton*, Irán-1994) de Abbas Kiarostami. Cinecanal, lunes 9, 22:00 hs. 103'. *La primera obra de Kiarostami que llega a la TV local es también una de sus mejores. Ver* **Film** *nº 20.*

Camino a Zanzibar (*Road to Zanzibar*, 1941) de Victor Schertzinger. Bravo, martes 10, 22:00hs. 91'. *Por alguna razón, Bob Hope y Bing Crosby han quedado relegados como pareja cómica de los '40 en favor de Abbott y Costello, aun cuando su serie de* **Caminos** *los superan largamente en inventiva y encanto. Sus frecuentes guiños al espectador les confieren además un toque de imprevisible modernidad.*

Cimarron (1960) de Anthony Mann. TNT, jueves 19, 4:00hs. 142'. *Tras una década de gloriosos westerns, Mann comenzó a dedicarse al cine de gran espectáculo con variable éxito pero manteniendo siempre un estilo firme y la capacidad para revelar tremendos conflictos emotivos.* **Cimarron** *merece verse en todo el esplendor de su pantalla ancha y con sonido stereo, pero mientras tanto podemos conformarnos con este pedacito.*

Conspiración de silencio (*Bad Day at Black Rock*, 1955) de John Sturges. TNT, domingo 15, 6:20hs. 81'. *Pocas veces el cine norteamericano se animó a revelar las miserias de los suyos con la contundencia que anima este film excepcional. Spencer Tracy lidera un reparto inmejorable que incluye a Robert Ryan, Lee Marvin, Ernest Borgnine, Dean Jagger y Walter Brennan.*

Fellini 8 1/2 (Italia, 1963) de Federico Fellini. Cinemax, domingo 15, 10:45hs. 132 '. *No hay mucho que decir sobre este clásico contemporáneo que sigue siendo uno de los films más influyentes de la historia del cine. Es de esperar que la copia a exhibirse sea inmejorable.*

Mala mujer (*Scarlet Street*, 1945) de Fritz Lang. Bravo, lunes 30, 22:00hs. 103'. *Nuestro personal voto para elegir el mejor film norteamericano de Lang está desde hace años puesto en esta obra maestra. La anterior y más célebre* **Mujer del cuadro**, *en comparación, no vale un tarro de mierda (con todo respeto).*

La maldición del demonio (*Curse of the Demon*, 1957) de Jacques Tourneur. Cinemax, lunes 9, 15:30 hs; jueves 19, 11:15 hs. 81'. *Como si el haber dejado dos obras maestras del calibre de* **La marca de pantera** *y* **Traidora y mortal** *no hubiera sido bastante, Tourneur realizó en Inglaterra este superclásico que durante años ha sido muy difícil de ver como corresponde. Ver nota de Christian Kupchik en* **Film**, *nº 29.*

La noche americana (*La nuit americain*, Francia-1973) de François Truffaut. Cinemax, miércoles 11, 23:45 hs; jueves 19, 16:15 hs; domingo 29, 5:00 y 13:30hs. 115'. *Uno de los mejores films de Truffaut es también uno de los menos vistos. Así es como hay que recordar a Jacqueline Bisset.*

La noche de la iguana (*Night of the Iguana*, 1964) de John Huston. TNT, martes 24, 6:00hs. 118'. *Ava Gardner, Deborah Kerr, Richard Burton y Sue Lyon se sacan chispas sobre textos de Tennessee Williams. Atención al breve rol del Indio Fernández.*

Recomendables

Bajo fuego (*Under Fire*, 1983) de Roger Spottiswoode. Supercine, viernes 13, 13:15hs; lunes 30, 23:30hs. 128'. *Se sostiene bastante bien esta historia de periodistas en el frente, del mismo auteur de la última de James Bond. El destino del personaje de Gene Hackman está filmado de un modo inolvidable.*

Negro y blanco en color (*Noirs et blancs en couleurs*, Francia/Costa de Marfil-1976) de Jean-Jacques Annaud. Cinemax, viernes 20, 22:00 hs; martes 24, 20:45 hs. 88 '. *Primera película importante (y quizá la mejor) del esforzado realizador-acróbata Annaud. Obtuvo un Oscar por mejor film en idioma extranjero.*

El circo del horror (*Circus of Horrors*, Inglaterra-1960) de Sidney Hayers. Film and Arts, martes 31, 2:00, 10:00 y 18:00hs. 89'. *Parte del equipo responsable de la serie* **Los vengadores** *se reunió para lograr este clásico del terror británico.*

La dalia azul (*The Blue Dahlia*, 1946) de George Marshall. Bravo, sábado 21, 22:00hs, lunes 23, 17:30hs, jueves 26, 15:30hs. 90'. *Film noir del mejor pergeñado por Raymond Chandler en el que debe ser su trabajo cinematográfico más satisfactorio, bien servido en este caso por Marshall, el productor John Houseman y los protagonistas Alan Ladd y Veronica Lake, una dupla clásica.*

El demonio vestido de azul (*Devil in a Blue Dress*, 1995) de Carl Franklin. HBO, miércoles 11, 1:45hs, 101'. *Sólo el epílogo de este film traiciona un poquito su impecable estilo. Después de ver a Jennifer Beals haciendo de mujer fatal aquí, habrá algún nostálgico que quiera repasar* **Flashdance**. *Puede hacerlo sin que nadie lo vea por Cinecanal el martes 10 a las 1:40hs y el lunes 30 a las 3:10hs.*

Diva (Francia, 1982) de Jean-Jacques Beineix. Film and Arts, martes 17, 22:30hs; miércoles 18, 14:30hs; sábado 28, 7:30 y 15:30hs. 128'. *Beineix inventó el neo-noir con su primer film, algo gélido pero todavía memorable.*

Edge of the City (1957) de Martin Ritt. TNT, miércoles 18, 10:00hs. 86'. *Opera prima de Ritt, minutos después de salir de la lista negra en la que había caído como director de TV. El ambiente es similar a la más famosa* **Nido de ratas**, *de Kazan, pero Ritt y un elenco impecable (Cassavetes, Poitier, Warden) lograron resultados superiores y más creíbles.*

Eso que llaman amor (*The Thing Called Love*, 1993) de Peter Bogdanovich. Supercine, sábado 14, 20:00hs. 114'. *Bogdanovich recupera algo del raro clasicismo que lo hizo célebre en los '70 con este*

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

film, el último que River Phoenix llegó a terminar. Samantha Mathis ayuda mucho.

El jardín de los Finzi Contini (*Il giardino dei Finzi Contini*, Italia-1971) de Vittorio de Sica. Cinemax, viernes 27, 22:00 hs. 90'. *Último gran título del maestro, con guión parcialmente escrito por Zavattini. Oscar por mejor film en idioma extranjero. Inolvidable trabajo de Dominique Sanda.*

El árbol de la horca (*The Hanging Tree*, 1959) de Delmer Daves. Cinemax, domingo 15, 13:00hs; miércoles 18, 9:30hs; martes 24, 15:15hs. 106 '. *Gary Cooper, de vuelta de todo, logró un trabajo memorable junto a Maria Schell en este western de tono tardío.*

Mildred Pierce (1945) de Michael Curtiz. TNT, lunes 16, 6:00hs. 111'. *Melodrama tope para Joan Crawford, que sufre hasta ganarse un Oscar sobre textos de James M. Cain. Algunos aspectos de este film anticiparon el verdadero desastre que sería la relación de la actriz con su propia prole.*

Mi secreto me condena (*I Confess*, 1953) de Alfred Hitchcock. Cinemax, miércoles 18, 18:30hs; lunes 23, 16:15hs; jueves 26, 2:00hs, 95 '. *Sólo un católico o un genio (y en esta caso, las dos cosas) pudo hacer un film de suspenso sobre el secreto de confesión sin caer en las múltiples oportunidades de hacer macanas que le permitía el material de ba-se. Ayuda mucho el inteligente uso de las locaciones reales (Quebec) y el trabajo de O. E. Hasse.*

Misterioso asesinato en Manhattan (*Manhattan Murder Mystery*, 1993) de Woody Allen. Cinemax, sábado 28, 22:00hs; lunes 30, 20:00hs. 108 '. *"Cada vez que escucho a Wagner me dan ganas de invadir Polonia". Sólo por el modo en que está dicha esa frase, el film vale una revisión. Alan Alda y Diane Keaton, un placer.*

Mogambo (1953) de John Ford. TNT, martes 31, 10:00hs. 116'. *Clark Gable, Ava Gardner, Grace Kelly y John Ford de vacaciones en África. El resto es silencio, pero en colores. Gable había protagonizado una mejor versión de la misma historia en* **Red Dust** *(1932), de Victor Fleming.*

Qué...? (*Che...?/Quoi...?/What...?*, Italia/Francia/Inglaterra-1973) de Roman Polanski. Bravo, jueves 19, 24:00hs, viernes 20, 3:30hs. 112'. *Disparate cómico-surrealista de Polanski, con Sydne Rome alegremente desnuda durante la mayor parte del metraje. Hoy no podría hacerse. El final ("Ah, ahora me acuerdo...") es un momento clásico de la historia del cine erótico. Filmada casi totalmente en la casa del productor Carlo Ponti.*

Siete hombres y un destino (*The Magnificent Seven*, 1960) de John Sturges. Cinecanal, lunes 9, 12:40hs; domingo 22, 6:10hs. 126'. **Los siete samurais** *de Kurosawa pedía a gritos un western con la potencia de éste. Ayudan mucho el reparto y la inmortal música de Elmer Bernstein.*

Sin pasar por el cine

Body Bags (1993), de Tobe Hopper y John Carpenter. Supercine, sábado 14, 23:45hs. 93'. *Ver* **Film**, *nº 14.*

Chica 6 (*Girl 6*, 1996) de Spike Lee. Cinecanal, viernes 27, 23:50 hs. 110'. **Crooklyn** (*Crooklyn*, 1994) Cinecanal, martes 10, 8:25hs y 20:00hs; martes 24, 9:45hs y 18:10hs. 132'. *Ver* **Film** *nº 15. Parece que nunca más tendremos el gusto de ver una película de Spike Lee en el cine. Habrá que resignarse.*

El hombre perfecto (*Making Mr. Right*, 1987) de Susan Seidelman. Supercine, domingo 15, 10:15hs. 95'. *Hubo un tiempo que fue hermoso para Susan Seidelman, pero no sabemos qué fue de él. Para evocarlo, este film que jamás llegó a los cines porteños.*

Little Odessa (1994) de James Gray. HBO, viernes 13, 22:00hs; lunes 16, 1:15hs; sábado 21, 2:00hs; martes 24, 23:15hs; lunes 30, 3:00hs. 99 '. *Elogiada ópera prima de Gray, que al parecer contaba 24 años al momento del rodaje. Eso no garantiza un* **Citizen Kane**, *pero aquí ayudan mucho los trabajos de Tim Roth, Edward Furlong, Maximilian Schell y Vanessa Redgrave.*

North (1994) de Rob Reiner. HBO, lunes 9, 22:00hs; sábado 14, 16:45hs; miércoles 18, 15:30hs; martes 24, 20:45hs; viernes 27, 4:00hs; lunes 30, 0:00hs. 88'. *Parece que no salió muy bien esta comedia, pero hay quienes pensamos que Reiner siempre tiene lo suyo.*

La tribu Brady (*The Brady Bunch Movie*, 1995) de Betty Thomas. Cinecanal, miércoles 18, 9:20 y 20:30hs; sábado 28, 18:05hs. 90'. *Ver* **Film**, *nº 18.*

Ciclos posibles

James Stewart

La pecadora equivocada (*The Philadelphia Story*, 1940) de George Cukor. TNT, martes 31, 8:00hs. 113'. *El maestro obtuvo su primer Oscar por su trabajo en esta comedia estupenda (versión original del musical* **Alta sociedad***), aunque ya se lo merecía por* **Caballero sin espada**, *hecha un año antes.*

El precio de un hombre (*The Naked Spur*, 1953) de Anthony Mann. TNT, sábado 21, 11:00hs. 92'. *Obra maestra absoluta para ver sin chistar.*

Rose Marie (1936) de W. S. Van Dyke. Bravo, martes 31, 22:00hs. 110'. *Aburridísima opereta con Jeanette MacDonald y Nelson Eddy, pero el muchacho estaba empezando.*

Buster Keaton

El maquinista de la General (*The General*, 1926) de Buster Keaton y Clyde Bruckman. Bravo, jueves 19, 7:30, 14:00 y 22:00hs. 73'. *Hay grandes películas y grandes películas. Hay clásicos y clásicos. Hay obras maestras y obras maestras. Pero por encima de todo ello está* **El maquinista de la General**.

Traidora y mortal (*Out of the Past*, 1947) de Jacques Tourneur. TNT, viernes 28, 8:00hs. 97'. *Acabo de agotar los elogios delirantes. Para tener una idea de los que merece este film, ver* **Film** *nº 29.*

Cine argentino

El camino hacia la muerte del "Viejo" Reales (1974) de Gerardo Vallejo. Volver, jueves 19, 22:30hs. 90'. *Rodada entre 1968 y 1971 con guión del propio Vallejo, Fernando Solanas y Octavio Getino, se ha transformado en un exponente lúcido de lo que se dio en llamar Grupo Cine Liberación. El cine intentó alguna vez, según demuestra este film, convertirse en una herramienta para cambiar la realidad del país.*

Día x día

sábado 13
Más allá de la gloria (Cinemax, 8:15hs)

lunes 9
Siete hombres y un destino (Cinecanal, 12:40 hs); **La maldición del demonio** (Cinemax, 15:30hs.); **Bajo los olivos** (Cinecanal, 22hs.); **North** (HBO, 22hs.)

martes 10
Crooklyn (Cinecanal, 8:25hs. y 20hs.); **Camino a Zanzibar** (Bravo, 22hs.)

miércoles 11
El demonio vestido de azul (HBO, 1:45hs.); **La noche americana** (Cinemax, 23:45hs.)

jueves 12
Amanecer (Bravo, 22hs.)

viernes 13
Bajo fuego (Supercine, 13:15hs.); **Little Odessa** (HBO, 22hs.)

sábado 14
North (HBO, 16:45hs.); **Eso que llaman amor** (Supercine, 20hs.); **Body Bags** (Supercine, 23:45hs.)

domingo 15
Conspiración de silencio (TNT, 6:20hs.); **El hombre perfecto** (Supercine, 10:15hs.); **Fellini 8 1/2** (Cinemax, 10:45hs.); **El árbol de la horca** (Cinemax, 13hs.)

lunes 16
Little Odessa (HBO, 1:15 hs.); **Mildred Pierce** (TNT, 6hs.)

martes 17
Diva (Film and Arts, 22:30)

miércoles 18
La tribu Brady (Cinecanal, 9:20hs. y 20:30hs.); **El árbol de la horca** (Cinemax, 9:30hs.); **Edge of the City** (TNT, 10hs.); **Diva** (Film and Arts, 14:30hs.); **North** (HBO, 15:30hs.); **Mi secreto me condena** (Cinemax, 18:30hs.)

jueves 19
Cimarron (TNT, 4hs.); **El maquinista de la General** (Bravo, 7:30, 14 y 22hs.); **La maldición del demonio** (Cinemax, 11:15hs.); **La noche americana** (Cinemax, 16:15hs.); **Qué...?** (Bravo, 24hs.)

viernes 20
Negro y blanco en color (Cinemax, 22:00hs.); **Qué...?** (Bravo, 3:30hs.)

sábado 21
Little Odessa (HBO, 2hs.); **El precio de un hombre** (TNT, 11hs.); **La dalia azul** (Bravo, 22hs.)

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

domingo 22
Siete hombres y un destino (Cinecanal, 6:10hs.)

lunes 23
Mi secreto me condena (Cinemax, 16:15hs.); **La dalia azul** (Bravo, 17:30)

martes 24
La noche de la iguana (TNT, 6hs.); **El árbol de la horca** (Cinemax, 15:15hs.); **Crooklyn** (Cinecanal, 9:45hs y 18:10hs); **Negro y blanco en color** (Cinemax, 20:45hs.); **North** (HBO, 20:45hs.); **Little Odessa** (HBO, 23:15hs.)

jueves 26
Mi secreto me condena (Cinemax, 2hs.); **La dalia azul** (Bravo, 15:30hs.)

viernes 27
North (HBO, 4hs.); **El jardín de los Finzi Contini** (Cinemax, 22hs.); **Chica 6** (Cinecanal, 23:50hs.)

sábado 28
Diva (Film and Arts, 7:30 y 15:30); **Traidora y mortal** (TNT, 8hs.); **La tribu Brady** (Cinecanal, 18:05hs.); **Misterioso asesinato en Manhattan** (Cinemax, 22hs.)

domingo 29
La noche americana (Cinemax, 5 y 13:30hs.)

lunes 30
North (HBO, 0hs.); **Little Odessa** (HBO, 3hs.); **Misterioso asesinato en Manhattan** (Cinemax, 20hs.); **Mala mujer** (Bravo, 22hs.); **Bajo fuego** (Supercine, 23:30hs.)

martes 31
La pecadora equivocada (TNT, 8hs.); **El circo del horror** (Film and Arts, 2, 10 y 18hs.); **Mogambo** (TNT, 10hs.); **Rose Marie** (Bravo, 22hs.)

●

en la página anterior:
Joan Crawford, este mes en el film que le valió un Oscar: *Mildred Pierce*, de Michael Curtiz

La casa del ángel (1957) de Leopoldo Torre Nilsson. Volver, miércoles 18, 15:20. 78'. *Ver nota de Abel Posadas y Marta Speroni en* **Film** *n. 4, octubre/noviembre de 1993.*

El crack (1960) de José A. Martínez Suárez. Volver, lunes 16, 22:00hs. 81'. *Ver dossier de* **Film** *n. 19, abril/mayo de 1996.*

Deshonra (1952) de Daniel Tinayre. Volver, domingo 8, 13:30hs. *Controvertida película de Tinayre sobre una cárcel de mujeres en la época del primer peronismo con la propaganda de rigor. Secuencias espectaculares, las primeras lesbianas de la historia del cine argentino –el film fue inexplicablemente calificado como Apto para todo público– y un elenco multiestelar en el que sobresalen Fanny Navarro, Mecha Ortiz, Tita Merello, Golde Flami y Aída Luz.*

El hincha (1951) de Manuel Romero. Volver, martes 24, 13:30hs. 88'. *Con guión y actuación de Enrique Santos Discépolo y cuando todo el mundo creía que Romero estaba acabado, apareció este brochazo costumbrista sobre el fanatismo, los negociados y los entretelones del mundo del fútbol.*

Los inundados (1962) de Fernando Billi. Volver, viernes 6, 14:40hs. 87'. *El tiempo sigue mejorando esta adaptación que Birri hiciera del cuento de Mateo Booz. Demuestra lo que pudo haber logrado la Escuela Documental de Santa Fe si los avatares políticos de la Argentina no se lo hubieran prohibido. Hasta Ariel Ramírez está a la altura de las circunstancias.*

Kilómetro 111 (1938) de Mario Soffici. Volver, viernes 13, 15:20hs. 103'. *Soffici en la primera etapa de su carrera con un sólido guión de Sicto Pondal Ríos y Nicolás Olivari. Un papel diferente para Pepe Arias y la historia de los caminos argentinos versus los ferrocarriles ingleses. La escenografía de Raúl Soldi permite comprobar de qué modo se trabajaba en la Sono de fines de los años '30.*

Los tallos amargos (1956) de Fernando Ayala. Volver, jueves 26, 23:30hs. 90'. *La exitosa novela de Adolfo Jasca en singular versión de Ayala. Una ácida radiografía de los periodistas y sus frustraciones, la admiración de los sectores medios por los superhombres y el destino final de aquellos que idealizan. Una yapa: la música de Astor Piazzolla.*

No toquen a la nena (1976) de Juan José Jusid. Volver, sábado 14, 22:30hs. 93'. *Sólido guión de Oscar Viale y Jorge Goldenberg narrado con fluidez por Jusid y que lanzara al muy joven Julio Chávez al estrellato. Pueden verse los logros y las limitaciones del cine del período 1973-75. Entre los primeros hay interpretaciones antológicas de las hermanas Aleandro (Norma y María Vaner), Luis Politti, Pepe Soriano y Lautaro Murúa, más una vieja gloria como Pierina Dealessi en su penúltima actuación.*

Los torturados (1956) de Alberto Du Bois. Volver, viernes 27, 23:50hs. 77'. *Modesto alegato antiperonista de interés arqueológico que fue muy poco vista en su momento –al revés de lo que ocurrió con* **Después del silencio** *(Lucas Demare, 1956)–. Incluye los casos de Cipriano Reyes, Ernesto Mario Bravo, Nieves Blanco y Oscar Martínez Zemborain. Penúltima película de Norma Giménez, quien se suicidó en 1957 a los veintisiete años, aunque no por suy participación en este film.*

Tute Cabrero (1968) de Juan José Jusid. Volver, domingo 8, 22:40hs. 65'. *Ópera prima de Jusid basada en un guión televisivo de Roberto Cossa. Las traiciones arltianas de la pequeño burguesía bien narradas a través de tres compañeros de oficina –Pepe Soriano, Luis Brandoni y Juan Carlos Gené–. Música de Juan Carlos Cedrón.*

Series

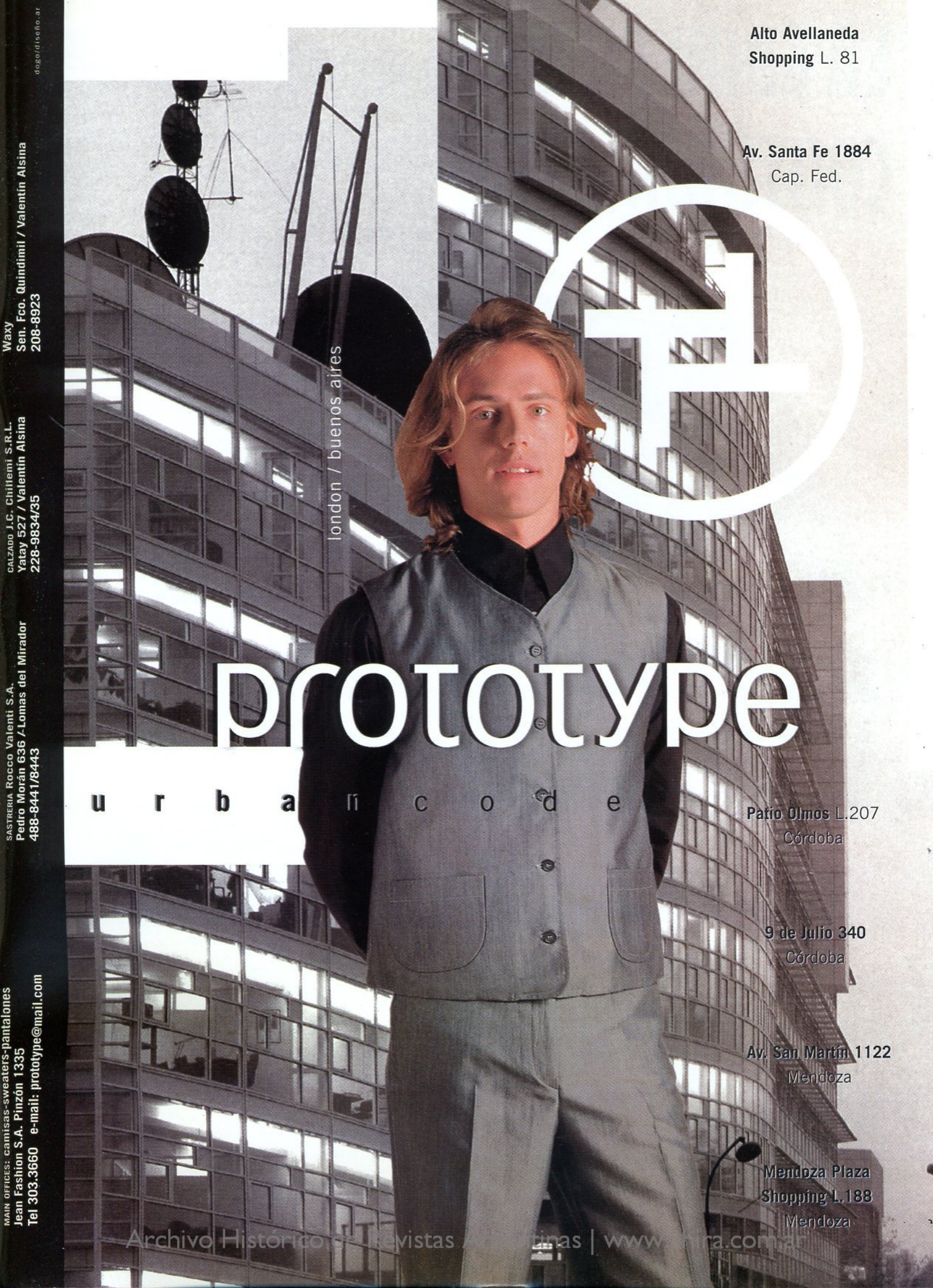
Blake and Mortimer; HBO, lunes 09, 16:15hs; miércoles 11, 13:30 hs; jueves 12, 21:15 hs; sábado 14, 14:45hs; lunes 16, 14:00 hs; jueves 19, 21:30 hs; sábado 21, 14:15 hs; lunes 23, 17:00 hs; miércoles 25, 15:45 hs, jueves 26, 21:45 hs; sábado 28, 15:15 hs; lunes 30, 13:45 hs. 30'.

The Kids in the Hall; HBO, miércoles, 1:15hs; jueves 4:00hs; viernes, 2:30/2:45hs; jueves 19, 4:00hs. 23'.

Spawn 3 (No Rest, No Peace); HBO sábado 14, 23:30hs; viernes 20, 1:45hs; domingo 29, 2:15hs. 30'.

Para conectarse con **Film**
dcabello@interlink.com.ar

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



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.[illegible]ra.com.ar

LA EDAD DE ORO CONTINUA

... CON UNA FAMILIA DE PELICULAS QUE TRABAJAN JUNTAS EN PERFECTA ARMONIA Ahora hay dos nuevos miembros de la familia Kodak Vision. La película negativa de color Kodak Vision 250D balanceada para luz día y la película negativa de color Kodak Vision 200T balanceada para luz de tungsteno. Ambas tienen el grano y la definición de productos de velocidad mucho más lenta. Ambas ofrecen una reproducción exacta del color y tienen una latitud excepcional. Y ambas se intercalan magníficamente con otros miembros de la familia Kodak. Saque su imaginación a la luz. Sin sobresaltos. Con el nuevo patrón oro de las películas negativas de color para producciones cinematográficas.

Kodak, Eastman, y Vision son marcas registradas.

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