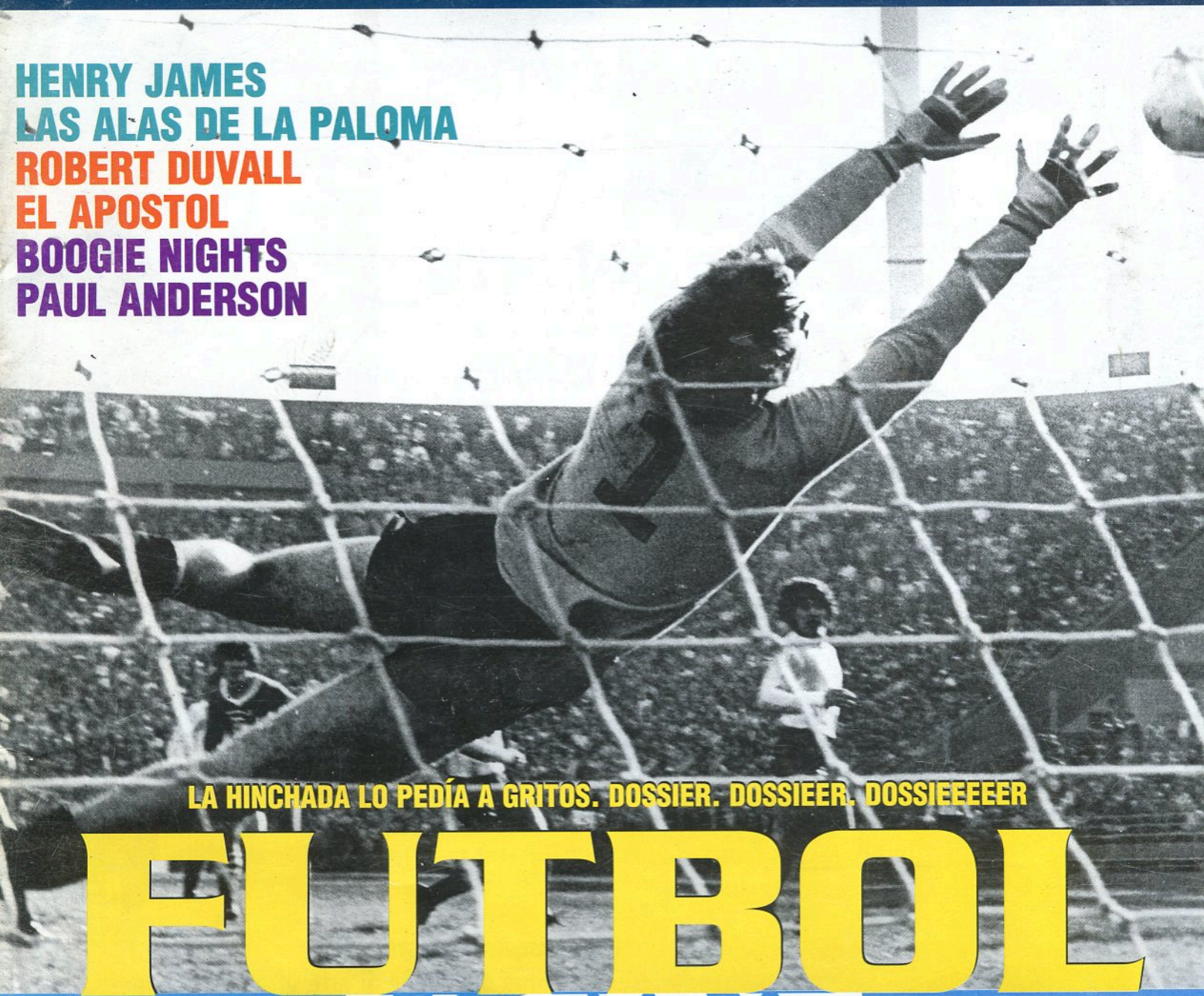
Film

HENRY JAMES
LAS ALAS DE LA PALOMA
ROBERT DUVALL
EL APOSTOL
BOOGIE NIGHTS
PAUL ANDERSON



LA HINCHADA LO PEDÍA A GRITOS. DOSSIER. DOSSIEER. DOSSIEEEEER

FUTBOL Y CINE

CHRISTIAN KUPCHIK. ADRIAN CAETANO. FABIO BLANCO. OCTAVIO FABIANO. ROBERTO FONTANARROSA.
RAUL MANRUPE. RONALD MELZER. JUAN JOSE PANNO. FERNANDO M. PEÑA. JUAN SASTURAIN.

CINE ARGENTINO INEDITO. CAETANO. CRAMER. POSTIGLIONE.
ROTTERDAM. ENTREVISTA CON CARLOS MARCOVICH.
CABLE. CINE Y SERIES PARA JUNIO.

9 770329 738007 00034

Film34 Año 6 Junio 98 Uruguay $40 Chile $2.000 Paraguay 10.000GS $7

Hay quienes
todavía creen
que del arte
no se vive.

CANAL (á) CUMPLE 2 AÑOS

Dos años de alegrías.
De proyectos concretados.
De eventos exclusivos.

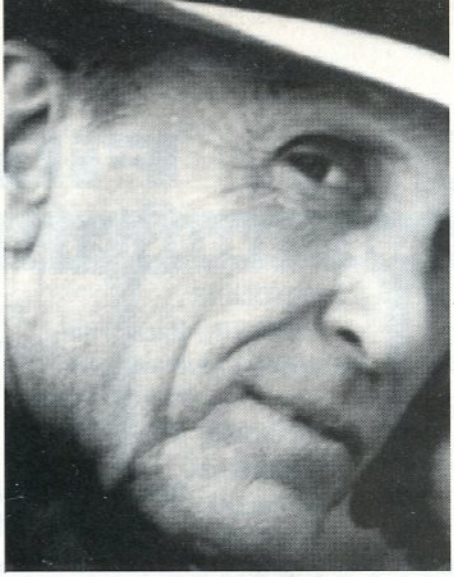
Hoy queremos renovar nuestro compromiso:
seguir siendo el único canal que tiene al arte y
al espectáculo como protagonistas.

Para seguir enriqueciéndolos.
Porque del arte no sólo se vive.
También se crece.

CANAL (á)

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

Sumario



Malón
Viñas de ira, Raúl Perrone, Seinfeld, música, libros, **Caballero sin espada y Partes privadas.**

Henry James
El estreno de **Las alas de la paloma** invita a una comparación con la obra original y a un repaso por las adaptaciones de James al cine, a cargo de Paula Félix-Didier.

El Apóstol
Robert Duvall era conocido hasta ahora como el actor de películas como **Apocalypse Now** y **El padrino**. De ahora en más será conocido como el director de **El apóstol**, según afirman Diego Curubeto y Alfredo García.

Boogie Nights
Una entrevista al realizador realizada por Guillermina Zabala en Los Angeles y una nota de Pablo Rodríguez Jáuregui desde las Baleares componen un informe de lujo sobre este film.

Dossier: Fútbol y cine
La hinchada lo pedía a gritos y la coyuntura parece justificarlo. Christian Kupchik y Adrián Caetano enumeran las numerosas semejanzas entre ambas disciplinas, mientras que Fabio Blanco, Octavio Fabiano, Roberto Fontanarrosa, Raúl Manrupe, Ronald Melzer, Juan José Panno, Fernando M. Peña y Juan Sasturain revisan algunas de las películas que ha provocado el cruce.

Cine Argentino Inédito
En coincidencia con el ciclo organizado por **Film** en la sala Leopoldo Lugones, Fernando Martín Peña anticipa las últimas obras de Adrián Caetano, Gregorio Cramer y Gustavo Postiglione.

Rotterdam
Siempre llegamos tarde para los eventos internacionales que importan, pero por lo menos llegamos. Alejandra Szir reporta lo mejor de la muestra y conversa con Carlos Marcovich, realizador de la elogiada **¿Quién diablos es Juliette?**

Clásicos Nativos
Completando la tendencia de este número, Abel posadas revisa **El cañonero de Giles**, de Manuel Romero.

Cable
Cine y series para junio.

René Mugica
(1909-1998). SE LO EXTRAÑA, MAESTRO.

Film34
Junio 1998

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

PARAGRAFIK
ESTUDIO DE DISEÑO
blanco encalada 2387 12 "h" (1428)
Tel/Fax:(54-1) 786-8831
paragraf@interserver.com.ar

Film Staff

Hacen Film
Fernando Martín Peña
Paula Félix-Didier
Aldo Paparella

Dirección Editorial
Fernando Martín Peña
Paula Félix-Didier

Diseño
Mariela Gradel
Esteban Javier Rico

Dirección Comercial
Aldo Paparella

Colaboran en este número
Diego Curubeto
Alfredo García
María Eugenia Lara
Carlos Salgado
Octavio Fabiano
Fernando Kabusacki
Christian Kupchik
Daniel López
Adrián Caetano
Abel Posadas
Juan José Panno
Juan Sasturain
Raúl Manrupe
Roberto Fontanarrosa
Fabio Blanco
Ronald Melzer

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

Películas
Auriel & Company / Tel. 375-5690

Impresión
Sociedad Impresora Americana / Lavarden 155 / Capital / Tel. 911-0687

Distribución
Capital Federal / Vaccaro Sanchez & Cía. / Tel. 342-4031
Interior / DISA. Tel. 304-4973

Film es una publicación de Marienbad S.R.L.
Derecos 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 de la revista. **Impreso en Argentina.**

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

NEW FILM

VIDEO CLUB CINE ARTE

CINE CLASICO Y DE AUTOR

MAS DE 4000 TITULOS

ALQUILER / VENTA

OPERAS DOCUMENTALES

BIBLIOTECA DE CINE PARA CONSULTA

SERVICIO DE CONSULTA CINEMANIA EN CD ROM

CURSOS DE CINE PARA ESPECTADORES

TECNOLOGIA DVD

O'Higginns 2172 - Capital Federal - Tel.: 784-0820

LUNES A SABADO: 10 A 13 Y 16 A 22 / DOMINGOS Y FERIADOS: 11 A 13 Y 18 A 22

Imagen Digital

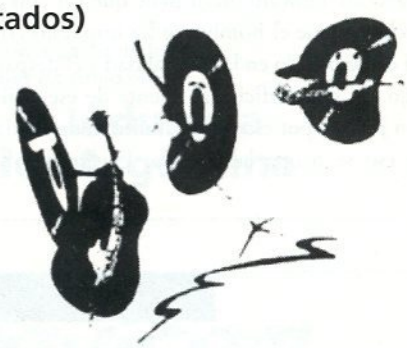
Club de LaserDisc & DVD

Perfección en imagen y sonido • Alquiler y Venta

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

GRAMMY RECORDS

- Cassettes
- Compact Discs (nacionales e importados)
- Videos (nacionales e importados)
- Audio
- Accesorios CD y Videos
- Banderas importadas
- Remeras (de películas y comics)
- Buzos
- Posters (nacionales e importados)
- Bandas de Sonido



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

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

lanzamientos

Transgresor a medias

Partes privadas, de Betty Thomas

por Fernando Martín Peña

Razonablemente desconocido para la mayor parte del público fuera de los Estados Unidos, Howard Stern es allí el máximo fenómeno radial de los últimos años: 18 millones de personas escuchan su programa y 40 millones lo ven (desde hace menos tiempo) por televisión. A ese éxito, obtenido tras casi veinte años de circular oscuramente por diversas emisoras de todo el país, se sumó en 1993 la edición de una autobiografía titulada *Private Parts* que se convirtió en un inmediato *best-seller* nacional. No es demasiado frecuente que un conductor radial llegue al cine pero esa clase de éxito sirve para legitimar a cualquiera.

El productor Ivan Reitman, responsable de los primeros films de David Cronenberg y de monstruosos éxitos de taquilla, como **Los cazafantasmas, Gemelos** o **Space Jam**, ha definido la cuestión en los siguientes términos: *"En cada generación surgen ciertos personajes que tienen la capacidad singular de conectarse con la psiquis nacional y representan la voz cómica de su público. Guste o no guste su trabajo, o aunque se pueda despreciar la naturaleza de su persona, Howard Stern está cumpliendo ese rol en los '90".*

Las previsiones de Reitman en cuanto a la posibilidad de que *"se pueda despreciar la naturaleza"* de Howard Stern tiene que ver con el hecho de que el hombre se ha impuesto con un estilo basado en la naturalidad y el desparpajo. Es muy difícil dar cuenta de ese estilo con justicia por escrito y, en última instancia, de eso se ocupa la película. Digamos solamente que Stern ha violado sistemáticamente todas y cada una de las convenciones con las que se suelen asociar a un conductor radial: ello incluye todo el espectro que cabe imaginar entre el uso consecuente de un lenguaje obsceno sin pedir disculpas, una sinceridad imprevisible y gratuita en lo referente a la propia vida sexual, cualquier forma posible de burla a minorías raciales y sexuales, el estímulo de orgasmos telefónicos.

Apoyándose en un elenco estable (Robin Quivers, Fred Norris, Jackie Martling y Gary Dell'Abate), Stern improvisa en vivo durante -actualmente- cuatro horas diarias, a partir de acontecimientos personales y noticias del día y llamados telefónicos, en una catarata verborrágica incontenible que, en última instancia, al ignorar olímpicamente todo parámetro cultural, los pone en evidencia como tales. Esas características profesionales estarían compensadas por una honestidad esencial que parece dominar su trabajo (Stern se expone a sí mismo en primer término, antes de exponer a los demás) y por una sorprendente normalidad en la conducción de su vida familiar (ha sostenido un matrimonio estable durante décadas y tiene tres saludables hijas). Reitman, que no es tonto, ha sabido ver en esa prolijidad el equivalente a lo que la normativa del antiguo código Hays exigía como "valores morales compensatorios": los gángsters cinematográficos debían recibir un castigo directamente proporcional a la gravedad de su crimen, lo que desde luego no impedía que el público se identificara con ellos durante el transcurso del film. El mismo dispositivo permite ahora que Howard Stern se convierta en un antihéroe moderno: su franqueza y su relativa "normalidad" subvierte la burocracia hipócrita de los medios masivos, desdeña todo posible *glamour* y, desde luego, lo justifica como personaje de un film que se pretende masivo y que está producido en el seno de los estudios de Hollywood. Sin importar la cantidad o el tono de lo que Stern diga y haga durante el film, el hecho de preservar discretamente valores tan tradicionales como la fidelidad a su mujer y la "incapacidad de mentir" (sumado a su éxito demostrado y abrumador) facilitan su paso al cine. El hecho de que esas características "positivas" puedan no ser la causa de ese éxito demostrado y abrumador, pasa a tener una importancia lateral: el film se ha vuelto potable.

La otra decisión inteligente de Reitman, dado que Stern ha sido reiteradamente acusado de misógino-machista-degenerado, fue la de confiar la dirección del film a una mujer. Betty Thomas ya había demostrado habilidad para el manejo de un comedia con elementos inusuales en **The Brady Bunch Movie**, y no era a priori una fan de Stern: *"Escuchaba a veces su show porque a mi novio le encantaba. Me sorprendió mucho cuando me convocaron, pero bien pudo ser porque el estudio y los productores sabían que no haría una Oda a Howard Stern".*

La realizadora aporta una extraordinaria solvencia para mantener la unidad en un relato que desde su mismo origen se planteó en términos fragmentarios. Stern repasa su infancia, su adolescencia, su vida universitaria y su interminable deambular por diversas emisoras hasta que llega a la NBC, y aún allí sostiene una batalla de nervios con un ejecutivo empeñado en domesticarlo. Todo ese material es implacablemente verbal, pero Thomas sabe encontrar los suficientes elementos para hacer cine, ya sea en la personalidad de Stern, en una incorrección política aparente pero divertida, en un guión bien estructurado y en un par de antagonistas memorables. A todo ello se suma el delirante aporte de una segunda unidad de filmación que se pasea por Nueva York inventando situaciones absurdas que sirven de nexo a las diversas instancias del relato. El film fue un éxito automático en Estados Unidos y se enfrentó después a un resto del mundo que no tiene la menor relación con su carismático protagonista. Las muchas referencias que caen al vacío y la distancia entre las traducciones de los subtítulos con el sentido exacto de los términos empleados por los intérpretes son dos razones que contribuyeron a que en Argentina, por ejemplo, la película quedara inédita (1). Pero, en última instancia, el film logra demostrar fuera de toda duda una certeza razonablemente universal: para millones de personas. Howard Stern es una buena manera de sobrellevar la vida en un mundo que, sin su ayuda, se está yendo de todas maneras a la porra.

Partes privadas (Private parts, EE.UU.-1997) *dir.:* Betty Thomas. *G.:* Len Blum, Michael Kalesniko. *argumento:* libro homónimo de Howard Stern. *Fot.:* Walt Lloyd. *Mont.:* Peter Teschner. *Con* Howard Stern, Robin Quivers, Mary McCormack, Fred Norris, Paul Giamatti, Garry Dell'Abate. *Prod.:* Ivan Reitman. *Dur.:* 109'. *Editó:* AVH.

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

(1) La distribuidora U.I.P. tuvo copia subtitulada del film, lo cedió para una exhibición del Cineclub Núcleo, hizo privadas y anunció su estreno pero luego decidió no llevarlo a cabo.

Plus

-Beavis y Butt-Head se hacen la América (*Beavis & Butt-Head Do America*, EE.UU.-1996) de Mike Judge. Ver **Film** n° 24. AVH.

-El odio (*La haine*, Francia-1995) de Mathieu Kassovitz. Curioso caso que desmiente la visión comercial de los distribuidores: primero se editó en video y después se estrenó con notable éxito en el cine Cosmos. Ver **Film** n° 30. Transeuropa.

-La camioneta (*The Van*, Inglaterra-1996) de Stephen Frears. Secuela de **Esperando al bebé**, también de Frears. Gativideo.

-Basquiat (Idem., EE.UU.-1997) de Julian Schnabel. Ver **Film** n° 29. Gativideo.

-En otro mundo (*Heavy*, EE.UU.-1995) de James Mangold. Notable primer largometraje de James Mangold, realizador de **Tierra de policías.** Para volver a ver a Shelley Winters. Transeuropa.

TRABAJADORES DE CINE
SICA

Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina

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

A partir de Julio, fechas a confirmar

"Locaciones: Buenos Aires como espacio cinematográfico" / 3 meses
Arq. Alberto Boselli - Arq. Graciela Raponi
"Había una vez... o como escribir un Guión en 12 grandes reuniones 12" / 3 meses
Prof. Lito Espinosa
"Taller de Efectos Especiales en filmación" / 5 meses
Prof. Mario Finale
"Análisis Fílmico" / 1 meses
Prof. Claudio España
"Conocimiento y práctica Avid" / Taller Intensivo / Grupos Reducidos
Prof. Norberto Rapado

Informes e inscripciones a partir del mes de Junio.
Es necesario reservar las plazas.

TRABAJADORES DE CINE
SICA

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

GUION CINEMATOGRAFICO
Profesor Mark Axelrod
CHAPMAN UNIVERSITY - LOS ANGELES - CALIFORNIA

3 al 7 de Agosto

Seminario Colectivo y Workshop para Evaluación de Proyectos
(para la inclusión en encuentros de atención personalizada es necesario enviar antecedentes y resumen del proyecto a los efectos de la selección para las vacantes)

Informes e inscripción a partir de la primer semana del mes de Junio en el
Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina

La producción de FILM se comunica con movicom *La evolución permanente.*

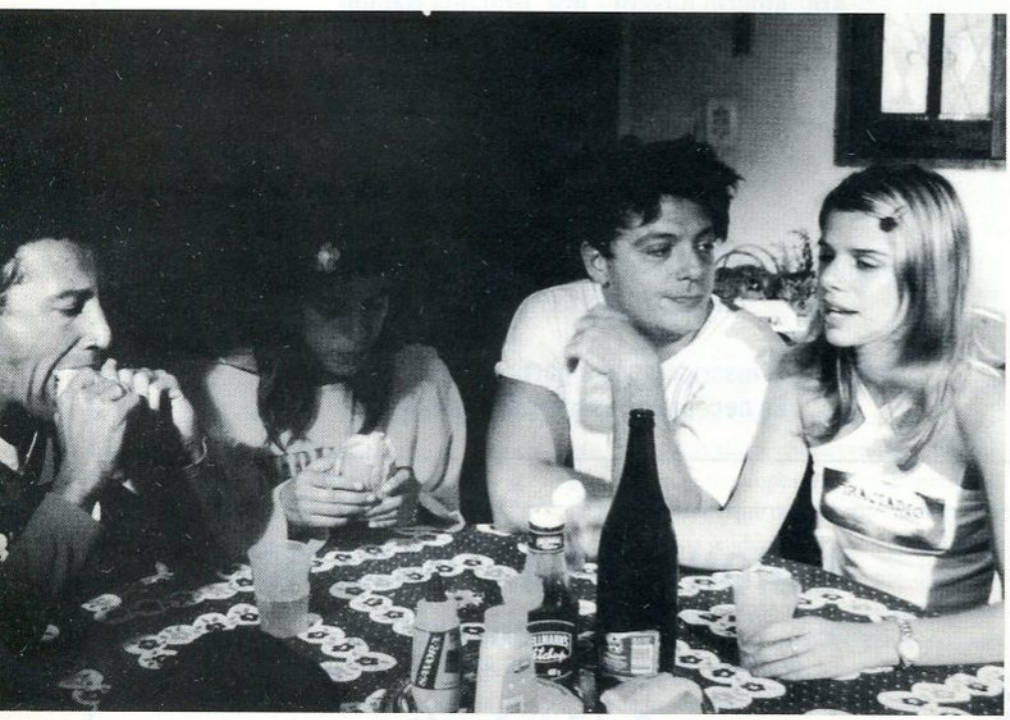
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

realizadores

Dog Is God

Cinco pal' peso, de Raúl Perrone

Por Fernando Martín Peña



La obra de Raúl Perrone no tiene precedentes en el audiovisual argentino. Con **Labios de churrasco** (1995) y **Graciadio'** (1997), **Cinco pal' peso** completa una saga juvenil que sorprende por su coherencia, por su discreta complejidad y además por su repercusión. El síndrome de Frankenstein es común en el cine argentino: la mayoría de los realizadores realiza enloquecidos esfuerzos personales para dotar de vida artificial a obras remendonas que han nacido muertas. El Perro, en cambio, nunca necesita hacer gran cosa por sus criaturas: ellas se pasean solas, por Buenos Aires o Montevideo, Corrientes o la Dieciocho, por cines o por videoclubes, por arriba o por abajo, circulando sin apuro de mano en mano. Es la mejor prueba de que su creador ha sabido darles una vida propia.

Como tienen vida propia el Mendo, Rolo, Sole y Tristeza. Condicionados sólo por la visión poética de Perrone, los personajes son capaces de lograr una escena conmovedora a partir de expresiones nítidamente cotidianas. Así, el Mendo va a ver a su ex novia para enterrarle el gato (pero literalmente), rechaza con ternura las proposiciones de una puta o emite alguna acertada queja sobre algún dato inútil de la cultura popular: *"José Luis Perales, Camilo Sesto, Armando Manzanero... estos tipos se llamaban todos igual"*. Así, un vendedor ofrece profilácticos al coreano del kiosco con el argumento implacable de que *"Todo el mundo coje en este país"*. Así el poeta de Ituzaingó cambia poemas (no del todo propios) por fotos de autos raros: *"¿Me hiciste una cuarteta?"*, pregunta Rolo; *"No sólo una teta, sino las dos te va a mostrar cuando le leas ésto"*, responde el poeta. Así, Perrone logra que lo cotidiano llegue realmente a un cine argentino que, por lo general, parece escrito por el cuerpo de diplomáticos de la Embajada de Bélgica.

Sin fisura alguna, Campi como el Rolo se erige como el personaje más sólido de la trilogía. El único que tiene un pasado y un padre con el que reencontrarse, en una escena de emoción pura que debe contarse entre los grandes momentos del cine argentino y que, en la estructura del film, llega en el momento justo. **Cinco pal' peso** es menos fragmentaria que sus dos precedentes y avanza en una dirección implacable, anunciada desde el comienzo. Ello no impide encontrar en el film secuencias individuales perfectas, algunas de las cuales revisan y mejoran viejos logros (como las conversaciones entre chicas) y otras renuevan, como la del poeta de Ituzaingó, la del padre, y en particular la de la pizzería. Sorprendido por Sole mientras se toma unas cervezas con Romina, Rolo vive una situación de angustia tan terrible como verosímil que Perrone sabe incrementar con recursos de sencillez cristalina: el ángulo elegido y el audio, que se mantiene en primer plano cuando la lógica del realismo dice que debería atenuarse pero que precisamente por no hacerlo define un equivalente exacto a la creciente vergüenza del protagonista.

Las tres películas tienen su autonomía estética y no es necesario ver las dos primeras para gustar de la última, pero la verdad es que da mucho placer hacerlo. Hay un tono particular, propio de cada una, y otro general, que une las tres en un recorrido que Perrone ya practicó en la evolución de su serie **No seas cruel:** allí, de episodio en episodio, iba creciendo una violencia sorda, inesperada, mientras el Jefe y Sanabria -arquetipos de la más desaforada ficción- se iban implicando de manera dolorosamente personal en los casos que les tocaban. Con sus jóvenes de Ituzaingó, tan reales que desbordan esa pertenencia geográfica, pasa ahora algo muy parecido.

"Me parece que ya los cuidé bastante", dice Perrone con respecto a los protagonistas de **Cinco pal'peso**. *"Esta vez me propuse no cuidarlos más"*. El protagonista de **Labios de churrasco** iniciaba cada segmento invocando diversos patronos religiosos (San Cayetano, Virgencita de Luján...); **Graciadió** estaba atravesada por una amenaza de tormenta que nunca se cumplía; **Cinco pal'peso** comienza con un cielo que se despeja. El cielo protector no está más y la violencia cotidiana, que era sostenida rigurosamente fuera de cuadro en las dos películas previas, entra en escena. No lo hará de modo previsible, sin embargo. Perrone siempre sabe sorprender y, sabiamente, ha reservado lo mejor para el final.

Cinco pal' peso (Argentina, 1998)
Dirección: Raúl Perrone. *Libreto:* Raúl Perrone, Roberto Barandalla. *Fotografía:* Sepe Sayas. Cámara: Lucas Marcheggiano. *Edición:* Benjamín Ávila. *Con* Micaela Árbidor (Sole), Campi (Rolo), Valentina Bassi (Tristeza), Mauro Alchuler (Mendo), Carlos Briolotti (el cana), Gustavo Prone (Gus), Camín (coreano), Adrián Otero (poeta de Ituzaingó), Iván Noble (Iván). *Producción:* María Ángeles Mira. *Duración original:* 80'.

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

lluvia de láser

por Diego Curubeto

• Mr. Smith Goes to Washington
The Studio Heritage Collection / Columbia Tri-Star Home Video.

La política nunca fue uno de los temas preferidos por Hollywood y sin embargo ha dado lugar a grandes films, como esta maravilla de Frank Capra que ahora se puede ver en láser en una versión restaurada un poco antes de su sexagésimo aniversario. **Caballero sin espada** -tal como se llamó en la Argentina- es una de las grandes películas sobre la demagogia y la corrupción política, y su mezcla de ingenuidad y astucia popular sigue funcionando a la perfección en la actualidad. James Stewart brinda una de las grandes actuaciones de su carrera, especialmente en el largo *tour de force* final -que los editores ubicaron adecuadamente en el lado 3 para que se pueda ver sin interrupciones-. Pero todo el reparto es insuperable: Jean Arthur, Thomas Mitchell, Claude Rains, Eugene Palette, Harrey Carey y Edward Arnold, además de una horda de niñitos *scouts* adecuadamente pesadillesca.

La edición tiene como principal atractivo la perfecta calidad de la imagen, en un *transfer* muy bien hecho que permite apreciar la película bastante mejor que en los videos extranjeros -y ni hablar de las copias que circulan en Buenos Aires-. Al respecto, la completa información de la contratapa explica que "**Mr. Smith Goes to Washington** *fue una de las selecciones iniciales de la Biblioteca del Congreso para conservar films. Técnicos de esta Biblioteca trabajaron tres años en su Centro de Conservación de Films en Dayton, Ohio para restaurar la película a partir de los negativos originales".*

Como único *bonus* hay un *trailer* bastante extraño, donde un crítico radial habla maravillas de la película y del Frank Capra, que aparece aceptando sonriente los elogios.

• The Grapes of Wrath
Fox Video

Por algún misterioso motivo los clásicos que edita Fox en láser nunca tienen la calidad que uno podría esperar. Esto se percibe en esta edición restaurada de uno de los superclásicos de John Ford: el disco de **Viñas de Ira** tiene una calidad muy superior a los videos que se podían conseguir hasta el momento, pero el *transfer* realmente podría haber sido mejor. Un film con fotografía de Gregg Toland siempre deja sin aliento al espectador, algo que sucede en muchos momentos de este film de denuncia social increíblemente fuerte para 1940. Sin embargo, en la edición de **Wuthering Heights** (*Cumbres borrascosas*, William Wyler-1939), los blancos y los negros están mucho mejor acentuados y el trabajo del *cinematographer* de **Citizen Kane** se aprecia en todo su esplendor.

De todas maneras, esta película en la que Henry Fonda y su familia huyen miserablemente de la explotación más criminal que haya mostrado alguna vez Hollywood sigue siendo tan asombrosa como siempre. Hay que destacar el extraño *trailer* donde se apunta a mostrar la polémica alrededor de la novela de Steinbeck, con gente que discute si los productores de cine se animarán o no a filmar algo tan fuerte. El *trailer* está en el lado 3, que es CAV, junto a los minutos finales del film. Tanto el *trailer* como los créditos del laser remedian una injusticia: en los títulos de la película John Carradine aparece sexto, como si fuera un actor de reparto y no uno de los principales protagonistas de **Viñas de ira:** en uno de los grandes trabajos de su carrera, Carradine es un predicador que perdió la fe y desarrolla ideas un tanto peligrosas.

Aún cuando actúan Henry Fonda, Jane Darwell (que se ganó un Oscar, igual que Ford), Russell Simpson y Charley Grapewin -ademas de Ward Bond en un papelito de vigilante- cuando termina el film el espectador no puede borrar de la mente las increíbles expresiones de Carradine, ese gran actor shakespeareano perdido en la industria del cine B.

Son muy interesantes las notas de la contratapa, que quizá por estar escritas por gente de la Fox se ocupan especialmente de resaltar la labor del productor Darryl F. Zanuck y en alguna medida de minimizar la de Ford, asegurando que al terminar el rodaje el director se fue de pesca y todo el montaje estuvo a cargo de Zanuck, y que muchas escenas del film son obra del director de segunda unidad Otto Brower.

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

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

libros

Los datos que me diste

por Daniel López

Un prestigioso crítico uruguayo solía decir en voz alta que Héctor Vena jamás veía una película más allá de los títulos, maldad tan gratuita como obviamente falsa que un crítico argentino repite, gozoso, cada vez que tiene ocasión.

Tito Vena acaso carecía del don de la escritura, pero supo canalizar sus inquietudes fundando el Cine Club Núcleo y desarrollando una vasta, minuciosa e influyente tarea de investigador y filmólogo. Su frondoso archivo siempre estuvo abierto a quien le pidiera ayuda o consulta, incluyendo al prestigioso crítico uruguayo. Vena creó un estilo de fichas técnicas y filmografías del que se nutrió buena parte de los investigadores posteriores.

La preocupación por el dato preciso es una herencia suya, y refulge en dos publicaciones recientes: *Historia de los primeros años del cine en la Argentina. 1895-1910,* de Guillermo Caneto, Marcela Cassinelli, Héctor González Bergerot, César Maranghello, Elda Navarro, Alejandra Portela y Susana Strugo, y *Fanny Navarro o un melodrama argentino,* de César Maranghello y Andrés Insaurralde, perfectos ejemplos de cómo debe asumirse un trabajo de investigación de modo que resulte un sólido pilar para el texto. Otro, *Cine argentino - Crónica de 100 años-*, de Ricardo García Oliveri, transita caminos ya recorridos pero pone el acento en el costado gráfico, espléndido por donde se lo mire. En un cuarto libro, *Cine bizarro -100 años de películas de terror, sexo y violencia-,* Diego Curubeto sorprende por la exactitud de los datos que aporta en las pocas entradas referidas al cine nacional.

Con estas solitarias excepciones, los libros publicados en los dos últimos años son poco serios en lo que respecta a su investigación de base. La gran cantidad de errores y omisiones opaca la credibilidad de aquellos datos que realmente son veraces, echando un cono de sospecha sobre la totalidad del trabajo.

Raúl Manrupe y Alejandra Portela hicieron circular una hojuela con la fe de erratas de *Un diccionario de films argentinos,* que en varios casos sólo agrega confusión. Algunos ejemplos tomados al azar:

-tanto en la ficha de **El dinero de Dios** como en la de **Todo sea para bien** se indica que significó el retorno de Francisco Petrone al cine argentino; la fe de erratas corrige e indica que en realidad se produjo en **El dinero de Dios** (1959), pero vuelve a equivocarse, ya que se verificó en **Todo sea para bien** (1956);

-la hojuela incluye *"películas omitidas en la obra"*, pero sigue olvidando por lo menos dos, **Intriga y sexo** (dir. Branko Branislaf, 1966) y **Otra esperanza** (dir. Mercedes Frutos, 1984);

-**La violencia** no es un "film inconcluso": se terminó, cambió su título por **De lo que no hay** (dir. Alfredo Mathé, 1968) y se exhibió en la muestra paralela *Rarezas Argentinas* del 7° Festival de Cine Argentino, Santa Fe, 1989;

-ni siquiera la fe de erratas advirtió que no existe un **Santos Vega** dirigido por Moglia Barth: la ficha corresponde a **Juan Moreira** (1947), del mismo realizador, pero incluye -agregando confusión- datos del **Juan Moreira** (1936) de Nelo Cosimi.

El *Diccionario de realizadores* compilado por Clara Krieger y nuevamente la laboriosa Portela (¿cuántas horas tienen tus días, Alejandra?) acierta al menos en ubicar a Oscar Barney Finn en la F, pero equivoca su año de nacimiento, aunque Oscar debe estar agradecido de pasar a la inmortalidad con un año menos. También incluye las fechas de nacimiento y muerte en casi todos los casos. Los textos no entran en discusión, aunque en algunos de ellos se advierte una indagación algo más profunda que la mera acumulación de datos biográficos de la mayoría. Las filmografías no ofrecen errores gruesos (excepto en el caso de Juan Bautista Stagnaro: **El proyecto**, 1966, fue dirigido por Juan José Stagnaro), pero tienen el hándicap de ordenar los films por año de estreno, lo cual, para seguir cronológicamente una carrera, es fatal.

(Ubicar los films según su lanzamiento comercial y no por el más lógico del año de rodaje es una modalidad que se arrastra desde Domingo Di Núbila y Jorge Miguel Couselo, pioneros en la publicación de sus trabajos sobre cine aborigen. Un film existe desde el primer día de rodaje: antes, es sólo papeles y conversaciones; después, nunca se sabe, y hasta es probable que jamás sea visto por el público. El tiempo que director, técnicos y actores dedicaron a esa filmación fue real, y conlleva historias y consecuencias que no es lo mismo ubicar en 1953 que en 1964, como en el caso específico de **La Tigra**, de Leopoldo Torre Nilsson).

En ese error sucumbe el *Diccionario de actrices del cine argentino. 1933-1997*, con lo cual algunas filmografías parecen jeroglíficos, como, aún en su brevedad, las de Mala Powers y Gloria Prat. No hay aquí ausencias significativas, pero el colega Abel Posadas fue por cierto generoso en su comentario para esta revista (1): el trabajo de Roberto Blanco Pazos y Raúl Clement irrita, en principio, por omitir de plano el año de nacimiento y muerte de la enorme mayoría de las actrices mencionadas, dato imprescindible en todo diccionario que se pretenda serio. Ausencia deliberada por una obvia y evidente razón: su descarado cholulaje, el mismo que destaca a la sexy, la chispeante, la elegante y la bonita morocha pero oculta a las narigonas como Mónica Villa y Aída Villadeamigo (tan fea esta última que en **Como yo no hay dos** Pepe Iglesias la presentaba como *"el extraño caso del hombre y la bestia"*) y a las gordas como Nelly Beltrán, Clotilde Borella, Celia Geraldy, Ana María Giunta y Pepita Muñoz, entre otras, reemplazando ese rasgo por definiciones piadosas tales como *"de singular presencia"*, *"de inconfundible figura"* o *"felliniana"*.

Esa misma condición de cholulos obliga a los autores a proezas eufemísticas para señalar que alguna actriz *"mantiene una relación sentimental con"*, *"fue pareja de"* o *"estuvo casada con"*; a ignorar el lesbianismo (Golde Flami,

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

en **Deshonra**, hizo *"un personaje comprometido para la época"*, mientras Nora Massi exhibe un *"fuerte temperamento y rostro expresivo"*); a no comprometerse políticamente (Josefa Goldar supo ser *"militante de izquierda"*, pero de Lily Gacel se elude su pública condición de miembro de Montoneros, acaso porque la Goldar está muerta); y hasta a ignorar datos históricos (Eva Duarte no fue "elegida" por Mario Soffici para **La cabalgata del circo:** se la impusieron los Machinandiarena) o de entrecasa, cholulos si se prefiere (Tippi Hedren no fue "convocada" por Fernando Siro para **Allá donde muere el viento:** vino con un paquete de glorias del pasado).

En cuanto a *Carlos Hugo Christensen. Historia de una pasión cinematográfica*, recién publicado, es un perfecto ejemplo de cómo se desperdicia la oportunidad de profundizar en la obra de un cineasta tan interesante como escasamente estudiado. Son doscientas páginas en caracteres "catástrofe" (algo que los miopes seguramente agradecerán), la mayor parte de las cuales están dedicadas a prólogos varios, reproducción de críticas (sólo las favorables, claro), una filmografía suculenta que tampoco rescata el orden de rodaje ni el de estreno sino que la divide por países, testimonios que nada nuevo agregan, una interesante y reveladora "actividad radial y teatral" y una buena cantidad de fotos no muy bien reproducidas.

Lo que curiosamente hace agua es el que debería ser el cuerpo principal del trabajo: treinta y dos páginas en las que Mario Gallina traza una biografía del realizador y dieciocho dedicadas a un reportaje. Gallina ha investigado en profundidad, es innegable, y hasta aporta datos nunca publicados, sobre todo de los comienzos de su carrera; además, clarifica definitivamente alguna duda histórica (**El demonio es un ángel** y **La balandra Isabel llegó esta tarde** son producciones enteramente venezolanas y no coproducciones con la Argentina) y descubre una versión italiana de **Los chicos crecen**, aunque no ofrece ninguna otra pista.

El reportaje es poco revelador y bastante complaciente, con un persistente aroma a *déja vu*. El lector interesado añora en el libro de Gallina una mayor indagación sobre determinados aspectos de su obra, como la elección de temas, las presiones e imposiciones de estudios y productores o los resortes narrativos a los que apeló Christensen en algunos de sus principales films. Ni hablar del costado personal del director de **Safo:** los parientes daneses, su matrimonio con Susana Freyre y el hijo que tuvo con ella son los únicos datos que Gallina aporta en ese terreno. Es evidente que el autor no se lo propuso, por excesivo respeto, por temor a una evasiva o por simple cholulismo, pero con un hombre que realizó una adaptación tan peculiar del cuento **La intrusa**, de Jorge Luis Borges, parece lícito conversar sobre la cuestión homosexual en su obra, evidente e insoslayable sobre todo en sus films brasileños y en el argentino **Somos?.**

En los libros mencionados se repiten errores históricos desde que fueron equivocadamente registrados en el *Heraldo del Cinematografista:* **La intrusa** es **Intrusa** (dir. Julio Saraceni, 1938), **El misterioso tío Sylas** es **El misterioso tío Silas** (dir. Carlos Schlieper, 1946) y **El viaje sin regreso** es **Viaje sin regreso** (Pierre Chenal, 1945). Pero no hay justificación previa para **Asalto a la ciudad** (**Asalto en la ciudad**, dir. Carlos Cores, 1964), **Crimen en el hotel alojamiento** (**Crimen en hotel alojamiento**, dir. Leo Fleider, 1973) o **De amor y de sombras** (**De amor y de sombra**, dir. Betty Kaplan, 1994), para el olímpico desprecio por los signos de puntuación, admiración e interrogación que forman parte de muchos títulos, para el notorio descuido con la carrera de argentinos en el exterior (algo especialmente notable en el libro de Blanco Pazos y Clemente) ni, en fin, para la total ausencia de humor en los trabajos analizados (excepto en el de Curubeto). Como si el cine argentino fuera algo tan serio...

Tras publicar su *Diccionario de realizadores contemporáneos* (1987), Jorge Abel Martín pidió expresamente mi opinión: le señalé la enorme cantidad de errores, omisiones y confusiones, y pude hacerlo porque nos unía una larga y enorme amistad, la que le permitió entender -sin enojarse ni acusarme con el inevitable *"¿Por qué no lo hiciste vos?"*- que a nosotros, los investigadores, nos lleva una vida precisar el dato exacto, por lo que no podemos permitirnos, de ninguna manera, agregar inexactitudes a las que tantas veces frenaron y entorpecieron nuestras búsquedas. Así de simple.

(1) Ver **Film** n° 32.

Plus

-*Groucho y Chico*, abogados; ed. A cargo de Michael Barson. Tusquets. $ 20.
Transcripción de los 26 programas radiofónicos que con el título *Flywheel, Shyster & Flywheel* emitió todos los lunes de 1932 la cadena N.B.C. Reedición, tras siete años agotado.

-*La música en el cine*, por Michel Chion. Paidós, 487 pgs. $ 44.
Historia de la evolución de las relaciones entre música y cine; análisis de la operatividad de la música como elemento de la narración.

-*Diccionario de cine*, por Eduardo Russo. Paidós-Tatanka, 343 pgs. $25.
De "Cine absoluto" a "Wurlitzer", de *El sol del membrillo* a *La mosca II*, todo lo que a Russo le parece que define la "biblia y el calefón del cinéfilo". Financiada por el Fondo Nacional de los Artes, la obra compila material publicado antes por el autor en la revista *El amante cine.*

-*Perseverancia -Reflexiones sobre cine-*, por Serge Daney. Tatanka. $ 10.
El reconocido crítico de *Cahiers* y fundador de *Trafic* hace una revisión de su vida, su trayectoria y sus gustos. Este libro fue planeado junto con Serge Toubiana y compila escritos preferidos por el autor.

-*El peplum -La antigüedad en el cine-*, por Rafael España. 452 pgs. $32,20.
El autor se propone la divertida tarea de contar la historia del mundo a través de la del *peplum*, género que no ha tenido la fidelidad histórica entre sus principales características. Otros datos sobre el *peplum* en **Film** n° 15.

-El encuadre cinematográfico, por Dominique Villain. Paidós. 153 pgs. $ 18.
Profesora de montaje y estética cinematográfica, la autora realiza un ensayo sobre la técnica, evolución y distintas concepciones del encuadre mediante entrevistas a profesionales de la industria, entre otros elementos.

NAI TELEVISION

CURSO INTEGRAL DE TELEVISION

Edición /Producción /Cámara /Iluminación /Sonido /Edición /TV en vivo
1º Nivel: Cortos y videoclips.
2º Nivel: Programas periodísticos, magazine, infantil, miniserie, policial (U-Matic)
3º Nivel: Realización de un programa por los alumnos con salida al aire semanalmente. (Betacam)
Las clases se dictan dentro de los estudios, control e islas de la productora

Bulnes 1736 (1425) Capital Federal
Tels. 827-4450 / (15) 427-9077 / (15) 492-6860

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

El adiós a Seinfeld

por María Eugenia Lara

El jueves 14 de mayo se emitió por Sony -en simultáneo con los EE.UU.- el último capítulo de **Seinfeld**, tras nueve años en el aire. Para los fanáticos de las *sitcoms*, para quienes eligen como amigos incondicionales a un grupo de personajes de la TV, el fin de una serie es el comienzo de un vacío difícil de llenar. En el caso de **Seinfeld**, muchas veces definida como una "serie sobre nada", ese vacío suena especialmente terrible. El propio Jerry Seinfeld ha explicado que la serie no se trabajó con *"ideas de* sitcom, *sino con cosas de todos los días, experiencias que la gente pueda relacionar con su vida"*. Nueve años de éxito sostenido y una abrumadora cantidad de premios, confirman que lo ordinario, lo común o lo cotidiano son suficientes para hacer un notable producto televisivo.

Jerry Seinfeld -comediante por lo general desocupado, fóbico y dueño de una petulante sonrisa- es el protagonista y creador de la serie, junto con Larry David, quien se alejó por un tiempo de los guiones y volvió para el último capítulo. Nacido en Brooklyn, Seinfeld se sitió atraído por el mundo de la comedia desde los ocho años: *"Recuerdo que una vez hice reír tanto a un amigo que terminó arrojando una mezcla de galletas y leche sobre mí; y me gustó. Ese fue el comienzo. Cuando te estás riendo abandonás tu cuerpo, te vas del planeta... es una experiencia increíble"*. Su mundo ha sido, y es de suponer que seguirá siéndolo, el de los *stand-up comedians*, cómicos de origen generalmente judío que trabajan solos frente a un público reducido. El *stand-up comedian* es una tradición arraigada en los Estados Unidos y ha proporcionado talentos del calibre de Jerry Lewis, Woody Allen y Mel Brooks: no es exagerado decir, entonces, que lo mejor de la comedia norteamericana del último medio siglo comparte ese mismo origen.

Los coprotagonistas de la serie también tienen detrás una abundante producción artística. Jason Alexander, que interpreta a George Constanza, ha trabajado en producciones de Broadway, en una larga lista de films y en otra igualmente larga de series televisivas como actor invitado. Alexander, que considera su barmitzvah como su primera actuación paga, ha dirigido un episodio de la serie y ahora aspira a dirigir teatro. Michael Richards (Cosmo Kramer) nació en un suburbio de Los Angeles, estudió actuación, participó en compañías de repertorio y obtuvo su primer trabajo real gracias a Billy Crystal (otro *stand-up comedian* que sabe de tradiciones: ver su film **Mr. Saturday Night**). Influenciado por comediantes como Charles Chaplin y Jacques Tati, Richards se ha especializado en un tipo de comedia física cada vez más rara de ver: *"Para mí es importante crear una impresión de profundidad en el personaje, manteniendo una cierta tensión y produciendo risa a la vez"*. Julia Louis-Dreyfus (Elaine Benes) interpreta a la ex novia de Jerry, una mujer tan intolerante y *"poco considerada"* con los hombres como Jerry lo es con las mujeres. Nació en Nueva York, estudió teatro, fue miembro de una compañía de teatro independiente y también de la renombrada Second City, una troupe de comediantes de la que salieron nombres como John Belushi, Gilda Radner y Bill Murray.

Las biografías de los protagonistas confirma un compromiso con una determinada tradición cómica y no sólo el seguimiento ciego de fórmulas o formatos. Hasta los intérpretes de reparto son comediantes de fama, como los padres de George y de Seinfeld, o el cartero Newman (Michael Lerner), amigo de Kramer, que disfruta de su profesión en la certeza de *"quien controla la correspondencia controla la información"*. A Lerner se lo puede ver en otras series (**Third Rock from the Sun**) y en varias películas, como **Barton Fink**, donde logró hacer de un productor de Hollywood un personaje inolvidable.

This Is the End

A pesar de que en el *ranking* de los últimos capítulos de series con largos períodos de aire el de **Seinfeld** ocupó el sexto lugar (detrás de **Cheers, The Cosby Show, M*A*S*H, Mary Taylor Moore** y **I Love Lucy**), mantuvo la dinámica que destacó a la serie a lo largo de sus nueve años. Una de las mayores cualidades de la comedia es la sutileza con la que deja en evidencia el costado egocéntrico, irreverente y "desconsiderado" de las personas y, en concordancia, la emisión (que duró dos horas) tuvo una primera parte compuesta por un *racconto* de mejores momentos dedicada a reafirmar la individualidad de sus protagonistas, en particular en lo referido a sus relaciones con eventuales parejas: George se desespera pensando que el Independiente George y el Comprometido George jamás podrán convivir en una sola persona y que ello lo llevará a la muerte; Seinfeld, Kramer y Elaine encuentran, mientras tanto, aspectos cuestionables en cada uno/a de los/as potenciales

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

candidatos/as: *"Es pobre", "Es virgen", "Es calva", "Es una puta", "Tiene manos de hombre", "Tiene piernas feas", "Se adueñó de mi ensalada"* o, sencillamente, *"No era mi tipo"*.

El último capítulo comienza auspiciosamente cuando Seinfeld recibe una llamada de la NBC para contratarlo, junto con George, y sacar al aire un show televisivo. La acción transcurre entre festejos, a pesar de la amenaza de Newman: *"Llegará el día, sí... ¡Recuerda mis palabras, Seinfeld! Llegará el día de tu juicio final. ¡Un viento maligno soplará en tu mundo de fantasía y borrará esa sonrisa petulante de tu rostro! ¡Y yo estaré allí, en toda mi gloria, viendo... viendo como todo se desmorona!"*.

Efectivamente llega un juicio a los protagonistas, acusados por un fiscal de pueblo de "indiferentes" y, sobre todo, de transgresores a la flamante Ley del Buen Samaritano. *"No es la primera vez que se comportan de esta forma; por el contrario, tienen todo un prontuario de burlas y maldades. La de ellos es una historia de egoísmo, egocentrismo, inmadurez y avaricia. Verán como todos los que han tenido contacto con estos cuatro individuos se han visto engañados, vejados, maltratados y traicionados. Pero esta vez han ido demasiado lejos. Esta vez tendrán que rendir cuentas. ¡Esta vez son ellos los que pagarán!"*.

Esta condena de antemano justifica un perfecto paralelo entre la historia de los personajes en la serie y un juicio televisado a la manera de show por un noticiero televisivo. También es una sutil advertencia para todos los que festejamos cada uno de los actos por los que ahora *"los cuatro de Nueva York"* son puestos en el banquillo de los acusados por la "moral" social. Jerry, Elaine y Kramer, víctimas de la moderna corrección política, van a parar a la cárcel por un año y se quedan una vez más sin la posibilidad de hacer su programa televisivo.

Sólo Jerry Seinfeld sabe si la condena, aplicada también, indirectamente, sobre sus seguidores durará efectivamente un año o se prolongará indefinidamente. Mientras tanto, los nueve años de episodios seguirán circulando por el canal Sony los viernes a las 20:30hs.

duro de oído

por Fernando Kabusacki

En el aspecto musical: ¿Qué tienen en común **Grandes esperanzas** (Great Expectations, *Alfonso Cuarón-1997) con* **Lone Star** (*John Sayles, 1996) y* **Lone Star** *con* **El dulce porvenir** (The Sweet Hereafter, *Atom Egoyan-1997)?*

Grandes esperanzas contiene varias versiones (tan disfrutables como conmovedoras) de un tema "latino": *Bésame Mucho*, pieza más conocida que disfrutada (*"una perlita del repertorio internacional"*, que le dicen...) Las grabaciones de este tema que fueron elegidas para esta película poseen una preciada dosis de simpleza, preciada porque a la mayoría de las películas les cuesta mucho transmitir.

Lone Star plantea una intrincada trama de secretos y relaciones, y es el repertorio de canciones "latinas" (ésta vez la palabra es preciosa) lo que reconforta y entretiene al corazón del espectador en medio de tanta frialdad. La música original de esta película fue escrita y producida por Mason Dearing, y algunas de las canciones que pueden escucharse (¡por suerte!) en la película son *Jurame* (por Lydia Mendoza), *Sabor a mi* (por Isidoro Lopez), *Mi Camino* (por Conjunto Bernal) y *I Want To Be a Cowboy Sweetheart* (por Patsy Montana and the Prairie Ramblers; esta última más cowboy que latina pero con la misma frescura que las anteriores)

Lone Star utiliza los sonidos de guitarras con vibratos electrónicos lentos, al estilo de los sonidos usados por el guitarrista Duane Eddy en los años '60s (quien, a todo esto, toca "guitarra barítono" en la banda de sonido de **Broken Arrow**, el film de John Woo); un sonido de guitarra que de alguna forma crea "misterio" (ver Chris Isaac... ver **Entre dos fuegos / Last Man Standing** con música de Ry Cooder...). El guitarrista en **Lone Star** es Duke Levine.

En **El dulce porvenir** *"...existen algunos acoples de guitarra eléctrica que se funden con la música o con su ausencia"* (ver **Film** n° 33).

Las tramas de **Lone Star** y **El dulce porvenir** son similares en cuanto a que "pueblo chico infierno grande" y a la inteligente utilización de sonidos de guitarras eléctricas para musicalizar cuestiones de misterio, suspenso y pasión.

(...Por lo que parece, a la guitarra eléctrica no le faltan antecedentes en sus conexiones con el tema del infierno. Ver **Crossroads**, de Walter Hill)

Quadrophenia, *una película ya antigua, un olvido moderno:*

Mas alla de recordar que The Who (quienes no solo hicieron la banda de sonido de esta pelicula sino tambien la produjeron) es una de las bandas de rock favoritas de muchos cinéfilos melómanos de más de 30 años, no es nada inútil notar que algunos artistas jovenes en el proceso de encontrar su verdadera identidad se olvidan de encontrarla. The Who encontaron su propia identidad (y dijeron cosas que importaron a la cultura de su momento). **Quadrophenia** es un buen recordatorio para aquellos espectadores que puedan estar buscando "algo".

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

UNA VUELTA DE TUERCA
Henry James

Si bien la moda de adaptar a Jane Austen parece haber declinado, la encantadora y delicada escritora británica ha sido reemplazada en el último tiempo por Henry James, un escritor bastante menos apacible. La elección llama la atención si se tiene en cuenta que el autor norteamericano devenido súbdito británico ha sido tradicionalmente considerado como "infilmable".

La adaptación cinematográfica de textos literarios es siempre un proceso de apropiación, una transferencia que tiene un contexto histórico y cultural diferente de aquel en que se ha producido. Esta apropiación es un proceso de integración de la obra adaptada al punto de vista, la estética e ideología propias del contexto de adaptación.

El tema de hacer una película con los grandes clásicos de la literatura ha promovido siempre arduos debates acerca de sus posibilidades y limitaciones. "Las más de las veces" -afirma Francis Vanoye- la pregunta ¿Se puede adaptar? enmascara la afirmación *No tenemos derecho a adaptarlos*[1]". Si la adaptación es demasiado fiel al texto, "traiciona" al cine y si es demasiado libre, entonces "traiciona" a la literatura.

Cuando el motivo de la adaptación está relacionado con cuestiones económicas (el éxito comercial de un determinado libro o autor, la necesidad inagotable de historias de la industria de Hollywood), la tarea es más sencilla porque se trata al texto como si fuera un argumento o sinopsis que debe convertirse en guión técnico y se reduce a la superficie de la anécdota.

Pero, obviamente, la adaptación puede también entenderse como un proceso de relectura, o más bien de lectura y reescritura de la obra elegida por parte de un realizador. La transposición cinematográfica supone en cualquier caso modificaciones e interpretaciones que proponen una vía de entrada al texto. En el caso de Henry James, las decisiones del adaptador son complejas y difíciles, principalmente porque sus obras rara vez admiten la literalidad. Leer a James supone siempre un trabajo de decodificación y exploración intenso y de resultados inesperados.

Al mismo tiempo, la escritura de James es profundamente cinematográfica y está colmada de imágenes y metáforas visuales. Si hubiese vivido algunos años más (James murió en 1916), seguramente hubiera escrito algo para el cine él mismo. De hecho estaba muy interesado en las artes del espectáculo e intentó vanamente una carrera como dramaturgo en la que fracasó con bastante estrépito. Sin embargo, esta experiencia como escritor para la escena lo llevó a reflexionar acerca de las necesidades dramáticas del espectáculo en oposición a la literatura y a pensar en el modo de articularlas en una narración que fuera poderosamente psicológica y a la vez descriptiva y naturalista. Mostrar y sugerir aparecen en sus novelas de la madurez formando un contrapunto que requiere la reubicación permanente del lector.

James elaboró además los principios de una teoría narrativa basada en metáforas visuales tomadas directamente de la tradición pictórica y de la teoría de la perspectiva renacentista: los conceptos de focalización, punto de vista y encuadre, que hoy han pasado tanto a la tradición estructuralista francesa como a la escuela cognitivista norteamericana, y que traduce su concepción del relato. El escritor habita en la "casa de la ficción" y mira detenidamente al mundo a través de las ventanas que dan al "escenario humano".

Evocar el mundo interior de los personajes parece ser una primera premisa para adaptar a James con alguna fidelidad a sus propósitos o para transmitir de un modo aproximado la experiencia de lectura de sus novelas. El modo más sencillo y menos interesante, a su vez, parece ser la fidelidad a la superficie de la historia. Y ese ha sido el punto fuerte de las principales adaptaciones, atraídas por el brillo de una época y una clase social que básicamente se dedica a lucir hermosos vestidos, habitar bonitas mansiones y disfrutar de mucho tiempo libre para viajar a Italia.

El "tortuoso pasillo" del que hablaba James, el uso de la narración para sembrar dudas en las certezas del lector y el modo en que buscaba permanentemente traducir el fluir de la conciencia y negaba a sus narradores acceso a las mentes de todos sus personajes excepto el héroe, resultaron obstáculos bastante infranqueables para el logro de una adaptación que se arrimara algo a la suculenta experiencia de leer cualquiera de sus obras.

En la época del cine de estudios, los relatos de James servían como tantos otros para alimentar una voraz industria que no daba a basto con las historias originales. De ese modo, sus novelas

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

y el cine

POR PAULA FÉLIX-DIDIER

"Toda tentativa de adaptación de las novelas de James es para llorar de risa".
Claude Chabrol en Cahiers du Cinema, sept. 1997

se convirtieron en films de género y vehículos de estrellas.

The Heiress (*La heredera*, 1949) de William Wyler es tal vez uno de los mejores films basados en novelas de James. Es la primera adaptación de Washington Square en pleno apogeo del cine de estudios de Hollywood. Por eso, el argumento del film se tuerce hacia las convenciones de género, adoptando la forma del melodrama que James trataba de evitar. Así los personajes son menos sutiles y más estereotipados que en la novela pero el resultado es un excelente melodrama cinematográfico con un trabajo de los decorados, vestuarios e iluminación que cargan los ambientes con el exceso visual característico del género. Es también propio del melodrama el protagonismo femenino: aquí Catherine es interpretada por Olivia de Havilland que consigue transmitir a su personaje una combinación ambigua de tormenta interior y sumisión externa. Tiene además una línea de diálogo final que si bien no está en la novela, ha pasado a la historia : "Sí, puedo ser muy cruel. Tuve a los mejores maestros".

The Innocents (Jack Clayton, 1961), una adaptación de Otra vuelta de tuerca realizada por Truman Capote y William Archibald, es un film extraño que consigue transmitir al espectador la equívoca materia del relato de James. Nuevamente, la historia es forzada dentro del molde del género, en este caso el terror gótico, y el film se resiente por la necesidad de hacer explícito aquello que en la novela permanece ambiguo. Pero el cine obliga a mostrar lo que la palabra puede esquivar y así, la vaguedad central del relato que se apoya en la probabilidad de la loca historia que la institutriz reconstruye a partir de algunos datos sueltos, constituye un problema de difícil resolución en su traslado a la pantalla. La decisión del realizador es tan eficaz como incómoda: si en la novela, los fantasmas pueden o no ser un producto de la perturbada cabeza de la institutriz, en el film los fantasmas son visibles. Pero se mantiene esa incertidumbre ya que aparentemente sólo ella los ve, y eso está explícitamente trabajado desde la puesta en escena.

Para completar la inquietud, los fantasmas vienen acompañados de toda clase de ruidos y parafernalia al uso (horribles insectos que salen de la boca de inquietantes esculturas, puertas y ventanas que se abren y cierran de un golpe o escaleras que rechinan).

Deborah Kerr tiene unos cuantos años más que la veinteañera protagonista del texto y pasa a ser más bien una reprimida solterona cuya imaginación histérica la coloca al borde de la enajenación. La frase final del pequeño Miles antes de morir: "Es porque tienes miedo que estás loca" no forma parte del texto original.

Las adaptaciones modernas tomaron básicamente dos caminos posibles: o el drama de época que permite el lucimiento del director artístico o el ensayo moderno que rehuye las convenciones del género o el relato clásico.

Los relatos de Henry James que retratan el modo de vida de la alta burguesía americana y europea en las últimas décadas del siglo XIX parecen un vehículo obligado para los films visualmente suntuosos del dúo Merchant-Ivory, y en efecto, éstos llevaron a cabo dos adaptaciones de su obra: The Europeans (1979) y The Bostonians (1984). En ambos films el tándem realizador-productor decidió quedarse con la cáscara y la anécdota, más que profundizar en los conflictos psicológicos de sus personajes. *El glamour* de la alta sociedad, los viajes a Europa y el cosmopolitismo se abren paso hasta convertirse en los verdaderos protagonistas de dos relatos que poco se diferencian del resto de la filmografía del dúo.

Por otra parte, desde los años setenta, se ha desarrollado otra línea de adaptación presidida básicamente por dos lugares comunes:

-Por ser victoriano y miembro de la alta burguesía, todos sus relatos pueden ser leídos en clave freudiana y todos sus conflictos tienen que ver con la represión sexual de sus protagonistas.

-Su preferencia por protagonistas femeninas, muchas veces rebeldes al lugar que la sociedad les impone habilita una sublectura feminista.

Así, Daisy Miller (Peter Bogdanovich, 1974) explora la psicología de una especie de voyeur, que ama del mismo modo obsesivo que Scottie Ferguson en **Vertigo** a una joven norteamericana de paso por Europa que desencadena un escándalo social sin proponérselo, sólo porque decide *flirtear* y divertirse un poco. El realizador recurre a ciertos métodos del thriller, según ha descubierto Truffaut, en un juego de montaje entre vigilante y vigilada que no devela sin embargo el misterio que rodea a la joven del título, interpretada por Cybill Shepard. Visualmente, el film no puede despegarse de lo que parece ser un estigma de los films de los años setenta: no importa qué época o ambiente retraten, siempre serán films de los años setenta.

Se ha dicho a menudo que el escritor que más ha influido en la *Nouvelle Vague* fue Balzac, pero la influencia de James ha sido casi tan importante, aunque menos evidente. Aparentemente, según él mismo lo proclama, fue Chabrol quien introdujo al escritor norteamericano a sus compañeros. Y pronto Rivette y Truffaut cayeron rendidos frente la potencia y ambigüedad de sus novelas y cuentos.

La chambre verte es un film dirigido por François Truffaut en 1974 a partir de varios cuentos de James, especialmente *El altar de los muertos y La bestia en la jungla.* En una carta al guionista Jean Gruault, Truffaut dice: "El inconveniente con James es que las cosas nunca se dicen expresamente y nosotros no podemos permitirnos esa vaguedad y esa indefinición en una película; tenemos que clarificarlo todo y precisarlo; y también debemos dilatar, por medio de mil invenciones, lo que yo lla-

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

mo momentos privilegiados. Aquí, los momentos privilegiados son las escenas de culto, el encendido de las velas, los tiros y todo el aspecto religioso a la japonesa que son nuestra razón profunda para hacer esta película [2]".

Los tres últimos films que dan cuerpo a la moda James en el cine son **Retrato de una dama** (*Portrait of a lady*, Jane Campion-1996), **La heredera** (*Washington Square*, Agnieszka Holland-1997) y **Las alas de la paloma**, (*Wings of the Dove*, Iain Softley- 1997). Los tres comparten una cuidada reconstrucción de época, con una dirección artística que por momentos se convierte en protagonista absoluta, un subtexto que apela al psicoanálisis para comprender las relaciones y comportamientos de sus personajes y una o más protagonistas femeninas que pueden fácilmente convertirse en un estandarte feminista.

En **Retrato de una dama**, la realizadora australiana Jane Campion, busca la fidelidad al espíritu del relato por el camino de la infidelidad a la letra. Así, agrega un prólogo contemporáneo y una extraña secuencia onírica que parecen ser las fantasías que el texto disparó en ella. Aunque las líneas de diálogo han sido respetadas casi literalmente, la interpretación predominante sugiere una lectura del comportamiento de Isabel Archer relacionada con el masoquismo. El comportamiento de Osmond, su marido, que en la novela se mantiene a nivel de maltrato psicológico, se explicita en el film como abuso físico, lo que en última instancia justifica la infidelidad. La ambigüedad y complejidad del personaje de Osmond se resiente al ser simplificado como un marido violento e interesado. Y la actuación amanerada de John Malkovich ciertamente no ayuda.

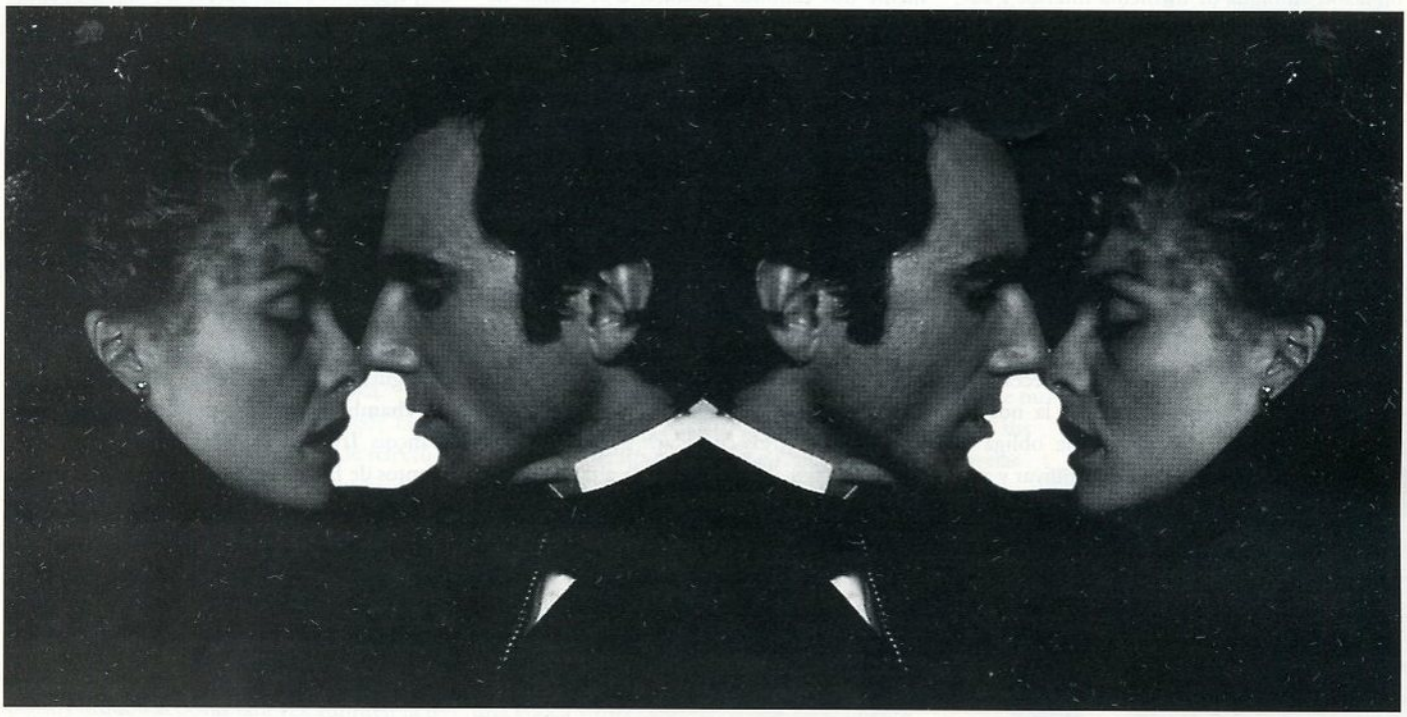
El personaje de Isabel aparece como el de una mujer que emprende un viaje -no sólo literal, cuando cruza el Atlántico hacia Europa- sino también interior que la llevará a una dolorosa transformación.

Agnieszka Holland ha llevado nuevamente a la pantalla la novela **Washington Square** con Jennifer Jason Leigh y Albert Finney como el padre y la hija de una familia un tanto disfuncional. La búsqueda de la aprobación paterna, la baja autoestima femenina y la incomprensión masculina se destacan como los conflictos psicológicos que desenvuelven la trama hacia un final que se toma algunas libertades respecto del original, para culminar con una especie de apoteosis de liberación femenina.

Es de destacar la interpretación de Leigh en el papel de una Catherine Sloper que decide finalmente tomar las riendas de su vida luego de años de abusos por parte de los hombres que la rodearon -su padre y su prometido. La transformación se nota en su cuerpo y en sus gestos y esto está integrado a la actuación. Aquí también se trata de una mujer que debe realizar un angustioso proceso de transformación para enfrentar su destino con resignación. Como **La heredera** había sentado un precedente tan fuerte como imposible de ignorar, el film resulta más bien una combinación del texto de la novela con ciertas imágenes y actitudes de los personajes que recuerdan a su precedente fílmica.

La adaptación de Iain Softley de **Las alas de la paloma** convierte la narración elíptica de James en un relato dramático centrado en la anecdótico. Más que en ninguna otra novela, James apela aquí al escamoteo de los momentos dramáticos fundamentales para recrearse con la descripción de lugares y atmósferas, especialmente la romántica Venecia de fin de siglo. La historia va tejiendo un triángulo amoroso entre Kate Croy (Helena Bonham Carter) una joven huérfana sin herencia, Merton Denscher (Linus Roache), su novio clandestino periodista y pobre y Milly Croy (Alison Elliot), una amiga con tanto dinero como poca salud. En la novela, el lector no tiene conocimiento de primera mano de la conspiración de los dos amantes ni de su posterior revelación, tampoco se ven los efectos de dicha revelación en la heroína ni presenciamos la conversación entre Denscher y la moribunda Milly. Por último, no leemos nunca lo que dice la carta final que ella le envía. James deliberadamente prefiere dejar esos momentos decisivos librados a la imaginación del lector.

El film en cambio explica y muestra hasta el hartazgo. Incluso la escena final que en la novela se resuelve a partir de un par de líneas de diálogo y una carta sin abrir, aquí se desarrolla por completo. Y por si no quedara claro, se agregó un epílogo que muestra el efecto de ese diálogo final para evitar toda ambigüedad en las interpretaciones.



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

El guión no ha retenido prácticamente ninguna línea de diálogo del original e incluso traslada la acción una decena de años, desde 1901 a 1910. Supuestamente, para justificar la franqueza sexual de sus protagonistas, ya que para entonces había muerto la reina Victoria y la proverbial moralidad victoriana estaba un tanto relajada. Pero esta tendencia a sexualizar los relatos más bien asexuados de James -presente también en el film de Campion y de Holland- en realidad contribuye a empobrecer la tensión presente en la novela.

Además, el director ha preferido delegar gran parte de la carga connotativa y los implícitos en la dirección artística y por ejemplo, el contraste entre las dos protagonistas se refuerza por el color de sus vestimentas. Mientras Kate aparece casi siempre con colores oscuros y telas pesadas, Milly, la paloma del título, viste colores claros que progresivamente se convierten en blanco puro.

De cualquier modo, las imágenes son bellísimas y remiten al imaginario del decadentismo inglés de fines de siglo y a la languidez de los retratos femeninos de los prerrafaelistas. Visualmente el film es irreprochable y sin duda mucho más agradable que la novela, pero, como dice Peter Matthews en su crítica para Sight & Sound, "allí justamente reside el problema".

(1) Vanoye, Francis: Guiones modelo, modelo de guión, Buenos Aires, Paidos, 1996.
(2) Truffaut, François: Correspondence, París, Hatier/5 Continentes, 1988, pág. 446-447.

LA ISLA

Producción y Post-Producción de Video Digital

CURSO DE EDICION DIGITAL
Adobe Premiere

Este curso teórico-práctico desarrolla en profundidad tanto los aspectos básicos, del programa, como aspectos puntuales (diferentes Setup, Filtros, como complementar con Adobe Photoshop, etc.)
Se desarrolla en 5 clases de dos horas de duración en clases individuales o grupales de hasta 3 personas.

EDICION DIGITAL NO LINEAL
Adobe Premiere
SVHS - VHS Placa DC30 / 5 Gigas de Disco SCSI

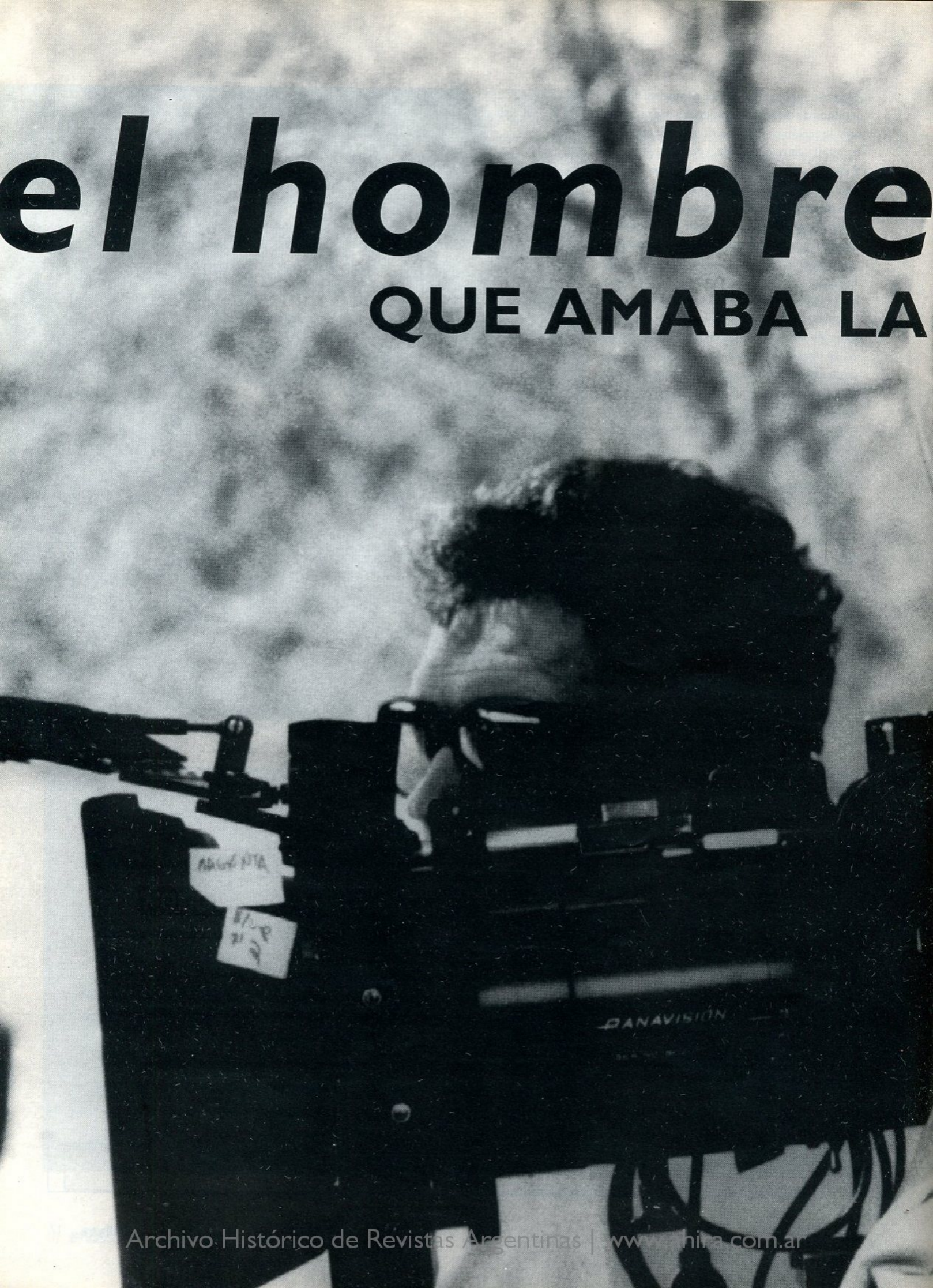
EDICION LINEAL / SVHS - VHS

TRANSCODIFICACION DE NORMA
ALQUILER DE EQUIPOS: Cámaras, Trípodes, Luces, etc.

Tel: 542-6870 / (15) 188-5759

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

el hombre
QUE AMABA LA



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

ARGENTINA
CON ROBERT DUVALL

"... me acuerdo que hace unos años, en la confitería El Molino, se me acercó un señor mayor y me habló de lo mucho que significaba para él mis trabajos en algunas de mis películas. Expresaba su afecto de una manera muy especial, y la verdad es que no recuerdo tal muestra de afecto en ningún otro lugar del mundo."

POR
DIEGO CURUBETO
Y ALFREDO GARCÍA

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

Quizá algún día Robert Duvall se mude definitivamente a la Argentina, tal como lo hizo en los años '70 Guy Williams, el actor de series como *El Zorro y Perdidos en el Espacio*, que terminó deambulando con un circo por las pampas y muriendo olvidado en su departamento de Barrio Norte.

Aunque mirando el asunto con seriedad, Duvall es un actor un poco más serio y talentoso, que ganó el Oscar por **Tender Mercies** (*El Precio de la felicidad*, Bruce Beresford-1983), que tuvo roles importantes en películas esenciales del cine americano de los '60 y '70 como **To Kill a Mockingbird** (*Matar a un ruiseñor*, Robert Mulligan-1962), **M*A*S*H** (*Idem.*, Robert Altman-1970) y **Apocalypse Now** (*Idem.*, Francis Ford Coppola-1979). Además de trabajar en estas y muchas otras películas excelentes, Duvall dirigió un documental muy elogiado (**We're Not the Jet Set**, 1975), y dos largometrajes de ficción: **Angelo My Love** de 1983, sobre una comunidad de gitanos, y la más reciente **The Apostle**, por la que fue nominado al Oscar.

Luego del estreno de este film totalmente atípico, Duvall se ha convertido en una especie de personaje legendario para los directores independientes americanos, ya que The Apostle, en el que interpreta a un predicador evangelista en problemas, fue un proyecto desarrollado a lo largo de más de una década sin el menor apoyo de los grandes estudios ni de sus amigos poderosos en Hollywood. Al mismo tiempo Duvall ha logrado el status de ser uno de los más respetados actores de carácter de Hollywood, un intérprete que impone el respeto necesario como para salvar al planeta en **Deep Impact** (*Impacto Profundo*, Mimi Leder-1998), el catastrófico megabodrio producido por Steven Spielberg.

Un síntoma del estado en que se encuentra el cine norteamericano contemporáneo es que los elogios unánimes a **The Apostle** no garantizan el futuro de Duvall como realizador. Quizá pueda llevar adelante más proyectos (tiene una idea para hacer una película sobre tango en la Argentina), o quizá deba seguir aceptando más proyectos hollywoodenses, de los que siempre sale bien parado. De lo que no quedan dudas es que el actor que personificó al abogado irlandés de la familia Corleone en **The Godfather** (*El Padrino*, Francis Ford Coppola-1972), es un enamorado de nuestro país que no pierde ninguna oportunidad de trabajar en estas pampas.

milonguero viejo

Su primera aparición en una película relacionada con la Argentina ocurrió casi por casualidad. El director argentino Jorge Zanada estaba haciendo un documental sobre aspectos muy diversos del tango, y se encontró con que nada menos que Robert Duvall estaba en Buenos Aires bailando milongas en los últimos reductos de tangueros de pura cepa, para nada turísticos. De esta manera, Zanada puedo incluir un testimonio de Duvall en su film **Tango Bayle Nuestro** (1987). La escena en cuestión es breve, y se nota que está rodada con poco tiempo y escasa preparación, pero es un momento muy interesante de la película, ya que es por lo menos curioso ver al oficial *surfer* de **Apocalypse Now**, el que pronunciaba la frase legendaria: *"Me encanta el olor del napalm por las mañanas"*, revelarse todo un experto en tango. A partir de esta primera vinculación con el cine hecho en la Argentina, Duvall casi no se perdió oportunidad para subirse a cualquier proyecto que lo trajera de vuelta. Su primer trabajo en un largometraje de ficción realizado en nuestro país fue un papel de reparto en **La Peste/The Plague** (1991) de Luis Puenzo, en el personaje de Joseph Grand, que en realidad no aparece demasiado en la película. Aparentemente Duvall iba a tener un papel mayor en el film, pero problemas en su cronograma de trabajo impideron que pudiera permanecer más de dos semanas, debiéndose reprogramar sus escenas al inicio de la filmación para poder contar con él la mayor cantidad de tiempo posible.

Después aceptó una invitación de la Secretaría de Turismo para pescar truchas en la Patagonia, y luego viajó de nuevo para hacer de relator en un documental sobre Buenos Aires y el tango para la National Geographic. En 1996 aceptó el rol del nazi fugitivo Adolf Eichmann para poder pasar otra temporada en Buenos Aires. El film se llamó **The Man Who Captured Eichmann** y fue dirigido por William Graham y escrito por Lionel Chetwynd, el mismo autor de otra publicitada producción de TNT, **Kissinger and Nixon**, que de alguna manera compitió desde la TV con el **Nixon** de Oliver Stone. El interés de Duvall en hacer proyectos en la Argentina queda claro en su crédito como productor ejecutivo del telefilm, en el que también aparecen Arliss Howard, actor de vasta trayectoria que tuvo el privilegio de ser dirigido por Stanley Kubrick en **Full Metal Jacket** *(Nacido para matar*, 1986), en el rol del agente de la Mossad que vino a la Argentina para que el criminal nazi pague por sus atrocidades. El elenco incluye también a intérpretes como Sam Robards y Michael Tucci, junto a algunos nombres familiares para el público argentino como Erika Wallner, Jean-Pierre Requerraz y el insuperable Marcos Woinsky, prácticamente el único intérprete local que ha logrado tener algún rol en casi todas las produc-

"...LO QUE HAGO ES NO ESCRIBIR SI NO SIENTO ALGO DE VERDAD..."

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

ciones internacionales filmadas en la Argentina desde los '80, desde films clase B producidos por Roger Corman, hasta la **Evita** de Alan Parker. El telefilm sobre Eichmann tuvo un comentario bastante favorable en *Variety*, que de todos modos no dejó demasiado airoso a Duvall en su rol de productor ejecutivo: *"A pesar de que los cineastas se tomaron el trabajo de filmar en Buenos Aires, la locación es irrelevante ya que lo más importante de este drama transcurre en interiores"*.

compadrito a la violeta

Son muy pocos los directores de films norteamericanos que se molestan en acompañar el estreno de sus films en la Argentina. En general sólo lo hacen los que filmaron aquí (como Jean-Jacques Annaud o Alan Parker), o los que lo hacen en el contexto de una campaña publicitaria muy grande. Pero Duvall no iba a perderse la ocasión de visitar la Argentina otra vez, y no vaciló en intercalar sus contactos con la prensa por **The Apostle** con sus correrías por las tanguerías porteñas.

Aunque fue una de las candidatas al Oscar por mejor actor, casi es obvio señalar que **The Apostle** no es precisamente una típica película americana. Tampoco puede decirse que su director, guionista e intérprete principal actúe como una celebridad hollywoodense, en parte porque en realidad quizá no lo sea: más que un astro de Hollywood, Robert Duvall es un actor de carácter de pura cepa, con la diferencia de que además tiene una personalidad inquieta que lo ha llevado a convertirse en estudioso obsesivo de los evangelistas o fanático de los milongueros porteños.

Como es de rigor en estos casos, la conversación empezó sobre el tema a promocionar. Duvall es un interlocutor extremista: o no dice casi nada, o habla como loco y es imposible pararlo. Por eso esta entrevista empezó por su última película y terminó recordando los westerns en los que trabajó con John Wayne y Clint Eastwood, la fallida carrera comerical de **La Peste, Evita** de Alan Parker y hasta sus opiniones sobre la idiosincracia y la historia de los argentinos.

-¿Realmente estuvo 13 años tratando de filmar The Apostle**?**

-En realidad fueron 15 años...No es que todo el tiempo durante esos 15 años haya estado ocupado exclusivamente en hacer esta película. Trabajaba en todos los films que hice durante ese tiempo, y cada vez que podía volvía a este proyecto. En un momento decidí que la tenía que dirigir yo, simplemente porque nunca iba a encontrar nadie que pudiera manejar mejor el tema. Yo vi a esos predicadores de cerca, pude entender su oficio, su manera de pensar y actuar y no iba a poder transmitírselo a un director que no supiera nada al respecto. Es un tema muy específico, muy de los Estados Unidos, pero incluso muy propio de algunas regiones particulares de mi país. Hay todo tipo de variantes: predicadores para blancos, para negros, para gente de la ciudad, predicadores de TV, hay una variedad interminable...

-Es curioso que aunque la mayor parte de los films hollywoodenses sobre predicadores los muestran como impostores que estafan a la gente, usted trató de mostrar a un predicador honesto. Su apóstol no se parece en nada al Elmer Gantry **del clásico con Burt Lancaster o al predicador televisivo de Dennis Hopper en el film** Reborn **que filmó el catalán Bigas Luna en los Estados Unidos...**

-¿Dennis Hopper hizo de predicador?...Uh, esa película nunca la vi. Justamente estuve con él hace un par de semanas, somos muy amigos. Sí, **El Apóstol** es diferente a todas las películas sobre predicadores porque en general nunca estuve conforme con la visión del tema que dio Hollywood. Justamente por haber estado en contacto con ellos, y conocerlos bien, no me gustan esos estereotipos del cine, esos pastores que engañan y roban a sus seguidores. Por el tipo de profesión, hay gente muy buena y muy mala, pero finalmente así es en todos los oficios, ¿no? No sé como puede ser percibida mi película aquí, donde la mayoría de la gente es católica, pero tengo entendido que también hay grandes movimientos de evangelistas, así que espero que la gente entienda al personaje.

-En el *pressbook* se menciona a Wise Blood **de John Huston como una de sus películas favoritas sobre los predicadores evangelistas...**

-No, en realidad esa película tampoco me gusta mucho. Creo que el actor protagónico no encontró el equilibrio que necesitaba ese personaje [1]. Pero lo que rescato de esa película es una pequeño papel que tiene Ned Beatty: él es de Tennessee y sabía muy bien lo que estaba haciendo. Es que si no se conoce bien el tema, se caen en esos estereotipos que dañan la imagen de los predicadores. Con mi película traté de ir contra eso, y darle un poco de honor a esta gente. Y parece que eso era algo que ningún productor de cine quería mostrar, porque demoré todo este tiempo en encontrar apoyo para la película. Cuando gané el Oscar por **El precio de la felicidad** pensé que no tendría problemas en encontrar inversores. Pero el problema es que el cine lo hacen los agentes, que ganan un porcentaje

sobre cualquier negocio que se hace. Y si la película es una producción tan chica, y con pocas posibilidades comerciales, ellos se preguntan: *-¿El tanto por ciento de qué...?*, y así estos proyectos terminan en la nada.

-Usted no es guionista ni escritor, y sin embargo logró un relato ciento por ciento original, en el que por ejemplo logra que el espectador envidie la capacidad del apóstol para empezar su vida desde cero ¿Cuáles fueron sus fuentes para llegar a esa historia ?

-Nunca escribí mucho. En el colegio no me iba nada bien con eso. Escribí mi película anterior, **Angelo, My Love**, sobre un pueblo gitano, pero eso fue algo muy distinto a **El apóstol.** Lo que hago es no escribir si no siento algo de verdad. Mi método se basa en pensar qué es lo que haría cada personaje, en improvisar las situaciones como si fuera cada uno de los personajes a medida que escribo el guión. Es algo natural. De este modo llegué a esa escena en la que luego de atacar a alguien, el apostol se escapa, tira su auto al río y anda sin rumbo dispuesto a comenzar de nuevo. Lo más probable es que, enfrentados a la misma situación, usted o yo no sabríamos que hacer, nos quedaríamos sentados esperando que nos detenga la policía. Pero él no. Es que un buen predicador necesariamente tiene que ser una persona muy creativa, y siempre va a estar inventando algo nuevo. Es una parte indispensable de su profesión.

yo no tenía mis cabellos grises

-En su filmografía hay títulos como El Padrino *y* Apocalypse Now **de Coppola,** M*A*S*H **de Robert Altman,** Matar un ruiseñor **de Robert Mulligan y *THX1138*, la ópera prima de George Lucas. Deben haber sido experiencias muy valiosas al momento de dirigir su propia película.**

-Y sí, en el set siempre aprendés algo. No podés estar trabajando a las órdenes de realizadores como ellos sin aprender algunas cosas. Pero aunque todos estos directores con los que trabajé son muy buena gente, en general

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

prefiero el cine europeo [2]. A veces aprendo más de directores con los que nunca trabajé, como Ken Loach, o Kusturica, o ese director sueco que hizo esa película tan buena, **El año del arco iris** [3]. Me interesa más el cine europeo que lo que se hace en Hollywood. Pero no siempre me gusta lo que estos directores hacen cuando vienen a los Estados Unidos.
Muchas veces se dice que un director extranjero puede retratar con mas fidelidad las cosas que un director nacido en los Estados Unidos. Pero cuando uno ve las películas de Martin Scorsese sobre Nueva York, sus primeras películas, te das cuenta que lo hace mejor que nadie. En cambio muchas veces sucede que traen estos directores europeos a Hollywood, y a su vez ellos traen a sus guionistas extranjeros, y simplemente no entienden nada y hacen unas películas totalmente erradas en su visión de los Estados Unidos. Se pierden las cosas sobre las que tienen que filmar, porque simplemente no saben de qué están hablando.

-Algo así como la visión de Hollywood sobre la Argentina ¿Vio Evita?

-La empecé a ver en TV con mi novia argentina. Se llama Luciana Pedraza, y la conocí en una panadería cerca del Hotel Plaza. Ahora vive conmigo en Virginia. No pudimos terminarla, la tuvimos que apagar. Alan Parker es un director talentoso, tiene películas que están muy bien. Pero en este caso hizo cualquier cosa. Porque **Evita**, el musical, es un lío: no tiene nada que ver con la Historia, mezcla el rock con algo que podría ser tango, pero que no creo que pueda ser llamado tango, aunque bailan... Mi novia no la pudo aguantar, y la verdad es que yo tampoco. No la pudimos ver.

-¿Nunca pensó en hacer una película sobre tango?

-Justamente tengo una idea para una película que me gustaría dirigir. No es un documental, y tendría que hacerse en la Argentina. Es una historia de ficción sobre los últimos sobrevivientes del tango, las sobras de la milonga. La Argentina es la meca del tango, y posiblemente también del fútbol. Pero sobre todo del tango. Hay gente que baila el tango en los Estados Unidos, pero lo bailan demasiado rápido, no entienden lo principal. Hay gente que se ha pasado la vida entera aprendiendo a bailar tango en los Estados Unidos o Inglaterra y al final se dan cuenta de que no saben nada. En cambio en Alemania y en Japón lo hacen mejor, pero la verdad sigue estando en la Argentina. Para aprender de verdad hay que venir acá. Ahora ustedes lo están bailando demasiado coreografiado, están perdiendo la improvisación que es lo que caracterizaba a la milonga antes, y que es algo que sus padres o sus abuelos todavía muestran cuando bailan un tango en una fiesta.

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

-Esa idea de la película sobre los restos de la milonga recuerda ciertos westerns sobre los últimos cowboys. Usted hizo varios westerns, incluyendo Joe Kidd (**Ídem., John Sturges-1972) con Clint Eastwood y** Temple de acero (**True Grit, Henry Hathaway-1969) con John Wayne. ¿Le gusta el género?**

-El mejor western que hice es la miniserie **Lonesome Dove,** (*La paloma solitaria*). Los demás no me gustan mucho. **Joe Kidd** era más o menos. Si, el director era John Sturges, que era muy bueno, pero, mmhh, no me la acuerdo como nada especial. Y **Temple de acero** era horrible. Bueno, John Wayne estaba O.K., pero el director era el peor del mundo. No recuerdo un director tan malo en toda mi carrera, me acuerdo que el guionista odiaba esa película [4].

por tu fama, por tu estampa

-¿Qué recuerdo le quedó de La Peste ?

-Estoy convencido de que es mejor de lo que piensa la mayoría de la gente. Los franceses fueron demasiado duros con esta película, algo que quizá sea lógico teniendo en cuenta el peso que para ellos tiene la novela de Camus. Y por eso sus distribuidores no la quisieron estrenar en los Estados Unidos y salió directamente en video, lo que es una pena. Pero eso es una de las posibilidades de distribución que tiene una película. Por ejemplo **El hombre que atrapó a Eichmann** es una película que se dio en TV y en video, y es realmente buena, es un producto con el que estoy muy conforme.

-¿Qué es lo mejor y lo peor de filmar una película en la Argentina ?

-Tuve muy buenas experiencias filmando en la Argentina. Creo que los técnicos argentinos están entre los mejores del mundo. Son gente realmente creativa, que puede inventar algo de la nada, una cosa que los técnicos de Hollywood casi nunca hacen. Me acuerdo lo maravilloso que era trabajar con el Chango (Monti), el director de fotografía de **La Peste**. Y lo malo de las producciones internacionales que se hacen en la Argentina es que desaprovechan todo ese talento, porque traen toda la gente de afuera y le dan a los técnicos de acá un lugar muy pequeño. Por supuesto, creo que los productores tienen el derecho de contratar a la gente que se les de la gana, pero la verdad es que desaprovechan el talento de los técnicos locales, que saben cómo sacarle el jugo a muchas cosas de la Argentina mucho mejor que un buen técnico traído de afuera, que nunca estuvo aquí ni sabe nada sobre el país. Quizá eso sea lo peor de los rodajes internacionales en la Argentina, el desaprovechamiento de la creatividad local.

-Después de tantos viajes y proyectos relacionados con la Argentina, ¿qué cree haber aprendido de nuestro país ?

-Escucho cosas sobre la política, y como siempre uno escucha de todo. Hay gente que me cuenta que las privatizaciones de los últimos años dejaron sin trabajo a mucha gente, y otros que me dicen que con Menem mejoró la economía. Yo tengo la idea de que todo puede funcionar si las cosas no se van a los extremos, porque los extremos siempre son malos. Cuando preparaba el film sobre Eichmann descubrí algo que me sorprendió de la historia Argentina, la conexión de Perón con los nazis y con Mussolini. Yo tenía la idea de que el peronismo era un partido masivo de izquierda, y me costó entender que es un movimiento que incluye ideologías tan opuestas. La Argentina tiene muchas contradicciones como esta. Hay una contradicción muy fuerte entre lo colectivo y lo individual. Colectivamente, los argentinos son muy arrogantes, hay toda una actitud de mirar desde arriba a todos los demás latinos, como si la tradición europea los hiciera mejor que los demás pueblos latinos. Y al mismo tiempo, individualmente, los argentinos son maravillosos. Me acuerdo que hace unos años, en la confitería El Molino, se me acercó un señor mayor y me habló de lo mucho que significaba para él mis trabajos en algunas de mis películas. Expresaba su afecto de una manera muy especial, y la verdad es que no recuerdo tal muestra de afecto en ningún otro lugar del mundo.

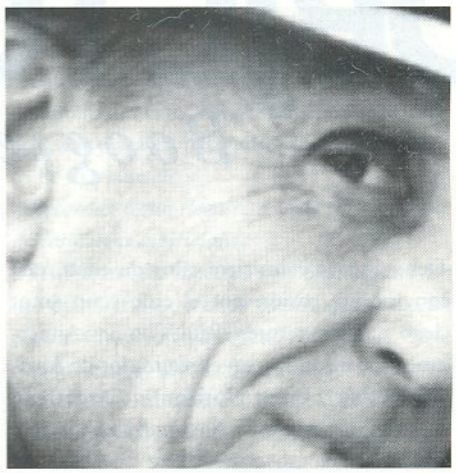
Notas

(1) Brad Dourif fue el protagonista de ese film maldito de Huston que nunca se vio en la Argentina.

(2) En algunas visitas anteriores a la Argentina, Duvall se mostró molesto con Coppola por no haberle dado el cachet que pidió para volver a interpretar su rol de abogado Tom Hagen en **El Padrino III**. De paso, también aprovechó para burlarse de Al Pacino bailando *Por una cabeza* en **Scent of a Woman** (*Perfume de Mujer*, Martin Brest-1992): *"Eso, más que bailar tango, es cualquier cosa"*. Como todavía no se había filmado **True Lies** *(Mentiras verdaderas)* de James Cameron, no se pudo burlar de las escenas en que Arnold Schwarzenegger baila el mismo tango con Tia Carrere y Jamie Lee Curtis.

(3) Duvall se refiere a Lasse Halstrom, también responsable de **Abba The Movie.**

(4) Pese a la opinión de Duvall, Henry Hathaway es considerado uno de los grandes artesanos del Hollywood clásico. El film le dio a John Wayne el único Oscar de su carrera.



La producción de FILM
se comunica con
movicom
La evolución permanente.

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

POR GUILLERMINA ZABALA (DESDE LOS ANGELES)

ESE OSCURO OBJETO DEL DESEO

Boogie Nights, de Paul Thomas Anderson

Tiene apenas veintisiete años de edad, una convincente pasión por el cine y un amor ciego por sus actores. Paul Thomas Anderson (no confundir con el realizador de **Mortal Kombat** y **Event Horizon**) no se entrenó en ninguna escuela de cine, ni trabajó incansablemente como asistente de dirección, ni fue cadete en miles de sets de filmación; simplemente se sentó frente a su computadora y se puso a escribir.

Su primera realización fue un corto de quince minutos titulado **Cigarettes and Coffee**, quizá parafraseando los varios **Coffee and Cigarettes** de Jim Jarmusch. En el corto, Philip Baker Hall, un actor ajeno al *glamour* de Hollywood, hace filosofía de bar. La película tuvo una cálida recepción en el Sundance Film Festival, lo que facilitó a Anderson entrar en el Sundance Institute y escribir allí su primer largometraje, **Hard Eight** (1997). Aunque su exhibición fue limitada y las críticas diversas, **Hard Eight** obtuvo varias nominaciones al premio Spirit y se destaca por una narración bien articulada y diálogos minuciosamente esbozados. Estas características se reiteran en **Boogie Nights**, que parte de la intención de reconstruir nada menos que el ambiente del cine porno de los '70. La película, además de obtener excelentes críticas y generar todo tipo de bromas, fue tapa de *Sight & Sound* y tuvo una Nominación al Oscar por Mejor Guión Original este mismo año.

-En las notas de la producción comentás que sos capaz de recordar con lujo de detalles el mundo de la pornografía en Los Angeles durante los anos setenta. ¿Cuántos años tenías? ¿Siete, ocho...?

Paul Thomas Anderson: -Entre los siete y los catorce, ese maravilloso periodo de la pubertad y la adolescencia... Lo recuerdo bien, no sé... será porque prestaba mucha atención...

-Además de tus recuerdos ¿basaste tu guión en algún tipo de investigación?

PTA: -La mayor parte de la información que necesitaba la acumulé viendo películas pornográficas, leyendo libros de pornografía, y viendo documentales... Escribí el guión sin haber ido a un set de una película porno, es decir que la investigación que sí hice después me sirvió para verificar lo que ya había escrito: cuando visité los sets, todo funcionaba prácticamente de la manera que lo había imaginado.

-¿Tuviste que cortar escenas para lograr una calificación más benévola?

PTA: -No tuve que cortar ninguna escena en su totalidad, simplemente tuvimos que cortar partecitas aquí y allá, que no afectaron la historia. Estoy en desacuerdo con los cineastas que dicen que la MPAA (la organización calificadora) censura. Para mí, cuando uno decide hacer una película con los estudios ya sabe de antemano cómo son las reglas del juego. Aunque es cierto que a veces me frustre un poco porque no es fácil manejarte con esta gente, dado que estás a su merced. Tienen la última palabra y además cambian los criterios a cada rato, no mantienen ningún tipo de consistencia. Lo que parecía estar bien en la primera proyección, no era aceptable en la segunda... y hubo momentos en los que tenia ganas de llamarlos y gritarles por qué no me habían dicho nada sobre la escena en que Heather Graham le patea la cabeza al estudiante con su patín en vez de preocuparse tanto por cuantos segundos aparece la cola de Mark Whalberg en la pantalla. Quise abrirles un poco la cabeza a ellos, en un sentido metáforico, claro, pero es imposible... Por suerte los cambios que hice no afectaron la totalidad del film. Había frases en el dialogo que no estaba dispuesto a cambiar, y si me pedían que las cambiara yo ya estaba listo para pelearles.

-¿Te parece que en la actualidad el tema de la pornografía está mas aceptado que antes?

PTA: -No necesariamente. En los años setenta había varias feministas que aceptaban la pornografía y escribían en su favor. Ahora hay quienes están de acuerdo pero no te olvides que también hay muchos grupos de feministas que no lo están.

-¿Por qué elegiste a Mark Whalberg para el papel protagónico?

PTA: -Aparte de su musica rap y su periodo como Marky Mark, que nunca llego a irritarme del todo, senti que Mark tenía un talento especial... En cierta forma siempre supe de

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

que Mark tenía una afinidad para la actuación y luego, cuando lo vi actuar me sorprendí mucho. Me gustó lo que hizo en **The Basketball Diaries** (Scott Kalvert, 1995) y **Fear** (James Foley, 1996). El único actor que tenia en mente para el papel era Leonardo Di Caprio, quien estaba interesado en el proyecto pero luego decidió hacer **Titanic**. Entonces, él mismo me sugirio trabajar con Mark, lo que me pareció una buena idea aunque entonces no lo conocía personalmente. Fue bueno encontrarnos porque una cosa es verlo actuar y otra conocerlo en persona. Mark es una persona muy dulce, tiene un carisma especial y un increíble sentido del humor.

-Comparada con la austeridad de** Hard Eight, Boogie Nights **es como una explosión visual. ¿Esto se debe a que la historia te interesó más o simplemente maduraste como director?

PTA: -Pienso que es por la historia, que se daba para un tratamiento visual mas intenso... no sé, quizás se deba también a que crecí o que estoy mejorando. Pero en todo caso me parece que cada historia requería un estilo visual diferente. A la vez, ambas son mis películas y por eso espero que se pueda apreciar mi estilo de cine en las dos.

-En** Hard Eight **trabajaste con tres actores. En** Boogie Nights **hay un elenco numeroso. En términos de la dirección de actores, ¿cómo manejaste ese cambio de dinámica?

PTA: -Ensayamos intensamente por dos semanas, aunque te diría que hay dos niveles de preparación. Por un lado conozco a la mayoría de los actores, que además son amigos míos, y esto me ayudó para distinguir sus personalidades. Con los actores que no conocía, después de varios ensayos terminé conociéndolos. Durante los ensayos dividí a los actores en grupos de acuerdo a las relaciones de sus personajes y de esa manera fuimos haciendo las escenas que les correspondían a cada grupo.

-En tus dos películas creás mundos caóticos, con personajes que provienen de familias quebradas.

PTA: -Me estoy dando cuenta de que hay una relación ahora que la mencionas, no lo había visto antes. No sé por qué tengo esa afinidad. Supongo que cuando no conocés esa manera de vida, tratás de creerla o de averiguar cómo se siente; me gusta investigar terrenos desconocidos...

-¿Cómo elegiste a Nina, la actriz de películas porno?

PTA: -Desde el principio sabía que quien fuera a hacer ese papel tenía que estar dispuesta a aparecer desnuda la mayor parte de la película, actuar medio atontada y llena de energía. Y Nina capturó el personaje ni bien empezamos los ensayos. Además me gustaba el trabajo que ha hecho en sus películas porno. Nina tiene una apariencia especial, un aire mágico, me gustó mucho su actuación.

-¿Cómo trabajaste con los actores para que el paso del tiempo resultara convincente?

PTA: -Parte de ese cambio estaba resuelto por la progresión natural de la historia, es decir que no tuve que trabajar demasiado en eso. Los actores cambiaron físicamente, por supuesto: la moda cambia, los peinados y el vestuario son diferentes, el maquillaje es mas sutil. En los anos ochenta, Julianne Moore casi no usa maquillaje mientras que en los setenta parece una mascarita. Aunque esto no sé si tiene que ver con el envejecimiento o son las consecuencias de la adicción a la cocaína.

-¿Es cierto que Burt Reynolds tiene problemas con la película?

PTA: -No sé. Todavía no hablé con él sobre el tema.

-¿Cómo surgió la idea de llamarlo?

PTA: -Mientras estaba escribiendo pensé en él varias veces para el papel. Y luego lo conocí justo después de terminar el guión. Fue un poco alarmante porque por unos segundos seguí pensando en él como la gran estrella de cine y después de unos instantes pude volver a la realidad y verlo como Burt Reynolds el actor.

-¿Conocías a William Macy?

PTA: -Macy ha sido uno de mis actores favoritos, desde que lo vi por primera vez en **House of Games** (David Mamet, 1987). Y desde entonces, cuando todavía no estaba haciendo películas, supe que algún día iba a trabajar con él. Lo curioso fue que cuando hice **Hard Eight** no tuve ningún papel para darle, y luego cuando salió **Fargo** (Idem., Joel Coen-1996) perdí las esperanzas porque pensé que Macy se transformaría en unos de esos actores inalcanzables. Pero tenemos amigos en común que me ayudaron a conectarme con él. Macy es impresionante, sigue el guión letra a letra, no deja palabras, ni las cambia, fue un placer trabajar con el.

-¿Pensás seguir trabajando con este grupo de actores?

PTA: -Me encantaría. Me gusta trabajar con actores, que también son mis amigos. Todo se hace más simple por muchas razones. Cuando estás escribiendo podés imaginar papeles específicos para amigos actores. Podés escribir roles que quizás ellos nunca hicieron y quisieran hacer, y como los conoces personalmente, podés incluir características de su personalidad en el personaje.

-¿Hubo alguna razón particular para no incluir el tema del sida?

PTA: -Fundamentalmente dos. La historia de la película termina en 1984 cuando recién se empezaba a hablar del tema y a aparecer mas información sobre la enfermedad. Y por otro lado, la industria pornográfica no se concientizó hasta mas tarde, alrededor del '87 u '88. Y hasta en la actualidad hay gente que se niega a aceptar el riesgo del sida.

-¿Cómo diseñaste la banda sonora?

PTA: -Escribí la película escuchando música de la época, canciones que me gustaban o que me parecían que funcionarían a nivel cinematográfico. Cuando trabajás en una película como esta, que tiene mas de cincuenta fragmentos de canciones, tenés que estructurarlos de antemano o te volvés loco en la post-produccion y acabás gastando mucho mas dinero de lo planeado.

-¿Recordás cómo llegaste a idear la situación de los fuegos artificiales?

PTA: -Entre la cocaína y la pornografía no me extrañaría que estos personajes acabaran en una situación semejante... La parte en la que los fuegos artificiales explotan lo hice en homenaje a mi querido amigo Robert Downey, Sr., un cineasta fascinante de fines de los anos sesenta. El hizo una película que se llama **Putney Swope**, que influyó mucho en mi cine. En el fondo de una escena hay un personaje tirando fuegos artificiales. Esta secuencia me pareció alucinante, la mejor acción de fondo que he visto en una película. Entonces le pedí permiso para usar la idea y la agregué en la escena del comprador de drogas. Bob es un cineasta increíble, desearía que la

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

gente descubriera sus películas.

-¿Cómo hiciste para balancear las escenas sexuales con las de un contenido más dramático?

PTA: -Cuando estaba escribiendo el guión no pensé en eso, mi prioridad era contar la historia de la mejor manera posible. Por lo tanto decidí crear una escena en la que estuvieran filmando una película porno y utilizar ese momento para canalizar la mayor parte del sexo y pornografía de la película. Y cualquier otro tipo de escena de ese tipo acabaría siendo redundante. Creo que lo que se ve es suficiente como para captar la atmósfera de los personajes y la historia.

-¿Te puedo preguntar cómo te interesaste en el cine?

PTA: -Necesitaba cantidades impresionantes de amor y atencion... (se ríe).

-No estudiar cine, en tu caso, fue una opción consciente.

PTA: -Estuve un tiempo en la Universidad de Nueva York como para saber de lo que hablaba cuando criticaba al sistema educativo. Dure tres días. Ni bien entré, sentí que la abandonaría. Me senté en una clase y recuerdo escuchar al profesor decirnos que si alguien estaba pensando escribir **Terminator II** seria mejor que abandonara la clase en ese instante, lo que me pareció una tontería. ¿Qué hay de malo si algún alumno en la clase quiere escribir ese tipo de películas?... El final dramático de los dos o tres días que pasé en la Universidad se produjo cuando el profesor nos dio un ejercicio de escritura. Teníamos que escribir una escena sin dialogo y que dijera algo importante del personaje. Yo tenía el guión de **Hoffa** escrito por David Mamet, un guión maravilloso, la película no fue tan buena pero el guión es excepcional. La escena de apertura describe al personaje principal sentado y con un cigarrillo encendido en la mano para no quedarse dormido. La descripción esta escrita con una calidad y una sutileza inigualables. La copié y se la entregué al profesor como si fuera mi trabajo. A la semana entrante el profesor me devolvió la escena y me había puesto una C (equivalente argentino: seis o siete). Y yo tenia la impresión de que me iba a poner esa nota pero quería demostrarlo para asegurarme de que la escuela no me servía para nada.

-Después de abandonar la universidad fuiste a Los Angeles y filmaste tu cortometraje.

PTA: -Sí. Hice **Cigarettes and coffee** en 1991. Se proyectó en el festival de Sundance, y de esa manera me conecté con el Instituto Sundance donde escribi **Hard Eight**.

-Dado que** Hard Eight **era tu primer largometraje, ¿tuviste problemas en conseguir al elenco que deseabas?

PTA: -No. Los actores leyeron el guión y respondieron por el material, eso fue todo. Les gustó y quisieron hacerlo.

-Entonces, ¿cómo lograste que lo leyeran?

PTA: -Cuando participás en el Instituto Sundance tenés acceso a una gran cantidad de actores, el hecho de haber estado en el Instituto te da cierta reputación que te ayuda a que la gente preste atención a tu proyecto. Además, el productor, John Lyons, que había trabajado como director de casting con los hermanos Coen tenía contactos con todos los actores.

-Tengo entendido que antes de filmar** Hard Eight **grabaste todo el guión en video. ¿En qué aspectos te sirvió esta experiencia?

PTA: -Me sirvió mucho. Cuando filmás en video gastás muy poco dinero comparado con lo que gastarías en película. Y si tenés buenos actores que pueden improvisar, podés trabajar todo el tiempo que quieras con ellos descubriendo los personajes, haciendo cambios en el guión hasta afinar la historia. Luego, con todo grabado, podés usarlo para reescribir el guión.

-Philip Baker Hall realiza una actuación espléndida en** Hard Eight. **¿Cómo lo descubriste?

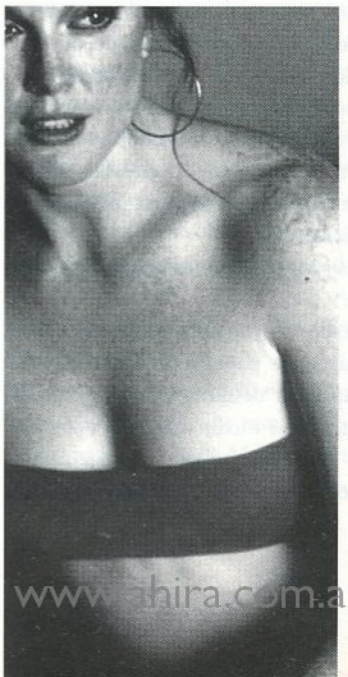
PTA: -Philip es la joya perdida del cine norteamericano, es simplemente un actor excepcional que no ha recibido la atención que se merece. Hizo una película en 1984, **Secret Honor**, en la que su actuación es admirable... un espectáculo unipersonal. Yo no entendía cómo podía ser que este excelente actor no estuviera trabajando mas seguido. Por eso escribí esa película para él.

***-¿Conocías a muchos jugadores cuando hiciste** Hard Eight?*

PTA: -Sí, y yo también juego bastante. Ahora no juego tanto como antes pero hubo épocas en las que me quedaba días adentro del casino. Es como con el tema de la pornografía: las veo desde que tenía doce años. De ahí es donde proviene mi fascinación: mirar una película porno crea drama, un conflicto instantáneo. Cuando ves una película porno pasás por tantas emociones... te descostillás de la risa, te aterrorizás, te ponés triste y, por momentos esporádicos, son eróticas, te seducen.

-Los críticos te comparan con Quentin Tarantino...

PTA: -Supongo que me tengo que sentir muy halagado y lo estoy. Pienso que Tarantino es un cineasta increíble pero también me gustaría que el vocabulario fílmico que usamos sea mas renovable y que podamos superar lo que se usaba cuatro años atrás.



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

"En algún momento de los años 70 la gente pensó que el porno podía volverse una legítima forma de arte"...

Gacetilla de prensa de la película.

POR PABLO RODRIGUEZ JAUREGUI (DESDE PALMA DE MALLORCA)

LA MATRACA ESTA QUE ARDE

Desde tiempos inmemoriales la pornografía ha permanecido firme en el gusto popular a pesar de la monotonía de sus argumentos. Actualmente un video porno puede ser adquirido sin problemas en cualquier quiosco de revistas o video club. Sin embargo los profesionales audiovisuales que trabajan en esta industria no gozan del mismo respeto que la gran mayoría de sus colegas.

Los personajes de **Boogie Nights** son actores, técnicos y productores de películas pornográficas que, viviendo y trabajando en Los Angeles, desean más que nada pertenecer al mundo de las películas. Paul Anderson presenta este universo sin abrir juicios de valor a pesar del evidente cariño con que lo trata. En sus propias palabras, *"Son personas en busca de su dignidad"*. Lejos de pecar de optimista o de necio, su tono es saludable y franco.

Burt Reynolds interpreta a un director de cine porno que adopta bajo su ala a sus actores y técnicos como si fueran una familia. Como realizador esta convencido de que las películas para adultos deben realizarse con la misma seriedad que las del *mainstream*. Como en el caso de Ed Wood, su dedicación al oficio es conmovedora e inversamente proporcional a su talento. Jack Horner, el personaje de Reynolds, ve cómo su imperio cinematográfico es socavado por el advenimiento del video y por el ingreso al mercado de nuevos improvisados. Este cambio en las reglas del juego rompe la ilusión de participar en el universo del cine y Anderson lo hace coincidir con un período de decadencia general de los personajes. La figura de Reynolds tiene un anclaje especial con la década del 70 ya que fue en esos tiempos que asistió a su apogeo estelar: se lo pudo ver en más de 50 películas (incluyendo **The Longest Yard, Hooper, The Best Little Whorehouse In Texas, Smokey and The Bandit, The Cannonball Run** y sus secuelas, y **Stroker Ace**; también dirigió films como **Gator, Sharkey's Machine** y la comedia **The End**). Su presencia en el set de filmacion de **Boogie Nights**, con un director de 26 años, debió imponer un respeto parecido al de su personaje. Refiriéndose a Anderson, el actor dijo tener calcetines mas viejos que él.

Julianne Moore, que viene de aparecer en producciones tan caras como **El mundo perdido** o **Sobreviviendo a Picasso**, interpreta en este film de modesto presupuesto a Amber Waves, estrella porno y compañera del personaje de Reynolds. Tanto ella, que intenta obtener la tenencia de su hijo luego de un divorcio, como sus compañeros de reparto, alternan las fugaces mieles del éxito con la marginación a la que los somete la ambigüedad moral de la sociedad norteamericana. Mark Wahlberg cubre el rol del superdotado Dirk Diggler, un lavacopas de 17 años que es descubierto por Horner y convertido en estrella. Dirk abandona un hogar de clase media baja para encontrar el amor en una nueva familia (algo exótica y disfuncional) compuesta por Horner, Waves y su equipo. Dirk admira a Bruce Lee e incorpora la acción a sus películas creando el personaje de Brok Landers, agente privado (igualmente hábil para las armas y para el amor). Dirk triunfa en el mundo del porno y cuando intenta emanciparse de Horner prueba suerte como cantante de rock para finalmente caer en la prostitución y el delito. En una escena es salvajemente golpeado por un grupo de radicales homofóbicos (ilustrando paradójicamente una situación que el actor viviera en la vida real pero integrando el bando agresor). Wahlberg viene de una variopinta carrera como cantante, actor y modelo de ropa interior. Sus fans quinceañeras lo conocen por su seudónimo: Marky Mark.

El site de la web del club de fans de Marky Mark nos informa que Marky ya actuó en cuatro largometrajes, que posó en calzoncillos para una campaña de Clavin Klein y que se pasó una temporada en la cárcel por agarrar a patadas a un inmigrante vietnamita. Aparentemente, en la cárcel se volvió sumamente religioso. Cuando le preguntaron si Dios vería bien sus desnudos en Boogie Nights, el joven respondió que el que se desnuda en realidad es Dirk Diggler. Y para decepción de todos Marky afirma que el pene que aparece en el ultimo plano de la película es una prótesis y que él ni si quiera estaba presente en el rodaje de ese plano. Como biografía no autorizada de John Holmes, actor porno de cualidades largamente conocidas, la acción se situa entre 1977 y 1984. La reconstrucción de época, la moda, la música y los pasos de baile constituyen en esta película un elemento tan atractivo como su tema. De hecho, la productora New Line hizo correr la versión de que se está considerando la posibilidad de hacer una serie de televisión sobre los personajes de **Boogie Nights** para ser programada en horarios de trasnoche. Es que sexo, karate, drogas, pistolas y música disco dan una mezcla con muy pocas posibilidades de fracaso.

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

FÚTBOL

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

Y CINE

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

Pasión de multitudes

Fútbol y cine

por Christian Kupchik

uno

Digamos, por ejemplo, que la tarde es propicia. El sol nos envuelve sin asfixiar, los colores explotan aquí y allá, músicas y gritos que creemos reconocer y que nunca antes habíamos tomado seriamente en cuenta, ahora se revelan en nuestros oídos provocando una sonrisa y, por qué no, también cierta emoción -personal y colectiva- que se intenta disimular. En el escenario (*la verde gramilla*, según ingenua metáfora de un relator antiguo), veintidós hombres despliegan una coreografía insólita, plena de movimientos enigmáticos cuyo destino final parecen ignorar. Lo que se presume es crear un arte secreto que implica el dominio de una esfera. Tan fácil como eso. Tan difícil como eso. En un momento determinado, un muchacho captura el preciado artefacto en el centro del campo y comienza a avanzar con él atado a su pie. Sortea rivales, se hamaca, quiebra la cintura a la derecha para avanzar por izquierda, amaga una combinación con sus compañeros y hace pasar la redonda por entre los pies de un adversario. Cuatro, cinco contrarios siguen la maniobra definitivamente desairados desde el piso. Sale el arquero, el último obstáculo. El público, que venía siguiendo toda la jugada emitiendo una ovación creciente, por una fracción de segundo se ve apoderado por un silencio involuntario, tenso, que alarga el suspenso de la culminación, la última pincelada. El muchacho parece estar poseído por un demonio interior llegado de Moloch: no ve nada, no siente nada, sus movimientos están dirigidos por un instinto ancestral del que no puede tener absoluta conciencia: se concentra la historia de sus vidas y de otras vidas, de lo que fue y será. Lo que haga, tanto para él como para todos los que lo están observando, puede sellar cierta forma de inmortalidad: *"Recuerdo aquella tarde el gol de K., cómo fue sorteando muñecos en el camino, parecía que no iba a terminar jamás..."*, relatarán abuelos a nietos alimentando míticamente el suceso. El sublime instante detenido en el aire: nuestro héroe engancha su joya con los talones, la eleva por sobre la sorpresa del arquero y, cuando ya no le quedan más obstáculos por vencer, culmina su deliciosa tarea con el taco de su botín.

La pelota traspone mansamente la última frontera, cruza la raya de todos los límites y acaricia la red. Gol. Delirio. En el campo, el muchacho salió corriendo hacia ninguna parte con un grito llenándole la boca, el tórax, el alma. En esa huida para abrazarse con la eternidad, en algún momento será detenido por sus compañeros que también buscan la forma precisa de lograr que ese segundo no se consuma nunca. Algunos mirarán al cielo, otros ensayarán inéditos pasos de baile. Todos confundirán el grito y la memoria. Habrá un antes y un después. Gol Delirio. En las tribunas nos veremos abrazados por mil brazos desconocidos, todos elevando el mismo grito tribal, palmeando espaldas que pocos minutos después no reconoceremos en ninguna calle, buscando adjetivos inútiles que poco pueden definir. La retina se guardará para siempre como único testigo ese mágico instante que dejó atrás logros y miserias, pequeños fracasos cotidianos, mezquinas proyecciones de futuro. Nuestros sueños tendrán un nombre.

Gol. Delirio. Es el fútbol.

dos

El cine, a quienes amamos el cine, nos ha deparado momentos de igual intensidad. Nos invoca, nos provoca, nos desafía la emoción. Nos transporta por una hora y media o dos a otro espacio, otro tiempo, que a su vez reproduciremos como una fecha señalada de nuestra historia vital. Y que, al igual que en el fútbol, podremos volver a visitar y nunca será igual. El segundo gol de Maradona a los ingleses o el monólogo final de Rutger Hauer en **Blade Runner** nos llamará siempre a aquella emoción original y volveremos a experimentarla de otra forma: invariablemente, será la primera vez. Todo lo irracional que se concentra en el fútbol también está presente en el cine. Se practica la fidelidad a ciertos equipos como a ciertos directores, aunque a veces jueguen mal o hagan películas que no nos dejen del todo satisfechos. El entusiasmo que desatan algunos futbolistas no difiere en mucho del que pueden suscitar determinados actores (de hecho, también los jugadores son a veces llamados así). La excitación previa a un encuentro no diferirá en mucho si se trata de una final o un estreno. Y aunque el cine cuente con mundiales más periódicos que el fútbol, la atención por nuestros favoritos será practicada con la misma intensidad.

Ambos fenómenos forman parte de uno mayor: aquel donde entra en juego la creatividad humana. Y, no obstante, a pesar de los paralelismos evidentes que existen entre uno y otro, la conjunción entre ambos en una pantalla rara vez logra plasmarse de modo feliz. Este turbulento matrimonio entre fútbol y cine tiene que ver con todo tipo de factores. Por una parte, el espectáculo deportivo lleva en sí una carga adrenalínica con códigos tan propios como inalterables y difíciles de traducir. Así como a un científico le será imposible aislar el gen de la felicidad o colocar en un tubo de ensayo la sustancia del amor, el cine no puede devolver esa extraña alquimia que se dibuja en una tribuna si no se involucra directamente con ella. De modo curioso, la publicidad de una conocida cerveza logró transmitir esa efervescente sensación que produce el fútbol con una letra adaptada de la música de **Trainspotting**. Pero claro, se trata de un *spot* y ya sabemos que la publicidad no es cine. En el otro extremo, cuando determinados directores intentan tomar al fútbol como excusa para capturar una gran cantidad de espectadores, el resultado no puede ser otro que el fracaso. En el caso de países que cuentan con el fútbol como una auténtica manifestación popular, tales como el caso argentino o italiano, hubo muchos intentos de hacer participar a conocidos astros del balompié y su ambiente para reproducir una suerte de engaño que no sólo traiciona al fútbol: también al cine.

Algo similar ocurre con ciertas obras literarias, como por ejemplo las de Marcel Proust o Gabriel García Márquez. Las cualidades de las novelas del gran Gabo transmiten una sensación tan particular al lector, que su mecánica adaptación al cine -aún por buenos directores- terminan en un monumento a la impostura. Con la inminencia del Mundial de Francia y sus descomunales posibilidades comerciales, nos hemos encontrado con una verdadera avalancha de libros que intentan capturar la esencia del fútbol, algo que se escapa por entre los dedos de los autores justamente por la ajenidad que sienten con respecto al tema. El caso más patético es el de Juan José Sebreli con su libro *La era del fútbol* (Sudamericana, Buenos Aires, 1998) donde, entre citas a Benedetto Croce y Eric Hobsbawn, pretende aleccionarnos sobre los peligros de *"esa peste emocional"*, aun cuando jamás haya pisado un estadio ni pueda discernir con claridad la forma geométrica de una pelota. Pero Sebreli no es el único. La eficacia goleadora que llegó a demostrar Jorge Valdano en sus pasados días de futbolista tampoco resulta suficiente para transmitir con eficacia la vibración del fútbol con una prosa almibarada por

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

pocas y mal digeridas lecturas. Tampoco el oportunismo paternalista de algunos intelectuales los habilita para llegar al gol creativo cuando en realidad no sienten la camiseta.

El tema es mucho más sencillo de lo que se puede pensar: simplemente, no alcanza con juntar a Maradona y Gardel para tener asegurado el campeonato. Sería como pretender que Eisenstein, Godard y Fellini hicieran jueguito en el área contraria.

tres

El fútbol -tal como se lo entiende en el mundo- en los Estados Unidos se llama *soccer* y es una de las manifestaciones más alejadas de la pasión popular, aun después de los intentos de Pelé al respecto e incluso de haber organizado uno de los Campeonatos del Mundo más aburridos y pobres que se recuerden. Quizás por ello, Hollywood, poco afecta a observar lo que sucede más allá de sus fronteras, no le dedicó particular atención. Muchas otras disciplinas deportivas, desde el atletismo hasta el hockey sobre hielo y muy fundamentalmente el boxeo, lograron ser bien representadas por el cine, pero el fútbol permaneció oculto en las cuevas de la industria.

Hubo algunos intentos aislados, pero por lo general quedaron sumergidos en el olvido o en fracasos estrepitosos. El caso más sonado que se recuerda es **Escape a la victoria** (*Escape to Victory*, 1981), donde un equipo de reconocidos actores (Sylvester Stallone, Max von Sydow, Michael Caine) y futbolistas (Pelé, Bobby Moore, Osvaldo Ardiles) bajo la dirección técnica de un auténtico maestro como John Huston vieron zozobrar sus aspiraciones hasta el abismo de un ominoso descenso.

Lo que resulta paradójico es que el fútbol también tomó en las últimas décadas las obsesiones de la industria cinematográfica para el logro de sus objetivos (en versión local, Mauricio Macri, sin ir más lejos, intentó hacer de Boca su Hollywood particular). Lo que importa son los resultados, nos indican estos teóricos de la modernidad. Y así como en el cine no alcanza un buen y prestigioso elenco para lograrlos, en fútbol tampoco. El fútbol de autor, si se permite el término, siempre termina por sorprender porque, al igual que en el cine, se le exige cierta estética del riesgo, algo que escapa a las leyes autómatas de cualquier laboratorio.

Cuando Quentin Tarantino sorprendió a propios y extraños con los endiablados *dribblings* verbales de **Perros de la calle** (*Reservoir Dogs*, 1992) no estaba haciendo otra cosa que mostrar la insolencia de un equipo chico jugando sin temores ni prejuicios de igual a igual en cualquier cancha. O, dicho con las palabras del recordado Dante Panzeri, uno de los mejores periodistas deportivos que tuvo Argentina (y no tuvo demasiados), Tarantino recuperó para el cine una dinámica de lo impensado. El mérito no pertenece sólo a Tarantino sino a tantos otros diectores que nos asombran igual que Cruyff, Platini o Ronaldo. Esa dinámica de lo impensado aplicada al cine procura devolvernos una mirada nueva, una sensación que escapa al prolijo diseño de tácticas y estrategias para capturar espectadores. Es así como el cine debe absorber el fútbol: no reproducir aquellos movimientos que no pueden traducirse fuera del rectángulo de juego. Ahora el rectángulo es otro y lo gozamos desde la cómplice oscuridad de una sala.

No hace mucho, en Liniers, Vélez enfrentaba a Colón de Santa Fe. El encuentro estaba igualado y el local necesitaba ganar para seguir en la punta. En un ataque, dentro del área contraria, Darío Hussein (20 años) le cedió la pelota de cabeza a su compañero Martín Posse (22 años) dejándolo solo de cara al gol. Posse, en vez de empujarla al arco, de modo insólito, se la volvió a ceder a Hussain nuevamente de cabeza y éste, por tercera vez y siempre sin utilizar las piernas, se la devolvió a Posse que, esta vez sí, conquistó el tanto. Cuando le preguntaron a Posse por qué no la empujó en la primera oportunidad, contestó: *"Decidí arriesgarme. Si salía, iba a ser mucho más hermoso"*. Todos quienes vieron esa jugada no pueden sino estar agradecidos.

Ese riesgo en pro de la belleza es lo que se le exige a cualquier espectáculo que lleva en sí una propuesta estética. Por supuesto, el cine no está ausente de estos postulados. Y cuando se enfrenta a fútbol, no debe asimilarlo como un cuerpo extraño sino como un alma gemela que no aspira a nada diferente de lo que se propone el propio cine: emocionar, divertir, conseguir un momento único que se eternizará en cada uno de nosotros haciendo de nuestras vidas algo mejor.

Al fin y al cabo, el juego es el mismo.

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

Filmografía comentada

Caprichosa, como toda selección, es la que sigue. La idea fue de Carlos Vallina y criterios hubo varios: **El crack** de José Martínez Suárez, una de las mejores películas sobre el tema, fue tratada con abundancia en el n° 19 de **Film**; sobre otras no parecía haber gran cosa para decir (**¡Goal!** de Moglia Barth, **Con los mismos colores** de Carlos Torres Ríos, **Sacachispas** de Jerry Gómez, **Pelota de cuero** de Armando Bó, **Pasión domingera** de Emilio Ariño); sobre otras ciertamente había mucho para decir pero pocas ganas de hacerlo (**La fiesta de todos**, de Sergio Renán).

En todo caso, y dada la calidad relativa de los títulos posibles, se prefirió priorizar una mirada que fuera desde el fútbol hacia el cine y no a la inversa, para lo cual fueron convocados selectos especialistas por recomendación de Caloi. A ellos corresponde un descomunal agradecimiento, porque atender desinteresadamente el llamado de una revista de cine en las jornadas previas a un Mundial ha sido, en todos los casos, muy generoso.

Los tres berretines (Argentina, 1933)

Dir.: Equipo Lumiton. Arg.: obra de Arnaldo Malfatti y Nicolás de las Llanderas. Fot.: John Alton. Mús.: Enrique Delfino. Con Luis Arata, Luis Sandrini, Luisa Vehil, Héctor Quintanilla, Florindo Ferrario, Benita Puértolas, Miguel Ángel Lauri, Homero Cárpena. Dur.: 65'.

Al lado de **Tango!**, que se hizo al mismo tiempo, se terminó después pero se estrenó antes, **Los tres berretines** parece una película de John Ford. Por detrás de la extracción teatral de sus protagonistas se nota en sus realizadores la voluntad de narrar, de articular un texto cinematográfico que potencie la sustancia de la obra original. A diferencia de **Tango!**, los pocos números musicales entran en la narrativa y no la condicionan, la cámara sale una y otra vez a exteriores no sólo para abrir la obra sino además para situar las locaciones (hay un sentido del espacio cinematográfico en el film), y el montaje casi nunca parece hecho con los dientes, como en la película de la Sono. Claro, en la Sono no lo tenían a John Alton.

Las escena del poeta, por ejemplo, es una temprana maravilla de humor costumbrista en la que forma y contenido aparecen perfectamente imbricadas. Tanto, que hasta hay un corte directo que implica una elipsis, funciona como un gag, y pudo haber salido por casualidad pero con Alton detrás nunca se sabe. Sandrini pide al poeta la letra de un tango a cambio de un café con leche, el poeta toma el encargo y se pone a pensar, fundido a negro. Cuando el fundido abre, el poeta ha terminado y lee: *"Tristezas funéreas, mis grillos y el crimen..."*, pero Sandrini no cree que eso sea tango y amenaza con llevarse el café con leche. El poeta se resigna ante la posible pérdida, dice: *"Está bien; os haré versos pedestres"*, y se pone a escribir. Hay corte directo a un plano más abierto y el poeta ya terminó: *"Araca la cana, ya estoy engrillao, un par de ojos negros me han engayolao..."*. Moraleja: para escribir *"versos pedestres"* el poeta no necesita el tiempo que le concede un fundido a negro, le alcanza el corte directo. No cualquier corte: este en particular no implica un simple cambio de punto de vista con la acción mantenida en continuidad, sino que en el contexto de la escena supone el paso de un lapso de tiempo, mucho más breve que el del fundido, pero tiempo al fin. Hay elipsis, hay efecto cómico, hay alguien detrás de la cámara que no está aprendiendo.

El fútbol, uno de los tres berretines, aporta melodrama al principio cuando el hijo futbolista (Miguel Ángel Lauri) enfrenta al padre porque no puede perderse los entrenamientos. Después de un entredicho, Arata saca a relucir la autoridad paterna y echa al hijo de la casa, aunque después se enorgullece secretamente de él cuando se revela crack. Lauri integraba en esa época el equipo de Estudiantes y en cada una de sus escenas demuestra nítidamente que como actor era un gran jugador de fútbol, pero la verdad es que aparece poco y hasta en eso los realizadores demuestran inteligencia. El partido final está razonablemente filmado, pero no es tan importante como el hecho de que Arata va clandestinamente a ver el desempeño de su hijo, o como las intervenciones surrealistas del lector de publicidad que sigue el partido junto al speaker: *"¿Quiere aprender astronomía? Estudie, no sea vago. Instituto Galileo"*.

OCTAVIO FABIANO

Pelota de trapo (Argentina, 1948)

Dir.: Leopoldo Torres Ríos. Libr.: Ricardo Lorenzo "Borocotó", Jerry Gómez. Fot.: Gumer Barreiros. Mús.: Pedro Rubbione, Alberto Gnecco. Con Andrés Poggio "Toscanito", Armando Bó, Florén Delbene, Santiago Arrieta, Orestes Caviglia, Carmen Valdez, Graciela Lecube, Fioravanti, Enzo Ardigó, Tucho Méndez. Dur.: 114'.

Collage de tango, pintura de Antonio Berni ("el team del fútbol" es casi un afiche), novelita rosa, aguafuerte del viejo Borocotó (como una suma de aquellas inolvidables "apiladas" que se publicaban en *El Gráfico*), retrato en blanco y negro de un pedacito de los 40, **Pelota de trapo** es un clásico que alineó a Armando Bó, Tucho Méndez, Enrique Cadícamo, Santiago Arrieta, Oscar Sastre, Fioravanti, Floren Delbene, Felix Daniel Frascara y otras figuras de primera de las canchas, la escena y el periodismo deportivo, todos bajo la dirección técnica de Leopoldo Torres Ríos.

Pero más allá de todo eso, **Pelota de trapo** es una película de fútbol, tal vez la más futbolera de las pocas producciones que ha dado el cine nacional juntando dos berretines porteños. La pelota gira, dominante, desde la patada inicial de la barrita de Sacachispas, hasta el gol heroico del final y en torno de ella emerge el arrabal amargo y solidario cruzado con historias de amor sencillas y profundas, con barnices de melodrama.

En agosto de 1948, cuando en el Metropolitan se estrenó **Pelota de trapo**, no había ediciones con las mejores jugadas, ni ángulos invertidos, ni *telebeam*. Ni tele había, en realidad. Al fútbol se lo veía en las canchas, casi siempre

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

repletas, y a veces, con suerte, en los noticieros de **Sucesos Argentinos**. Se jugaba un fútbol de posiciones rígidas, preciso, bello, pausado y las cámaras acompañaban la lentitud imperante. Todos los partidos de aquellos tiempos parecían, desde la perspectiva de hoy, filmados en cámara lenta, cuadro a cuadro. Las escenas de juego de la película de Leopoldo Torres Ríos, naturalmente, transcurren a esa velocidad crucero. Y las secuencias futboleras que se dan fuera del verde césped (o de la marrón tierra), resultan, a la distancia, inverosímiles. Que un jugador de más de veinte años sea probado en un clásico con la cancha de River repleta es poco creíble; que el entrenador presente a ese jugador a sus compañeros un minuto antes de salir a la la cancha, menos creíble aun. Pero el fútbol argentino está plagado de historias reales a tono con las del film. Ernesto Duchini, en los '30 fue llevado de un picado en la calle directamente a la primera de Chacarita; Roberto Telch, en 1964, durante la Copa de Naciones, en Brasil, estaba descalzo, comiendo una salchicha lo más pancho, cuando el técnico le ordenó que entrara a reemplazar a Mesiano. Ya en el campo de juego, mientras hacía la digestión, Telch metió dos goles que concretaron una de las victorias más resonantes del equipo nacional. ¿De qué sorprenderse, entonces?.

El primer tiempo del partido de Torres Ríos lo protagoniza una barra de purretes (auténticos chicos de aquellas calles) cargados de ternura. Hablan en capicúa, se pelean, se cuelgan de los arboles para robar higos, se bañan en el río, organizan rifas para comprar una de cuero, y le meten hasta el último rayito de sol. Juegan para sacarles "canas verdes" a madres tutores o encargados, y mientras juegan, sueñan, claro, con el fútbol grande y las canchas repletas. Los pibes de ese primer tiempo se manejan frente a la cámara con naturalidad; y la hacen de goma.

En la etapa final entra en escena Armando Bó, perfilado ya como un crack (de fútbol), que le jura amor eterno a la piba de siempre y, como cuando era chico, le promete a "la santa" madre que con la plata que gane le va a comprar una casita blanca. Y, por supuesto, cumple todo. El crecimiento de Bó, mejor dicho de su personaje, el centrodelantero Ernesto Díaz, "Comeúñas", es otra obviedad. Debuta y mete goles "de película" cara a cara con el arquero (como cuando el vasco Isidro Langara apareció por primera vez en el '39 en San Lorenzo y le hizo cuatro a River) y llega rápidamente al cenit: la tapa de *El Gráfico* y la Cancha, la selección nacional. Pero si con algunos golpes bajos el corazón de los espectadores sensibles no aguanta mucho, el corazón de Comeúñas tampoco y a partir de ahí la gloria y la muerte empiezan a caminar sobre un mismo hilo como años después le pasó trágica -y ciertamente- a Victor Trosero y a Juan Gilberto Funes. La parábola podría incluir también al Pelusa de Villa Fiorito Diego Maradona, cuya marca en el origen se parece muchísimo a la del personaje de Armando Bo.

Salida casi única en el laberinto de la miseria, el sueño de aquella pebetada de **Pelota de Trapo** no difiere tampoco del que alimentan los pibes de hoy, aunque ya no quedan potreros y la que rueda sobre el pasto, a veces sintético, es una Tango. Ese es el puente de unión de identidad más fuerte, aunque no el único, que construye la película. La historia, como es inexorable, se empieza a cerrar con fondo de tango (*"Has sido la amiga de los pibes pobres / que nunca tuvieron ninguna mejor / pelota de trapo que no vale un cobre / que cosió mi madre con pena y amor"*) y después del gol definitivo, se remata con un beso que, como la película misma, está lleno de pasión. Y sobre todo, de candor.

JUAN JOSE PANNO

No más goles (Argentina, c.1950)

Dibujo animado anónimo. Dura escasos tres minutos, es mudo y en blanco y negro. La productora-distribuidora Cinepa tenía en su catálogo gran cantidad de cortometrajes en este formato para alimentar proyectores de 16mm. mudos (manuales o a motor) que se vendían para ver cine modestamente en el hogar. Algunos de estos cortos -la serie **El refrán animado**, por ejemplo- estaban realizados especialmente por pequeños equipos de animadores y otros eran fragmentos de los pocos dibujos animados argentinos hechos para la pantalla grande (así se encuentran partes de cortos legendarios como **La caza del puma**, de Juan Oliva, o de **Upa en apuros**, la producción de Dante Quinterno). Este corto futbolístico podría ser de Burone Bruché, creador de personajes como el payaso Pamplino o Contreras (*"el hombre que siempre lleva la contra"*), pero es difícil, porque Bruché siempre se aseguraba de que su nombre apareciera en algún lado. Lo más probable es que haya sido realizado por el animador Jorge Caro, que trabajó con Bruché y luego se independizó, llegando a tener también su propio personaje, la vizcacha Plácido, a la que hizo protagonista de por lo menos tres cortos de un acto. Caro tenía cierta facilidad para la creación de gags visuales que se aprecia en **No más goles**: la pelota rebota en la cara del árbitro y se lleva pegada sus facciones, el arquero confunde la cámara de un fotógrafo con la pelota, el obelisco mismo se hace a un lado para eludir un poderoso *shot*.

Hubo otros cruces entre el dibujo, el cine y el fútbol en Argentina. En 1963, Martín Schor terminó el cortometraje **Buenos Aires en camiseta**, sobre ideas y dibujos del extraordinario dibujante Calé. El corto es muy fiel a los originales y, en consecuencia, otorga al fútbol el mismo espacio privilegiado que sabía darle su autor. Hacia la misma época, el notable animador Oscar Grillo (actualmente residente en Londres), intervino en algunas secuencias animadas de un documental sobre fútbol narrado por Antonio Carrizo. La mano suelta de Grillo para resolver los dibujos y su extraordinario *timing* (algo que le falta a **No más goles**) hacen que ese documental valga la pena ser localizado y visto, aunque sólo sea por la eficacia de ese fragmento.

FERNANDO MARTIN PEÑA

El hincha (Argentina, 1951)

Dir.: Manuel Romero. Arg.: Enrique Santos Discépolo, Julio Porter. G.: Manuel Romero. Fot.: Alberto Etchebehere. Mús.: Silvio Vernazza. Con Enrique Santos Discépolo, Diana Maggi, Mario Passano, Lía Durán, René Dumas, María Esther Buschiazzo. Dur.: 88'.

La primera impresión ante **El hincha**, vista hoy, es que parece más vieja de lo que es. A comienzos de los cincuenta, Romero es viejo; ese cine es viejo. El mismísimo fútbol que muestra es viejo. Las escenas en que deambula un Mario Passano de madera están filmadas con la precariedad de **El cañonero de Giles**. La actuación, más allá del histrionismo de Discepolín componiendo un Ñato de una pieza y de la Maggi que da bien el barrio, no puede ser de tan pobre. La cámara es una lágrima y el guión -esquemático, cantado- es de una linealidad atroz: cualquier letra de Discépolo, de *Chorra y Qué vachaché a Esta noche me emborracho y Cafetín de Buenos Aires*; la inconclusa *Fangal* o el mismísimo *Uno* tienen embrionariamente más madera y sutileza que esta historia. Y sin embargo... Pese a todas estas carencias, **El hincha** se sostiene. Y es obvio en qué: en Discépolo. Porque en realidad se trata de un unipersonal en el que el actor, autor y mito se fusionan. Es posible imaginárselo a Discepolín en un escenario pelado, con luz cenital y efectos de sonido, contando, reconstruyendo la historia. Es la única palabra, el único personaje, si cabe, porque los demás apenas si juegan al ping pong con él en mesas tendidas en abanico: todo confluye y cobra sentido en fun-

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

ción de la reacción de el Ñato. Los otros vínculos son pretextos, un puñadito de escenas de transición para justificar su reaparición, su palabra exclusiva y dominante.

Ahora bien: rápidamente queda claro que **El hincha** no es una película de fútbol. Es la pintura de un tipo humano, el títere que siempre manejó (fue) Discépolo. Un elogio y defensa desesperada, casi metafísica, del gesto de entrega, del amor como fe y sentido integral, de la pasión sin límite ni -inclusonecesidad de respuesta. El fútbol o la persona que lo representa sin serlo, el centroforward Suárez, son objeto, creación y propiedad del hincha, que los necesita para ser. Pero si hay hinchas porque hay fútbol, sobre todo -dirá Discépolo- hay fútbol y cracks porque hay hinchas: "el alma", explica el famoso mini monólogo de la antesala a la reunión de la Comisión Directiva. Hay que ver a qué viene tanto fervor.

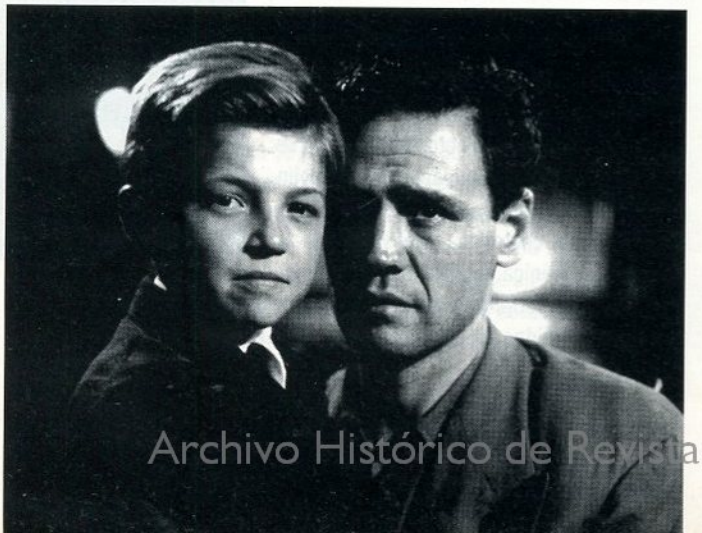
En el tango *Tres esperanzas*, esa declaración existencial de desencanto, el narrador las enbumeraba: la madre, *"un amor"* y *"la gente"*. La conclusión era atroz: *"dos me engañaron y otra murió"*. Lo notable es que **El hincha** termina "bien": la vieja no pasa de un susto por la operación de apendicitis, el amor no es la víbora que lo engaña sino la piba de barrio que lo esperará y la mediocridad de alguna gente (dirigentes, malandras, minas corruptas) tiene su contraparte en la patota solidaria de los amigos, la barra que es la población natural del bar y de la tribuna. Es como si Discépolo hubiera sacado a sus sabihondos y suicidas del mítico cafetín y un gurú futbolero les explicara que hay un sentido, una pasión que vale la pena. O que esa pasión tiene sentido cuando es absoluta, mejor. La relación de El Ñato con "los colores" y con el inexpresivo Suárez en particular se basa en la lealtad irrestricta a lo que dicta el sentimiento. El sentimiento da dolores y derechos, pero sobre todo amar es creer. Si Discépolo hizo un culto del desengaño, acá no: la justicia poética y los sucesivos virajes a fuerza de voluntarismo y "movilización popular" que imponen un *happy end* barrial con crack a Europa y fervor renovado iluminan el final. La historia termina bien.

Es que este Discépolo es, exactamente, el de Mordisquito. Es el Discepolín final, el que con los últimos glóbulos rojos (es conmovedor, sabiendo qué cerca estaba del final cómo jode con eso) sale del café y se suma a la historia, al peronismo que pasa por la calle. Por eso el fútbol puede leerse como la metáfora de esa otra adhesión, política y contemporánea a la película, que le costó la marginalidad: paradójicamente, al Ñato Discépolo nunca le perdonaron que saliera del café; era más tranquilo su lugar, de ñata interior contra el vidrio.

JUAN SASTURAIN

El hijo del crack (Argentina, 1953)

Dir.: Leopoldo Torres Ríos y Leopoldo Torre Nilsson. Arg.: idea de Armando Bó. G.: Rafael García Ibáñez. Fot.: Enrique Walfisch. Mús.: Alberto Gnecco y José Rodríguez Fauré. Con Armando Bó, Oscar Rovito, Miriam Sucre, Francisco Donadío, Pedro Laxalt, Fioravanti, Ángel Labruna, Tucho Méndez. Dur.: 77'.



La presencia jerarquizada de Torre Nilsson y su empeño por cuidar la imagen, aunque fuera gratuitamente, se notan en este film, que de todas maneras está a años luz de la anterior colaboración entre padre e hijo, **El crimen de Oribe**. En rigor, esta no es una película de ninguno de los dos sino de Armando Bó, obstinado en volcar en la pantalla sus particulares ideas sobre el melodrama y la hombría. En ese sentido es reveladora una frase que, dicha en algún contexto más importante, sería citada como un clásico: el fútbol es un deporte que hace *"hombres sanos y fuertes, no maricones"*.

El resto del show descansa en Oscar Rovito "Tarzanito", que pasaba aquí de la radio al cine *"por gentileza de Compañía Toddy SA"*, la eficacia visual (el fútbol está notoriamente mejor filmado que otras veces), y cierto dinamismo entusiasta que comienza desde los mismos títulos, sobreimpresos sobre imágenes de preparación de un partido con ágil fondo de marcha. Esta vez la cancha elegida es la de Independiente, con lo que sus simpatizantes tendrán un motivo adicional para buscar el film.

CARLOS SALGADO

Fantoche (Argentina, 1957)

Dir.: Román Viñoly Barreto. Libr.: Hugo Moser. Fot.: Ricardo Younis. Mús.: Víctor Buchino. Con Luis Sandrini, Beatriz Taibo, Juan Bono, Eduardo Sandrini, Néstor Deval, Víctor Martucci. Dur.: 104'.

Los triunfos deportivos obtenidos durante el peronismo no tuvieron correspondencia en el terreno futbolístico. El recuerdo difuso de los logros del amateurismo, las giras de Boca en los años 20 y San Lorenzo en los 40, más alguna derrota honrosa en Europa, sólo eran un pobre consuelo y una imagen distorsionada del potencial que desde siempre había habitado en este lado del Plata.

A rey muerto, e intervenida la AFA durante la libertadora, se propuso salir del aislamiento para demostrar en la práctica -así se supuso- qué era eso de ser los mejores del mundo (1). El campeonato Sudamericano en Lima de 1957 señaló uno de los puntos futbolísticos más altos del "combinado" argentino, como se solía llamar a la Selección nacional. Con una buena mezcla de jugadores experimentados y jóvenes, los llamados *carasucias*, arrasaron con goles y fútbol. El mundo futbolero, puso sus ojos en el fenómeno y, sumado al éxito de Alfredo Di Stéfano en España, miró hacia la Argentina, ausente de los mundiales desde 1934.

La venta a Italia de jugadores claves de aquel equipo, no preocupó a nadie: la cantera era inagotable y la calidad sobraba para ganar caminando. Y cuando, por fin se decidió participar en el mundial de Suecia, la clasificación fue un simple trámite. En verdad, se estaba firmando el acta de defunción de una época y **Fantoche**, un vehículo para Luis Sandrini, forma parte de ese requiem.

Filmada en pantalla ancha, sonido estereofónico y Agfacolor, su tono dominante es el del cartón pintado de las máscaras que la gente usaba en carnavales como el de Montevideo, en el que se desarrolla el segmento más cromático de la película. El personaje de Sandrini, un pobre infeliz que vive del recuerdo de un gol contra Uruguay que en realidad no convirtió, es un exponente de la mentalidad de aquellos años de "campeones morales": a pesar de que el abismo del futuro se abría a pocos metros, el sentimiento del hincha y el dirigente era de que todo tiempo pasado era mejor.

Una trama sentimental sirve para vapulear al pelele, casarlo por conveniencia con Beatriz Taibo, caprichosa y millonaria, y ser utilizado por un amigo para contrabandear diamantes industriales. Por otro lado, una lectura atenta permite encontrar la prehistoria mediática del deporte: Sampognaro, tal el apellido del protagonista, en un juego de errores y equívocos, es recibido en Uruguay con honores de héroe deportivo, aunque nadie parece tener registro de los hechos. Sólo la palabra del aparente ex-crack vale para alimentar y sostener la mentira. Una secuencia onírica al comienzo sirve para mostrar la obsesión del protagonista con esos recuerdos, que son lo único que tiene.

La presencia casi insignificante de la TV previa a 1960 muestra como obje-

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

tos de feria a Maschio, Angelillo y Dellacha, puntales del campeón Sudamericano, antes de jugar un supuesto partido contra la celeste y manifestando su admiración por el veterano y supuesto ex-crack. Como casi siempre ocurre, los muchachos guardaron sus talentos para la cancha y lo que dejaron en film es lamentable, pero fueron incluidos como atractivo, en un tiempo en que las imágenes de los partidos importantes se veían quince días después, en algún oscuro noticiero cinematográfico.

El título de la película -algún día habrá que analizar por qué tantos films de Sandrini tienen como título un insulto- alude al patetismo del personaje, que como siempre, después de la burla grotesca, termina confesando la falacia entre lágrimas, llevándose a la chica y aclamado por un estadio lleno. El *"¡Ahora será alguien!"* con que lo lapidan en el final, se cuenta entre los epitafios más terribles del cine argentino, eso sí, disfrazado de piedad.

Film crepuscular y postperonista, **Fantoche** muestra el fin de la época bohemia del fútbol, pre-radio portátil y con *El Gráfico* saliendo casi una semana después de los partidos del domingo. Un fútbol que se asomaba a las grandes contrataciones desde el exterior, y a su autonciencia de ser un negocio. Y que meses después dejaría de jactarse del famoso tópico de que los jugadores argentinos iban a bailar tango el sábado a la noche, se comían dos platos de ravioles el domingo al mediodía y después jugaban brillantemente por la tarde. El entierro se produjo un año después, en la lejana Suecia, transmitiendo por radio y graficando en borrosas radiofotos de AP, la evidencia de una pésima organización dirigencial y una lamentable preparación deportiva. El debut fue frente a Alemania, campeón en ejercicio. Apenas comenzado el encuentro, el loco Corbatta puso 1 a 0 a una Selección Argentina de camiseta amarilla, color utilizado por exigencia de la TV y por no haber llevado equipo de repuesto. El partido terminaría 1-3, resultado que se invertiría contra Irlanda del Norte, para caer después frente a Checoslovaquia con el 1-6 más resonante. Tanto, como los monedazos que habrían de recibir los jugadores en Ezeiza, al regresar. Un recibimiento de verdaderos fantoches que abrió una grieta en el fútbol local y los ojos al mundo. Casi diez años más tarde llegarían los primeros triunfos internacionales de clubes y recién veinte después, a nivel Selección.

Como aquellos atribulados jugadores, furtivos en el Aeropuerto, las películas de Sandrini, y la mirada inocente del cine al fútbol también marchaban hacia el olvido.

RAUL MANRUPE

Estadio (Argentina, 1959)

Dir. y libr.: Juan Berend. Fot.: Ricardo Aronovich. Documental. Dur.: 10' (aprox.)

El planteo es muy simple y consiste en describir, en términos puramente visuales, el desarrollo de un día de partido cualquiera desde el punto de vista del estadio de River Plate. Se suceden así, desde la calma matinal hasta la nocturna, una serie de imágenes que componen -como breves brochazos de observación- un fresco que en lugar de desenvolverse en un determinado espacio lo hace en un determinado tiempo. La idea tiene precedentes muy dignos en la historia del cine, comenzando por **Berlín, sinfonía de una gran ciudad** (1927) de Walter Ruttmann, siguiendo con **El hombre de la cámara** (1929) de Dziga Vertov y terminando en algunos otros ejemplos de construcción similar originados por la escuela documentalista inglesa o por el National Film Board.

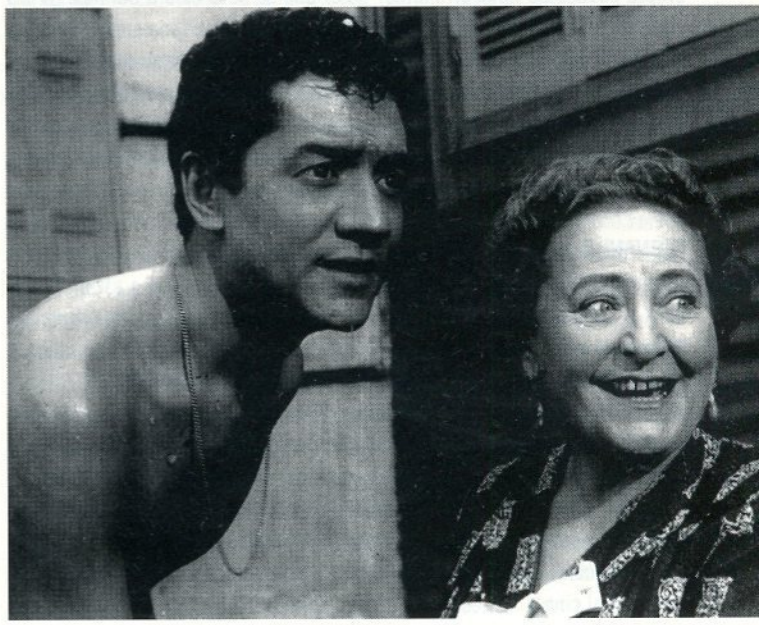
La estructura elegida implica una reducción a denominadores comunes: el estadio puede ser cualquiera, así como la cancha, la tribuna, el árbitro, la ansiedad del público, la Spika con auricular, el relator y el entretiempo son tomados como elementos que se dan en cualquier partido. De la misma manera, el fútbol propiamente dicho queda reducido al rol de excusa convocante y es descompuesto en elementos fácilmente asibles: hay jugadores que corren tras una pelota, hay un *foul*, hay un gol. Berend prescinde, entendemos que voluntariamente y es razonable que así lo haya hecho si quería obtener un corto coherente, el carácter único e irrepetible de cada partido, de cada jugada, de cada *foul*, de cada gol. Como apunte costumbrista, sin embargo, el corto sigue siendo una delicia: la mujer que teje obsesivamente sin poder apartar los ojos de la cancha, por ejemplo, merecía la modesta inmortalidad que le dieron estas imágenes.

Berend, uno de los nombres emblemáticos y menos citados de la llamada Generación del '60 reiteró el esquema en su segundo cortometraje, *Diario*. En ambos casos contó con un poderoso aliado en la figura del fotógrafo Ricardo Aronovich.

CARLOS SALGADO

El centroforward murió al amanecer (Argentina, 1960)

Dir.: René Mugica. Arg.: obra de Agustín Cuzzani y adaptación cinematográfica propia. G.: René Mugica. Fot.: Ricardo Younis. Mús.: Tito Ribero. Con Raúl Rossi, Luis Medina Castro, Pierina Dealessi, Enrique Fava, Didí Carli, Camilo Da Passano. Dur.: 80'.



Agustín Cuzzani estrenó *El centroforward...* en 1955. En una cinematografía poco propensa a las vanguardias expresivas, es singular que el realizador Mugica haya decidido respetar y potenciar la simbología expresionista del original. La anécdota propiamente dicha es mínima: Garibaldi (Medina Castro), habilidoso jugador de fútbol, es adquirido por un millonario llamado Lupus (Rossi) y circunscripto a los terrenos de su palacio; buscando escapar, el jugador mata a Lupus y termina fusilado por sus esbirros. Visual y temáticamente, el film aparece dividido en dos partes y el ingreso de Garibaldi al castillo de Lupus, en una noche tormentosa, indica el límite entre ambas. En la primera Mugica ensaya un tratamiento predominantemente clásico, acumulando con deliberada insistencia todos los datos arquetípicos del universo de Garibaldi: fútbol, hinchada, club con problemas económicos, barrio obrero, tía italiana. El espectador lo conoce bien y Mugica asegura su entrada en el juego recurriendo incluso a periodistas deportivos reales. En cambio, todo lo que corresponde al mundo de Lupus es un poco raro, empezando por su apoderado. Su inmenso palacio es en todo punto ajeno a lo que Mugica viene describiendo con tanto esmero y es a través de la violencia implícita en esa oposición que se descubre con abrumadora sencillez la carga simbólica de la obra. Cuzzani proporciona la letra. Mugica la convierte en algo que narrativamen-

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

te funciona: encerrados en el mundo de Lupus, Garibaldi y el espectador no harán sino añorar aquel universo reo y propio, incomprensiblemente perdido. Excepcional ópera prima, **El centroforward murió al amanecer** condensa buena parte de los intereses recurrentes de Mugica: la descripción costumbrista firme, segura y siempre pertinente, el desborde interior, la presencia de la muerte como punto final sin connotaciones de trascendencia, el tema de la libertad personal. El fútbol era para Cuzzani metáfora de esto último y Mugica le agrega visualmente otra de sus posibles cualidades: su capacidad para suspender momentáneamente la realidad. En una serie de planos cortos pero elocuentes, mientras en *off* mantiene la voz del relator en continuidad, Mugica recorre diversos ambientes, diversos hinchas de diversa extracción social, unidos en la pasión común.

Curiosamente, **El centroforward murió al amanecer** no conformaba a su realizador. *"El problema es que no está terminada. Quisieron tenerla lista para los premios locales, que cerraban el 15 de diciembre, y tuve que entregar la copia final muy apurado. Le falta mucho ajuste, le falta doblaje... Faltaba doblar un monólogo de Enrique Fava, por ejemplo. Y a Didí Carli, como no era actriz profesional, íbamos a doblarla con la voz de Bárbara. Y no llegamos".* Aunque se advierte, por ejemplo, cierta languidez en la segunda parte que el Mugica posterior no permitirá, no hay nada en el film que justifique el exabrupto público de Calki en *Platea: "¿Por qué se llevó ésto a Cannes? ¿Para desafiar el ridículo?"*.

En Cannes sucedió más bien lo contrario. Sorprendido por su originalidad y su carácter de producción independiente, el cronista del periódico *Nice Soir* apuntó que *"Con certeza se trata del mejor largometraje que la Argentina ha presentado en Cannes hasta la fecha"* (2). Conceptos semejantes se reiteraron en otras publicaciones contemporáneas.

FERNANDO MARTIN PEÑA

Match en el infierno
(Két félidö a pokolban, Hungría-1962)

Dir.: Zoltan Fabri. Libr.: Peter Bacso, Zoltan Fabri. Fot.: Ferenc Szecsenyi. Mús.: Ferenc Farkas. Con Imre Sinkovits, Dezso Garas, Istvan Horvath, Jozsef Szendro, Istvan Velenzei. Dur.: 140'.

La que yo digo era en blanco y negro, se llamaba **Match en el infierno** y la dieron hace mil años. Era una época en que íbamos siempre al cine, especialmente con Fernando y, muchas veces, veíamos tres películas seguidas, entrando al cine a la siesta y saliendo cuando ya era de noche. Nadie podía imaginar ir al cine a ver una sola película, como ahora, o ir a ver la película principal y no la de complemento. Eso era como tirar la guita, como estafarse a sí mismo. Por esa razón vimos tres veces, con Fernando, **El rubí sangriento**, una película de pistoleros, en Centroamérica, con ventiladores de techo y un malo que masticaba cacahuetes, andaba en silla de ruedas y terminaba haciéndose pelota al venirse en banda por un precipicio. La única virtud, quizás, de **El rubí sangriento**, era que siempre, no sé por qué misteriosa lealtad, iba de complemento de las de Jerry Lewis y nosotros éramos fanáticos de Jerry Lewis.

Lo cierto es que, apenas nos enteramos de que **Match en el infierno** era de fútbol, nos fuimos con Fernando de cabeza al Monumental. Creo, incluso, que fuimos mucho más temprano, creyendo que había preliminar de reserva. Y era polaca, o checa (tendría que preguntarle a Daniel). Una película seria de ésas con poca música, como **Kanal** y que terminaba para la mierda, como deben terminar las películas serias. Nada que ver con la fantochada de **Escape a la victoria**, que dieron hace poco, como segunda versión en tecnicolor y cinemascope, de aquella digna **Match en el infierno.**

Por supuesto, por respeto a la memoria de la primera, no fui a ver esta otra, máxime cuando me enteré que atajaba Sylvester Stallone. Me pareció bien que, en un film donde laburaban Ardiles y el negro Pelé, entre otros, lo mandaran al arco al troncazo de Rambo pero, así y todo, juré no volver al cine mientras atajara ese tipo. De cualquier manera, después, me enteré del resultado de la película por la radio y los diarios: por supuesto, todo había sucedido como yo temía. En lugar del final amargo y lógico de la versión antigua, acá los prisioneros del campo de concentración no sólo ganaban el partido contra los guardianes nazis, sino que, en medio de la euforia entendible de su sufrida parcialidad, aprovechaban el festejo y se piraban del cautiverio aumentando la decepción del Tercer Reich. No podía esperarse otra cosa de Stallone. Si no había considerado un producto comercialmente vendedor la derrota norteamericana en Vietnam, al punto de trocarla en victoria en su delirante colección de **Rambos**... ¿cómo podía esperarse que aceptara el áspero epílogo de **Match en el infierno**? Sylvester es de los que no aguantan esas cosas, como no se aguantó el final de *Primera sangre*, el atrapante librito de David Morrell, de donde sacó a John Rambo. En *Primera sangre*, el ex combatiente de Vietnam termina recagado a balazos, como muy lógico corolario para cualquier tipo que le pegue a la policía, mate a varios de ellos y, por si todo esto fuera poco, destruya un pueblo de punta a punta. Sylvester consideró que no era constructivo deprimir así a sus compatriotas y, en su película, si bien Rambo termina llorando como un mariquita, queda lo suficientemente vivo como para enfrentar los futuros riesgos de varias superproducciones más. No dudo que, si el día de mañana, Stallone decide poner en la pantalla *El extranjero* de Camus, no terminará muriendo en una pestilente cárcel árabe como le pasó a Marcello Mastroianni. Sylvester encabezaría un motín para escaparse con el resto de aquellos desdichados y se casaría por fin con la hija del jeque tras poner entre rejas a Yasser Arafat, el Comandante Carlos y un centenar de fedayines de "Septiembre Negro".

Video Club GATOPARDO

Los clásicos que estás buscando
encontralos en Videoclub Gatopardo

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

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

Pero, a lo que voy es a esto, retornando al tema de la remota **Match en el infierno:** esa película me dejó una frase reveladora, un mensaje para la posteridad. Presten atención. Porque muchas veces uno va a ver infinidad de películas que se promocionan y anuncian como verdaderos reservorios de mensajes fundamentales: *"Una película que cambiará su vida"* dicen los anuncios, *"Una revelación que lo acercará a la verdad como una luz cegadora"*, prometen. Y, pese a que uno es reacio a ilusionarse pensando que, por la exigua cantidad de dinero que insume una entrada de cine, alguien pueda revelarle el recóndito secreto de la existencia, esos clarines publicitarios suelen atraerlo. Por supuesto, luego, dichos mensajes no son para uno, sino para la dama o el caballero que está sentado al lado y, en la mayoría de los casos, la película no se entiende un carajo. A veces sí, un destello extraño parte de la pantalla como si un rayo perdido del haz de luz escapado del proyector rebotara en ella y se nos clavara entre los dos ojos como una astilla de plata. Me pasó una vez a mí, en una película que agarré empezada, de complemento, y me dejó completamente pelotudo. La película se llamaba **Cleo de 5 a 7** y, aún hoy, no he podido explicarme el por qué de tamaño impacto. Tampoco han podido explicármelo los psicólogos, quizás porque de 5 a 7 sea una sesión demasiado prolongada para ellos.

Pero retornemos a **Match en el infierno**, que es a quien quiero referirme, y a esa frase que conjuga el mensaje pleno de sabiduría y realismo.

Voy a refrescar un tanto la línea argumental de aquella película para explicar al lector inadvertido, más o menos, por dónde va la cosa.

La acción transcurría en un campo de concentración alemán, en la Segunda Guerra. Para celebrar ya no recuerdo qué, una celebración que convocaba a varios líderes nazis, los capos del campo deciden hacer un partido de fútbol entre los guardianes y los presos. Los presos aceptan, a pesar de que no se los veía ni con el mejor ánimo ni con un excelente estado físico. Pero tenían una carta en la manga: entre ellos había un húngaro que era jugador profesional, que la rompía, la hacía trapo. Supongo que había allí una resonancia ligada a la realidad, no sé si Puskas, o Kocsis, o Boszik, alguno de aquellos integrantes de esa formidable línea delantera húngara, había sido prisionero de los germanos en la vida real. Este tipo, el húngaro que la hacía de goma, se llamaba, o le decían, "Jo" (¿sería ése el nombre? ¿Por qué me viene a la memoria, si no? Juraría que era así). Se llamaba Jo. Muy bien.

Los prisioneros, una multinacional de harapientos, comenzaban, entonces, un duro período de entrenamiento, bajo el permiso alemán, para enfrentar a la fuerte escuadra de la cruz gamada. Jo estaba muy animado ante la posibilidad de volver a ponerse los cortos, pero... ¿qué ocurre?... ¡La verdadera intención del grupo de prisioneros es escaparse! Huir del campo de concentración aprovechando las relativas libertades que les daban sus captores. Cuando le comunican eso a Jo, éste se chiva realmente. ¡Él quería jugar el partido! ¡A él que no le vinieran con el asunto de pirarse cuando ya se veía pisando de nuevo el verde césped y había atesorado en sus oídos el embriagador repique del balón sobre la grama! ¿El partido estaba hecho y nadie de ley, nadie que sea verdaderamente futbolero, sea chorro o vigilante, deja de lado un desafío para escapar de un campo de concentración por más fulera que sea la comida! Los otros muchachos, la contra, habían conseguido camisetas para todos, tenían la pelota, habían alquilado la cancha, habían hablado con el referí, hasta le habían puesto redes a los arcos... ¡y ellos se iban a pirar del partido como unos maulas! ¿Quién iba a querer, después, hacerle un partido a los prisioneros? Por supuesto, cuando se lo dijeron, Jo se puso para la mierda. Y fue ahí, ahí mismo, cuando pronunció esa frase que para mí se inscribe entre los grandes *speeches* del cine mundial, comparable al discurso de Marlon Brando ante el cadáver de Julio César, o a los argumentos de Spencer Tracy en **Heredarás en viento**. Jo agarró la pelota, la tiró para arriba, la durmió en el empeine cuando caía y dijo: *"El fútbol es sagrado"*. Aunque sea difícil de creer, pese a la magnificencia del pensamiento, el resto del plantel no le dio bola, no se impresionó ante su retórica, no advirtió que estaba ante una sentencia que cortaba en un tajo la historia del más popular de los deportes. Le contestaron que ganando o perdiendo eran boleta, que había que huir. Jo, de mala gana, lo acepta. Intentan escapar, entonces, y los atrapan. Ante esa falta de espíritu competitivo, los alemanes, respetuosos del programa ya impreso, atentos a un público que saboreaba de antemano el encontronazo deportivo, pero sin olvidar los requisitos disciplinarios exigidos por FIFA, emiten un fallo: la lista de buena fe del equipo de prisioneros, completa, será fusilada luego del encuentro, sea cual fuere el resultado.

Para hacerla corta: juegan y, en el primer tiempo, los germanos les pasan por arriba. En base a sus virtudes históricamente reconocidas, empuje, velocidad y pases largos, el *team* de los teutones, donde militaban un par de rubios que sabían, se va a los vestuarios con una nítida y justa ventaja, hay que reconocerlo. Colaboró con ese resultado, por cierto, el prácticamente nulo aporte de Jo para su equipo. El húngaro no había podido superar, era notorio, el duro impacto emocional que significa, para cualquier volante creativo, saber que será fusilado luego de las duchas. Debemos recordar también que los magyares son algo latinos y, por ende, más propensos a sufrir anímicamente las presiones del entorno. Pero algo ocurre al comienzo del segundo período, que transforma a Jo. No lo recuerdo muy bien. Tal vez lo que varía su conducta es que se veía venir una goleada memorable y un toque de novela ante el "ole" enfervorizado de la parcialidad germana. Yo creo que eso fue lo que tocó la fibra del jugador internacional. Ese relajo, ese "tomala vos y dale a Hans" desató el tigre dormido que habita en todo jugador que se precie. "La puta madre que lo reparió -habrá pensado Jo por más caído que estuviese- ¿Cómo me van a venir a dar un toque a mí, estos troncos?". Porque, convengamos, el equipo alemán era bueno, pero bueno para jugar entre los giles.

Jugando con algún rejuntado de oficina la podían pisar más o menos, pero no eran ni Beckenbauer ni Gerd Muller ni Bonhof ni ninguno de ésos. Y el otro, el Jo, había sido internacional de los magyares, mi querido, que con Ferenc Puskas darían la izquierda más esclarecida del comunismo y en el 53 le harían la fiesta a los ingleses por 6 a 3 en el mismísimo estadio de Wembley.

La cuestión es que Jo se enojó, cazó la globa, la puso bajo la suela... y andá a cantarle a Gardel. En treinta minutos dio vuelta el partido, hizo tres pepas y hasta le puso la pelota del gol del triunfo al narigoncito judío que jugaba de once y que tuvo la mala ocurrencia de ir a gritárselo a la tribuna alemana, adonde estaba la barra brava de los nazis. Los alemanes se enojaron y no esperaron hasta la pitada final. Ahí nomás los cagaron a tiros a todos, certificando que es muy difícil ganar de visitantes.

Abandonamos el cine, aquella tarde inolvidable, convencidos de que, si bien finales violentos como aquel le hacían mucho mal al fútbol, habíamos acuñado una frase rectora para toda la vida.

Desde aquella revelación hasta nuestros días, nunca me he sentido solo en el inquieto sendero de la existencia.

Cuando algún irresponsable, algún advenedizo o inimputable me invita a una tertulia literaria un sábado por la tarde, o insiste en convidarme a cenar una noche en que se televisa un partido de fútbol en directo, las sabias palabras del talentoso mediovolante húngaro vuelven a mis labios para abofetear al atrevido. Y éste ya no reitera su afrentosa oferta. Sabe que no hay razones, ni argumentos, ni sobornos, que tuerzan el soberano designio de lo sagrado.

ROBERTO FONTANARROSA [3]

Paula contra la mitad más uno (Argentina, 1971)

Dir.: Néstor Paternostro. Libr.: Paternostro, Carlos Burone. Fot.: Julio Duplaquet. Mús.: Alberto Núñez Palacios. Con Federico Luppi, Juan Carlos Gené, Dimma, Raimundo Soto, Héctor Pellegrini, Leonor Manso, Silvio Marzolini. Dur.: 83'.

La traumática eliminación de Argentina del primer Mundial de México repercutió en las boleterías de los estadios. 1969 marcó un nivel bajísimo de con-

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

currencia y en la fecha inicial del Campeonato Nacional, dos semanas después del empate con Perú que nos dejó en último lugar de la ronda clasificatoria, la suma de entradas vendidas de todos los partidos no llegó a ni a 70.000.
Los triunfos en las Copas Libertadores e Intercontinental conquistados por Independiente, Racing y Estudiantes a mediados de los '60, habían sido festejados de una forma naïf y salvaje como todo primer éxito, pero ahora se iniciaba una etapa negativa y violenta, paralela a la que ya empezaba a vivir el país, a cuatro años de la caída del régimen democrático.
Los hinchas de Boca pueden tener otro recuerdo de esa época; en dos años, su equipo dio dos vueltas olímpicas en el Monumental de River. Vale la pena aclarar que se trató de dos campeonatos sin brillo, ganados con un fútbol amarrete: en la mayoría de los partidos el equipo azul y oro terminó triunfando por un gol y bastante apremiado. En un país en el que los gobiernos militares se sucedían y el regreso de Perón era utópico, la fantasía no pasaba por los estadios.

En tanto, la sociedad de consumo había llegado finalmente a la Argentina y como consecuencia la publicidad vivía un momento floreciente, en el que había ideas y dinero para producirlas, exportando directores al cine como Fernando Solanas, Alberto Fischerman, Ricardo Becher. Y Néstor Paternostro, cuya ópera prima **Mosaico, la vida de una modelo** (1968) había dado una visión sociológica y *pop* del mundo publicitario, desarrollada con conocimiento de causa por el director.
La excusa argumental de **Paula contra la mitad más uno** es el secuestro de la primera de Boca. La modelo Dimma es la Paula del título (el nombre del personaje de Perla Caron en **Mosaico** también era Paula) y aporta la presencia de la mujer, aún no contaminada por los códigos del fútbol como lo está la mujer de fines de los '90.
Hablando de sociedad de consumo, es notable la aparición de un gángster norteamericano, a cargo de impar Raymundo Soto. A millas luz del grupo Cine Liberación, la trama plantea una sardónica oposición entre el capitalismo-maffia yanqui, nada menos que contra todo lo que representa Boca Juniors. Un Boca presidido por Alberto J. Armando y glorificado con la inclusión en estética cómic de una excelente historia en cuadros fijos a cargo de José Muñoz, eminente dibujante argentino de historietas, años antes de irse a Europa. Esos dibujos son el equivalente 70 de los frescos de Quinquela Martín y expresan mucho más que Antonio Roma luchando contra sus secuestradores.
Desde la óptica intelectual del director, con más platea que tablón, **Paula...** es una mirada reflexiva sobre la cultura de masas y una de sus manifestaciones típicas de la segunda mitad de este siglo. Filmada a comienzos de la década más violenta, la película se permite cruzar el humor con lo *fashion* (lo in, dirían entonces) y lo popular, situándose muy pero muy lejos de las expresiones todo corazón de las películas de Armando Bo durante el primer peronismo o del mismo Bo anacrónico de **Pelota de cuero** (film creado a partir de otro Boca campeón, el de 1963). Aquí no hay triunfalismo, sino una inclusión del deporte dentro de lo podríamos entender como *pop* argentino.
El taxista, el hincha en verdad, es un sorprendido testigo del delirio y desfile de modas.
Al respecto, como ya ha destacado Oscar Mainieri (4), se utilizaron modelos publicitarios para completar el reparto de malos de la película. Esto es, aquí los objetos visuales tienen un rol activo, mientras que los jugadores de fútbol, en **Paula...**, son tomados como objeto de intercambio sin más valor que un McGuffin viviente. En esos años, el popular modelo masculino y futuro conductor de programas televisivos Ante Garmaz comenzó a manifestar su deseo de ser presidente de Boca. Ya sobre fin de siglo corresponde dudar de que algún día llegue a serlo. Mientras, como un efecto expansivo de todo lo que significaron aquellos años de psicodelia, el lugar destinado a los ricos y famosos que cubren los medios no se limita solo a los actores y a la realeza, sino que ha abierto sus puertas a las modelos y los deportistas. De manera paralela, las revistas de deportes, como *El Gráfico*, ya salen al día siguiente de producidos los hechos y muchas veces dedican páginas a la exhibición de artistas y modelos, sea como íconos de determinados clubes, sea directamente como reporte de sus andanzas en el *jet-set* o la noche porteña. Ya no es la noche de las *boites* donde José Manuel Moreno castigaba pistas de baile horas antes de descoser la pelota en el césped.
Modelos y futbolistas: los años han llevado a depositar a ambas especies en un mismo lado de la playa. Paternostro lo anticipó.

RAUL MANRUPE

Barbosa (Brasil, 1988)

Dir.: Jorge Furtado y Ana Luiza Azevedo. Con Antonio Fagundes. Dur.: 13'.
En 1950 tuvo lugar en Rio de Janeiro uno de esos extraños hechos que constatan hasta qué punto la realidad se empeña en imitar a la ficción. Por la final de la Copa del Mundo se enfrentaban en el impactante estadio de Maracaná los representativos de Brasil y Uruguay. Era lo más parecido que se pudiera encontrar a una versión futbolística de David y Goliath.
La multitud (120.000 almas) que colmaba el estadio sólo esperaba terminar rápido con ese trámite burocrático que significaba el encuentro para entregarse de lleno a un carnaval que no acabaría jamás. Brasil había organizado su Mundial y la palabra "fracaso" fue expulsada del portugués. Los partidos previos los había ganado con una eficacia demoledora, por lo que ni la imaginación más febril se arriesgaba a considerar que esas otras once voluntades podían jugar otro papel que el de un débil *partenaire*, un convidado de piedra a la fiesta mais grande do mundo. Es más: los propios directivos charrúas dijeron a sus muchachos que aun si perdían con una diferencia de cuatro goles ya tenían para volver con la frente bien alta a Montevideo. Sin embargo, era otro el final preparado para ese guión, uno que si se hubiera anticipado a la realidad, cualquier crítico hubiera desestimado por inverosímil.
Como correspondía, comenzó ganando Brasil. Uruguay consiguió el empate y de la mano de su capitán, el mítico Obdulio Varela, el Negro Jefe, congeló las imágenes y llevó el encuentro hacia otras coordenadas de tiempo, más lentas, donde los minutos se desangraban indolentes, ajenos a toda ansiedad, a toda esa euforia carioca por el festejo. Los hábiles brasileños cayeron en la trampa. Estaban más pendientes de la celebración por venir que de cumplir con el natural deber de ganar. Así fue como a los 38 minutos Juan Ghiggia se escapó por la punta izquierda y llegando al área sacó un derechazo que sepultó la alegría local. 120.000 pares de ojos miraban aquello como si fuese una ilusión óptica. Cuando todo terminó, incluso se habló de suicidios varios.
El mundial del '50 dejó una huella profunda en la memoria colectiva de ambos pueblos. Los brasileños pudieron despegar en materia deportiva a partir de allí y ganar hasta hoy cuatro campeonatos. Los uruguayos, en cambio, todavía siguen viviendo de las mieles de aquel pírrico triunfo y nunca más lograron repetirlo. Los directores Furtado y Azevedo acertaron en tomar aquella historia para realizar este notable cortometraje que ganó varios premios en festivales. Los protagonistas son dos: el arquero brasileño Moacyr Barbosa, víctima y a la vez principal responsable de la derrota, y Fagundes, un hombre de 49 años que a 38 del partido nunca pudo encauzar su vida. El film se abre con material de archivo del encuentro en sí mismo, sus preparativos y consecuencias. Luego vemos por una pantalla al propio Barbosa, 38 años más tarde, recordando las sensaciones que precedieron al fatídico instante. El plano se abre y nos presenta a Fagundes, que está decidido a modificar

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

para siempre el curso de la historia: ha ideado una máquina del tiempo con la sola idea de regresar a aquel momento y advertir al guardavallas el peligro inminente del gol un segundo antes del fatal disparo de Ghiggia.
El protagonista llega hasta 1950. La manera en que los realizadores reconstruyeron la época es impecable: en blanco y negro, todos los detalles cuidados en extremo, se vuelve muy difícil distinguir entre las imágenes de archivo y las que fueron filmadas especialmente. La recorrida del protagonista, provisto de una cámara de video, por el Rio de su niñez, palpitando la excitación previa al encuentro, logra transportarnos hasta ese momento. La máquina del tiempo de Furtado y Azevedo realmente funciona. Y lo comprobamos en la expresión de Fagundes, cuando recorriendo el estadio se encuentra consigo mismo a los once años, en la alegría de ese niño que es compartida con su padre en el momento del gol local.
Pero nuestro héroe, como un dios llegado del futuro, tiene una misión. Un policía le impide ingresar al campo de juego pero, faltando apenas instantes para el momento crucial, Fagundes se lanza hacia la parte posterior del arco. Su grito desesperado de advertencia (*"¡¡¡Barbosaaaa!!!"*) lleva al arquero a girar la cabeza para identificar el llamado en el preciso instante en que Ghiggia saca el disparo. Al distraer al arquero con su alarido, el hombre acaba siendo el auténtico verdugo de su propia desgracia, de la desgracia de todo su pueblo.
Tal vez la idea de que el pasado no puede cambiarse, la idea de la rigidez del destino, no sea muy original. Lo que sí es original es el trato que Furtado y Azevedo dieron a las imágenes y la forma en que concibieron la historia. La fluidez entre pasado y presente está perfectamente ensamblada en la vivencia de una emoción que cambió las vidas de muchos. Por este corto de apenas trece minutos, Brasil mereció el campeonato.

CHRISTIAN KUPCHIK

Fútbol argentino (Argentina, 1990)

Dir.: Víctor Dinenzon. Arg.: Investig. de Julio César Pasquato (Juvenal) y Enrique Macaya Márquez. G.: Osvaldo Bayer. Prod.: Lita Stantic. Dur.: 100'.

Juvenal: Fui convocado por Miguel Pérez para escribir, obviamente en líneas generales, una historia del fútbol argentino sobre la cual realizar después un largometraje documental. Lo hice, tratando de intercalar algún material de tipo anecdótico para que el relato no quedara demasiado árido. Recuerdo la dificultad que supuso localizar el material de archivo. Con Pérez, que entonces era el director del proyecto, podíamos pasarnos varias horas revisando material para sacar cada vez, con mucha suerte, unos pocos segundos. A la dificultad originada en el hecho de que los partidos estaban bastante mal filmados, hay que sumarle la cantidad de material que se ha perdido, que fue destruida durante el gobierno de la revolución libertadora por contener referencias a Perón o al peronismo.
Lita Stantic: Juvenal tiene una memoria extraordinaria, sorprendente. Ve un fragmento insignificante de cualquier época y es capaz de decir a qué partido pertenece, cuándo se jugó, la formación íntegra de los dos equipos.... Es increíble.
Juvenal: Después no sé qué pasó, Pérez se apartó del proyecto y yo llegué a pensar, con cierta tristeza, que ese era el final de la historia. Luego supe que la productora Lita Stantic convocó a Víctor Dinenzon como director y a Osvaldo Bayer para escribir un guión. Me invitaron a los laboratorios Alex a ver una privada de la película y entonces observé dos cosas que me parecen importantes. En primer término, creo que Bayer tergiversó los hechos para acomodarlos a su ideología: por tomar sólo un ejemplo, es cierto que la década infame fue tal desde el punto de vista político y económico, pero también es cierto que el fútbol creció enormemente durante ese período, al contrario de lo que dice Bayer. Y esto se lo puedo decir a cualquiera porque se lo dije a él. En segundo término me parece que Dinenzon ideó una excelente forma de aprovechar el material que se tenía al clasificarlo del modo en que lo hizo, no de manera histórica sino por rubros (gambetas, goles, *fouls*, etc.), dándole así un verdadero dinamismo. Me gusta mucho eso. Además, conociendo el material disponible, puedo asegurar que fue brillante lo que logró.
Lita Stantic: La película tiene un par de errores fácticos, se le cuestionan algunas cosas. A Juvenal no le gustó que Bayer politizara el guión, por ejemplo. Pero me parece que a pesar de esos reparos es una película que ha que-

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

dado. Como pasa con **La república perdida**: se le pueden cuestionar una serie de cosas, pero todo el mundo la busca para robar imágenes. Con **Fútbol argentino** pasa lo mismo.

Campeones (Captain Tsubasa, Japón)

Dir.: Yoichi Takahashi, sobre mangá propio; consiste en dos series para televisión, un O.V.A (serie sólo para la venta directa en video) y seis películas.

Decía José Luis Salinas acerca de la historieta *Dick el Artillero*, encargada por el King Features Syndicate a él y al guionista A. Grassi: "*...es lo mismo que pasó con Ben Bolt, de Cullen Murphy, que derivó en historia policial porque el box no daba para más. Con el fútbol pasa exactamente lo mismo: llega un momento en que usted dibuja un jugador en veinte posiciones, treinta, cuarenta... y pare de contar. Hay que repetirlas. Y goles, goles, goles y basta... Son lindas cosas para verlas, pero no para dibujarlas. No sé quien habrá sido el de la felíz idea...*"[5]

El autor japonés Yoichi Takahashi ha superado el *handicap* señalado por Salinas en su mangá *Captain Tsubasa*, publicado con intervalos entre 1981 y 1994, y adaptado a dos series animadas, la última de las cuáles está emitiendo Canal 13 con la tibia excusa de la proximidad del Mundial. Es la historia de un grupo de chicos apasionados por el fútbol, que comienzan como el peor de los equipos pero que a fuerza de disciplinado entrenamiento y espíritu de lucha se convierten en campeones mundiales.

Juzgado por los acérrimos admiradores del fútbol como una de tantas japonecedades, por desconocer el reglamento del juego y la limitación física del ser humano normal, la serie no hace más que representar el fútbol desde el punto de vista formal de la animación japonesa: la técnica consiste en llevar la subjetividad del tiempo representado hasta los límites mismos de la paradoja, por lo cual, el suspenso previo al gol, el sufrimiento físico de los jugadores, son presentados con detalle, en una envoltura temporal que les permite hablar entre ellos, anunciar con un grito el nombre de fantasía de cada jugada, y volar cuando saltan para cabecear o hacer una chilena.

El extrañamiento que provocan esas acrobacias, no debería ser ajeno al espectador de fútbol, a la vez lector de suplementos deportivos. En las fotos, la imagen detenida del balón y de los jugadores hace suponer que la posibilidad de un gol se encontraba a pocos centímetros de su realización, o que el arquero tendría que haber atajado una pelota que en realidad ni siquiera vió. En **Captain Tsubasa**, y como una extensión de esa representación gráfica, tales fantasías se hacen posibles, y los arqueros atajan, después de haber cambiado la trayectoria de su vuelo.

Hay que señalar que la imagen detenida es fundamental en el lenguaje del dibujo animado japonés. El pionero Tezuka Osamu la utilizó al congelar las escenas de acción: al tiempo que ahorraba trabajo con un logrado efecto dramático, se inspiraba en ciertos momentos del teatro tradicional japones y en las ilustraciones de los *emonogatari*, de los que proviene el cuidadoso trazo de lápiz con el que se las presenta desde entonces.

Dentro del imaginario de las historias sobre fútbol, la clásica situación del jugador que por recomendación médica no puede practicarlo (como en **Pelota de trapo** o **El hijo del crack**) pero se muere si no lo practica, aparece continuamente en **Captain Tsubasa**: a la inoperable ruptura de retina de Roberto Cedinho (Roberto Hongo), entrenador de Oliver (Tsubasa) y su equipo, le siguen los dolorosos intentos de Oliver para conseguir un gol de chilena, atajadas magistrales a pesar de tobillos fracturados, choques entre jugadores que llevan al descubrimiento de tiros imposibles, y el seguimiento de la enfermedad cardíaca de Andy (Jun Misugi). A punto de sufrir un ataque, el dolor físico aparece representado por medio de colores: todo se vuelve rojo, y luego negro, y los personajes a su alrededor parecen dibujados con tiza. Los pocos segundos que dura el efecto parecen una eternidad para el código del *animé*.

Otro aspecto del fútbol pero relacionado con la idiosincrasia de algunos jugadores se halla en las libertades que se toman algunos personajes para entrenar. El arquero Benji Price (Genzo Wakabayashi) practica en su casa, ante jugadores profesionales a los que ha desafiado, mientras que Steve (Kojiro) Hyuga practica por su cuenta el "tiro del halcón", para lo cual patea la pelota contra las olas del mar. Ésta actitud es condenada por su entrenador, porque deshonra el trabajo en equipo, pero disculpada por sus compañeros, que lo saben imprescindible. Estos se arrojan (literalmente) a los pies del entrenador y le ruegan que levante la suspensión con la que ha castigado a su compañero. Luego, es el entrenador quien se arroja a los pies de Hyuga para pedirle que regrese al equipo.

Sin duda, el sentido del honor es lo que da sentido al tema deportivo de la serie. Oliver Atom es una figura alegórica que representa a lo que hoy en día se define como *fair play*. A pesar de los inevitables sacrificios, de la rivalidad y la competencia de habilidades, el personaje jamás pierde la alegría, siempre dispuesto a admirar el empeño de los contrarios y a que su equipo no dependa completamente de él. Típico de su actitud es el regalo de un balón por él y sus compañeros a los jugadores que han vencido, mensaje que encierra la admiración por el esfuerzo y la promesa de otro juego.

El fútbol, en **Captain Tsubasa**, es la perfección del espíritu a través de un juego de niños; difícilmente podría ser excusa para matar a alguien o venderle un llavero [6].

FABIO BLANCO

Historias de fútbol (Chile, 1997)

Dir.: Andrés Wood. Libr.: René Arcos, Andrés Wood. Fot.: Igor Jadue-Lillo. Mús.: Miguel Miranda. Con María Izquierdo, Elsa Poblete, Daniel Muñoz, Manuel Aravena, Ximena Rivas, Fernando Gallardo. Dur.: 90'.

Primera película "profesional" del chileno Andres Wood, **Historias de fútbol** no es, en rigor, un largometraje, sino el compendio de tres relatos breves con un eje temático común. Allí se genera una primera limitación, o salvedad: más allá de un cierto gusto futbolero y del reconocimiento del realizador a la vigencia y a una cierta generalidad que éste parece atribuirle al "más popular de los deportes", la integración de los tres cortos en un único corpus parece antojadiza. Estilística y aun filosóficamente, lucen bastante distintos entre sí.

El primero, **No le crea**, basado en el cuento de Mario Benedetti *Puntero izquierdo*, traslada con elocuente comodidad a una Santiago suburbana y, para el caso, similar a cualquier barrio proletario del Montevideo de los años cincuenta, una parábola a propósito de la integridad y los límites éticos de la ambición individual, y donde el fútbol "actúa" como excusa, como marco. La callada, sigilosa, quizás sorpresiva rebelión del jugador aficionado -y obrero de la construcción, un dato no menor- frente al poder de ciertos "ca-

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

pangas" y clubes, frente al Poder, en suma, se construye a partir de una serie de apuntes obviamente originados en una realidad reconocible (campos de juego descuidados, amigos y novias como único público "seguidor", bares desvencijados como centros de reunión de la comisión directiva) pero escasamente relevantes en cuanto a su papel dramático. Lo que le importó a Wood, aquí, fue dejar bien explícita la alegoría. Quizás por eso el tratamiento que le dispensa a sus personajes, al "ambiente" es, por decirlo generosamente, superficial. O, por decirlo más crudamente, una colección de estereotipos y lugares comunes.

Muchísimo mejor es el segundo cuento, **Último gol gana**, una mirada tierna, cariñosa, con un cierto aroma poético e incluso con un cierto dejo nostalgioso, hacia una infancia "pobre pero feliz" que para el caso copa los desérticos aires de Calama, al norte de Chile. El toque alegórico recién se cuela durante el (previsible) desenlace, cuando uno de los niños decide qué hacer con la pelota que cayó del cielo -o más bien desde la cancha del Cobreola-, pero lo que realmente interesa no es eso, sino todo lo que había ocurrido antes. Mejor, lo que Wood había mostrado, porque la anécdota era mínima: lo mostrado consiste básicamente en niños juguetones, alegres, inocentes, entrañables -es decir, entrañablemente retratados- que se recortan en un paisaje inmenso y determinante, pero nunca agobiante. Un paisaje que, en definitiva, posibilita que dentro de él brote esa individualidad que ningún sistema social alcanzará a destruir por completo. El pulso narrativo de Wood en este relato deja entrever, uno intuye, o adivina, la influencia del neorrealismo italiano, en especial de De Sica y Luigi Comencini.

La última historia, **Pasión de multitudes**, ingresa en otro tipo de terrenos: el de la comedia negra, la sátira de costumbres y, por momentos, el grotesco. Cuenta, a través de trazos más bien gruesos y con bastante gracia, cómo un muchachito que, en principio, sólo está interesado en ver por televisión un partido de la selección chilena en un campeonato mundial, intenta ser seducido por dos hermanas, felices -o no tanto- poseedoras del único televisor del pueblito, que queda en la isla de Chiloé. Cabe destacar el evidente deleite con que Wood observa, con ojo sardónico y punzante, a sus criaturas: no sólo al adolescente y a sus potenciales "amantes", sino a otros pueblerinos, que también se relamen entre el (poco) sexo y el (también poco) fútbol. Y cabe asimismo criticar la banalidad de algunos chistes audiovisuales que comparan, por ejemplo, dos goles, de características futbolísticas uno y sexual el otro.

RONALD MELZER

(1) En honor a la verdad, el fin del aislamiento se había decidido en 1951 pero ya sabemos cómo es el camino de la teoría a la práctica.
(2) Niza, 15 de mayo de 1961.
(3) Publicado originalmente en *El fútbol es sagrado*, Ed. de la Flor, Buenos Aires, 1990. Se reproduce con autorización del autor.
(4) Ver *Cine y Publicidad ¿Todo para vender?* en *Cine Argentino. La otra historia* (Ed. Sergio Wolf; Letrabuena, Buenos Aires, 1993)
(5) Revista *Superhumor*, Buenos Aires, nov./dic. de 1980.
(6) Datos fundamentales para la redacción de ésta nota fueron saciados en las páginas de la revista Lazer (Editorial Ivrea), inestimable fuente sobre la actualidad del animé.

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

Para alegría de la hinchada

por Adrián Caetano

El fútbol ha dejado de ser lo que le correspondía. Al comentarlo, estudiarlo, analizarlo, comercializarlo y explicitarlo, transformando cada jugada en una ecuación matemática, lo han alejado del sentir común del pueblo que es donde, paradójicamente, conserva sus mayores exponentes. De la clase baja nace y a la clase baja se le niega, como si cualquiera que tuviese la altura correcta, la edad adecuada, el peso oportuno, los pulmones bien desarrollados y las piernas en buen estado pudiera deleitar a la tribuna cada vez que toca la redonda. Mentira. Hace falta algo más.

Con la retórica y la discusión, algunas de las armas de este enemigo del juego más transparente del mundo, podríamos tratar de explicar eso que falta para que el fútbol se haga material de alegría en las tribunas. Pero no. Digamos que hace falta algo más y punto, aunque suene arbitrario. Como decir que el fútbol es tan viejo como el cine, por ejemplo.

La necesidad ancestral y animal de comunicarse es tan vieja como la de jugar. La de contar, tanto como la de divertirse. La de narrar, tanto como la de entretenerse. Casi como complementos inevitables: hay diversión en realizar y un resultado que es consecuencia justa y honesta desde la propuesta. Hay que creer en cada compañero destinatario del pase, en cada hincha que admira esa rabona, y en uno mismo en el mano a mano con el arquero para que la tribuna se ponga de pie y aplauda, la atajada o el gol. Pero nadie va a creer en un jugador que tira un caño porque el manual de fútbol (lo necesitamos inexistente) indica que ese el momento justo. Lo más probable es que no le salga, y no convencerá a nadie para que vayan a verlo jugar. Ni siquiera regalando entradas en la puerta de la cancha. Nadie convence con su historia si uno mismo no la cree a rajatablas. La fe es el único motor sincero capaz de lograr un fútbol lógicamente admirable, o al menos respetable. Durante noventa minutos. Ese lapso ideal para que unos se entretengan y otros se entreguen por entero la camiseta que defienden. La pasión por la obra se traduce en resistencia física, en sangre y en entrega del jugador por los colores de su club, por la hinchada que lo aplaude, siempre con el fútbol entre las piernas como único lenguaje posible para comunicarse con el público. Con los espectadores.

Para desgracia del fútbol entendido como la necesidad de narrar en la cancha, de emocionar, de compartir, muchos han olvidado su esencia y conservado sólo su forma, que, como toda forma, tiende a sostenerse por poco tiempo. Hasta los jugadores mismos se llenan la boca con esa palabra que saben definir al mover los labios pero no las piernas. Hasta los hinchas salimos de la cancha sin saber bien qué es lo que ha ocurrido dentro. Todos creemos que ha sido fútbol, aunque no se le parezca demasiado. Parece que sólo interesa lo que podamos dejar en las boleterías. Si nos emocionamos o no con las voluntades dentro del campo de juego (que se hacen toda una cuando el espectáculo nos saca una lágrima, una sonrisa o un grito) es un problema nuestro. A saber de fútbol. Porque tal vez nos estemos perdiendo una gran estrategia que el Director Técnico aplica a once voluntades (o más, siempre son más) tras ver infinitos videos de partidos del rival y reescribir las jugadas una y otra vez. No es que el partido haya sido un bodrio. Más bien fue un negocio para todos menos para nosotros: nadie nos va a devolver nuestra entrada.

Pero, compañeros hinchas, sabemos que el fútbol se puede jugar en cualquier esquina, entre tres o cuatro o cuarenta al mismo tiempo. Se trata de entretener a pesar de las limitaciones: sólo el arquero puede tocarla con las manos. Señores hinchas: todos podemos hablar de fútbol porque, al fin y al cabo, somos los destinatarios. Porque pagamos la entrada, si hablamos en su lenguaje. Y porque sí. Nadie nos va a complicar mucho lo tan sencillo para que no podamos entenderlo y sigamos pagando, cual zombies de Romero, una entrada cada domingo para seguir partes del negocio.

Siempre primero el club de mi barrio, de mi país, de Argentina. Y que salga campeón del mundo, pero jugando al fútbol. No pegándole de punta y para arriba buscando el gol y por ende el resultado, como única variable del éxito. ¿Ahora se dan cuenta de que esas tribunas están vacías? El éxito, al fin y al cabo, es una cuestión de azar pero el público ya no invade las canchas de alegría. Los tiempos han llevado a que el distanciamiento sea ineludible: se ha alejado el jugador de la gente. Va en autos cada vez más caros y aparece en revistas de famosos, la mayor parte del tiempo hablando. Y uno se olvida de cómo juega. Hasta que lo vemos en la cancha, y nos olvidamos de cómo habla.

Y se lo juzga por los hechos, excusas aparte. Apoyar a la selección sólo por un acto patriótico no se condice con el fútbol, porque éste no existe a partir de un hecho patriótico, ni a partir de las boleterías llenas de plata. Ni siquiera a partir de las tribunas repletas o del campo lleno de atletas que aguardan el pitido inicial. No. Es mucho más y mucho menos que eso. Al mismo tiempo. El fútbol existe a partir de ese momento en que el jugador y el hincha son uno. Unidos por la pelota. Cuando la emoción se transforma a partir del receptor. Cuando la comunicación se consuma.

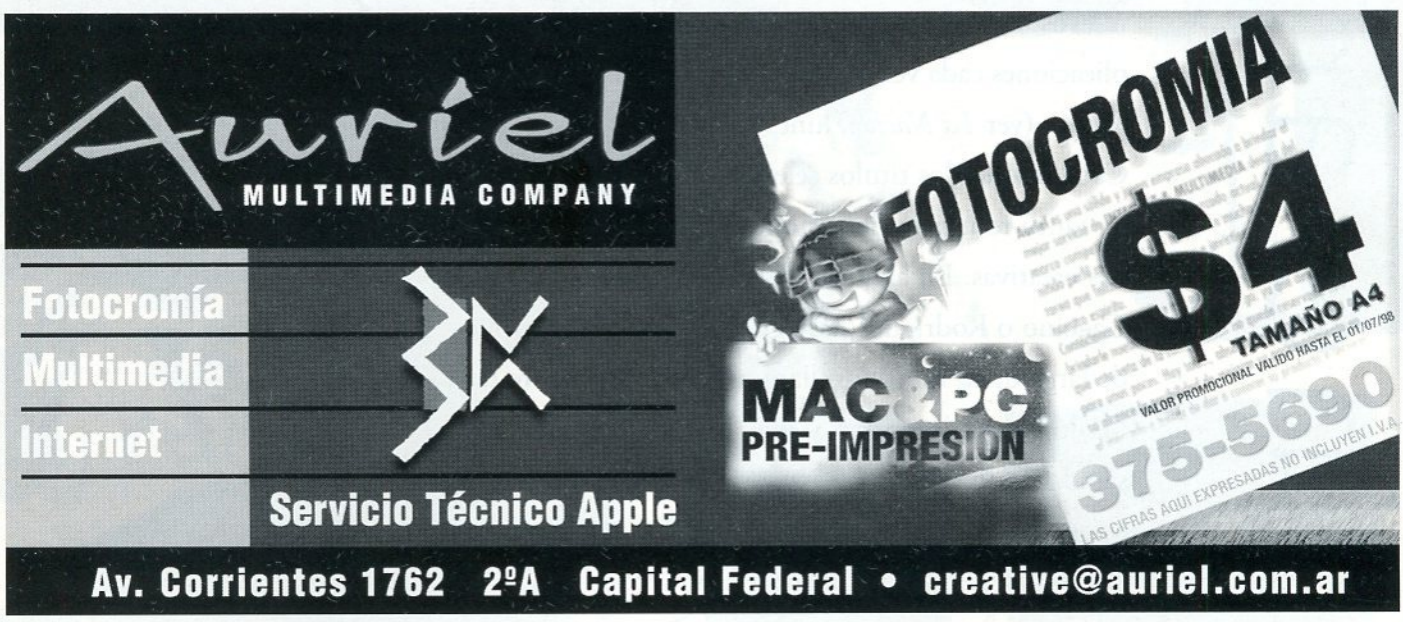
Y el pueblo agradece como espectador. Y sabe que ese jugador se gana su sueldo en buena ley. Porque los dirigentes son tan honestos como para contratar jugadores afines, transparentes, humildes y sinceros. Y el hincha apoya a su equipo sin que éste se lo pida, y paga diez pesos sin chistar, pese a ganar mucho menos que cualquiera de sus ídolos. Porque no va a la cancha a buscar justicia, ni a ver las miserias de los demás, ni a comprar gato por liebre. Va sólo a divertirse. Durante noventa minutos.

Las cosas se diferencian por las distintas formas de mostrar una misma esencia. Jugar a la pelota no es correr, ni el que más corre es el que mejor juega. Las canchas son, en consecuencia, nuestras, y los jugadores están allí para mostrarnos lo que necesitamos y no lo que nos enseñaron a ver, eso que dicen que es fútbol y sabemos que no, aunque no nos animemos a decirlo. O sólo a veces, cuando decidimos no ir a la cancha, transformándonos en una suerte de traidores al club de nuestros amores. Nuestros amores son de Fútbol, básicamente. No de otra cosa. Y mientras no jueguen a eso, no ire-

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

mos a verlo la cancha. O lo veremos por la tele.
Y un país sin fútbol es como un país sin nada para contar. Como un país sin cine. Como un país con canchas en las que sólo jugaran equipos de afuera para calmar la ansiedad de un pueblo necesitado. El fútbol dejó de ser la fiesta de todos para convertirse en el negocio de pocos. La cultura del éxito hace que uno vaya a ver a su equipo sólo cuando le va bien en la tabla. Y los jugadores del club propio, que también creen en el resultado favorable como única forma de triunfo, ya no se divierten ni narran. Hacen rodar la pelota a desgano. Y siguen cobrando lo suyo.
El fútbol no es patrimonio de ningún país. El cine tampoco. Compartiendo la misma esencia, nuestro fútbol logró su forma: mirándose a los pies. E hizo lo nuestro universal. Hinchadas alentando a su equipo para lograr noventa minutos que lo hagan reír o llorar. Y el cine, hoy, parece ser muchas cosas más que narrar una historia. Para desgracia de la hinchada, que no se rinde y se da cuenta, y ve, a pesar suyo y de varios más, que entre tanto barullo por el estreno se pueden ver todavía tipos que hacen honor al fútbol. No importa desde dónde ni de dónde ni cómo ni cuándo ni con cuánta plata. El negocio no es cuánto cuesta sino hacer que cueste. Tipos que se preocupan por emocionar. Que saben que jugar en Primera o Segunda es una arbitrariedad de los empresarios, que los millones gastados son una circunstancia y el resultado una anécdota. Que el número en la camiseta es una facilidad para los relatores y la violencia, algo que llevamos todos. Que uno juega como lo siente y no como le parece, como lo cree y no como le enseñaron. Que sólo hay buenas y malas películas. Que la atención exclusiva a la forma deshace la esencia. Que todos somos parte del negocio porque queremos. Que las excusas quedan en los vestuarios. Y que sin un buen juego en el campo, los negociados empiezan a saltar (porque la atención se desvía hacia pasivos y créditos de cifras astronómicas para cualquier hincha) y las quiebras de los clubes las terminan sufriendo los espectadores. Y quién les quita lo bailado a los dirigentes, que entienden el negocio a priori y el juego en segundo término. La consecuencia por sobre la causa, burlándose -seguro que inconscientemente- de quien cultiva el campo de la pasión.
El espectador, pese a todo, sabe que va en busca de fútbol. De ese fútbol sin el cual existiría el negocio pero no el placer de jugar, de entretener. Fútbol a secas. A veinticuatro cuadros por segundo. En color o en blanco y negro. Con o sin sonido. En video o en 35mm.
Para alegría de la hinchada

(Para el Bocha y Fernando Morena, que me hicieron pasar tardes de película)



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

cine argentino inédito

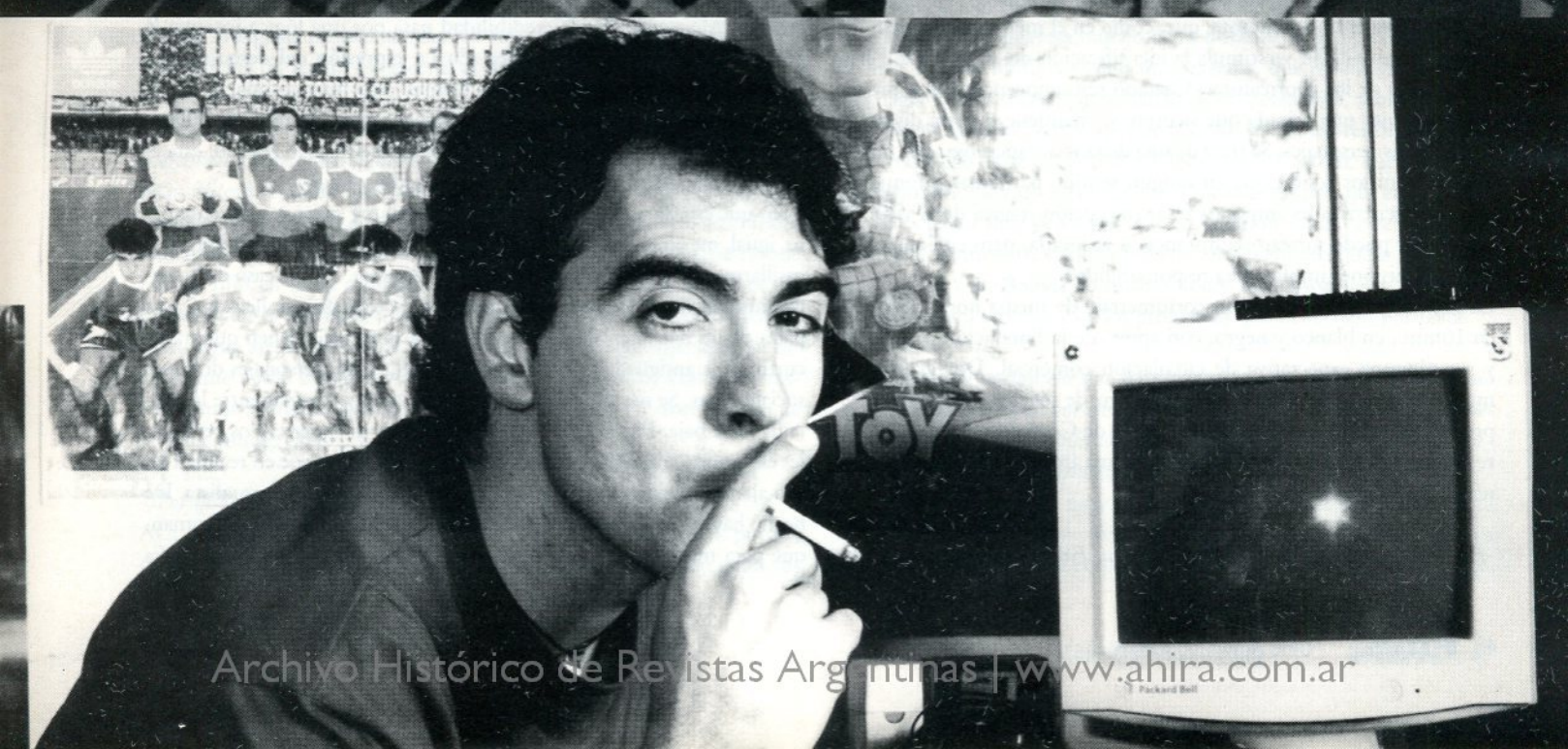
Del 4 al 10 de junio en la Sala Leopoldo Lugones del Teatro Municipal General San Martín tendrá lugar un Ciclo de Cine Argentino Inédito, auspiciado por **Film** e integrado por los siguientes títulos: **Ciudad de Dios,** de Víctor González (jueves 4); los cortos **Visite Carlos Paz, Calafate, Cuesta abajo y La expresión del deseo,** todos de Adrián Caetano (viernes 5); **Invierno mala vida,** de Gregorio Cramer (sábado 6); **Cinco pal' peso**, de Raúl Perrone (domingo 7); los cortos **La señora Calabaza** (1997) de BK y Basta, **Caso n. 3** de Víctor Kesselman, **Inferno** (1997) de Rubens Lumiere, **Tiempo de descuento** de Flavio Nardini, **Señorita Corazón** de Pablo Rodríguez Jáuregui y **Cuatro a cero** de Lucas Marcheggiano (martes 9); y **El asadito**, de Gustavo Postiglione (miércoles 10).

Esta muestra se pretende representativa de una idea del cine que corre riesgos ciertos y no del ilusorio *boom* que imagina la revista *Viva:* sin el subsidio por medios electrónicos, sin un verdadero circuito alternativo de exhibición, sin la definición de una política cultural independiente de los grandes negocios, es cada vez más difícil pensar la supervivencia de un cine argentino dinámico y reconocible. Uno solo de los films seleccionados para esta muestra ha tenido apoyo del así llamado Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales que sólo parece atento a los intereses de los nuevos consorcios multimediáticos y al diseño de explicaciones cada vez más delirantes sobre el manejo de fondos (ver *La Nación*, lunes 11 de mayo).

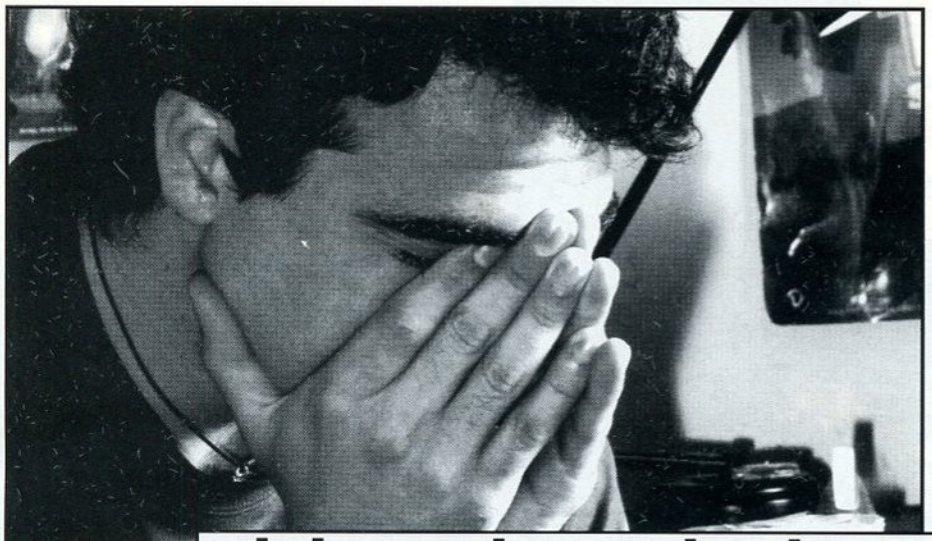
Cada uno de los títulos seleccionados es excepcional, en tanto resultado de pasiones personales y necesidades creativas. En algunos casos, como los de Perrone, Caetano o Rodríguez Jáuregui, confirman desarrollos de larga data. En todos, llaman la atención sobre realizadores que importan y que abarcan un registro de saludable diversidad. La mayoría de estos films fueron reseñados en los últimos dos números de **Film**. Los que no, tienen su merecido espacio a continuación.

Textos y entrevistas: **Fernando Martín Peña**

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



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



el hombre de la calle

la expresión del deseo, *de Adrián Caetano*

Adrián Caetano nació en Montevideo hace veintiocho años, vino a Buenos Aires con su familia a los doce y algo después se trasladó a Córdoba (1). Lo primero que revela su conversación es lo que sabe de cine o, más exactamente, su comprensión de lo que supone narrar cinematográficamente. La calidad de los trabajos que realizó hasta ahora tiene que ver con varias cuestiones, pero quizá la más importante sea esa preocupación por la construcción narrativa de tipo clásica, por un clasicismo muy puro, que con cada nuevo film parece menos contaminado por los efectos de la constante resignificación.

Desde **Visite Carlos Paz** (1992) hasta la todavía inconclusa **Bolivia** (1998), pasando por **Calafate** (1993), **Cuesta abajo** (una de las *Historias Breves*, 1995) y ahora **La expresión del deseo** (1998) el contenido dicta la forma que necesita en un proceso que se adivina cada vez más íntimo y que ha logrado definir un estilo. Especie de neorrealista contemporáneo que registra los desastres del liberalismo como aquellos registraron los de la postguerra, Caetano filma desde una ética rigurosa, que no sólo lo ayuda a proporcionar dimensión a sus personajes sino también a juzgar el valor de cada plano y el uso que se haga del mismo en función de un relato nítido. La marcación furiosamente naturalista de los actores es una constante, que, como en el mejor cine clásico, refuerza la credibilidad y estimula la identificación del espectador. Pero, a diferencia de los neorrealistas, Caetano resta inocencia a esos procesos al sostener una mirada que siempre se mantiene a cierta distancia de todos sus personajes. Se trata de una distancia respetuosa, que no los abandona ni los condiciona en ningún sentido particular, aunque en términos generales les imponga una concepción trágica de la vida. El espectador puede sortear esa distancia o aceptarla, pero cualquiera de las dos decisiones implica una responsabilidad.

La expresión del deseo es un cortometraje de media hora, realizado en 16mm., en blanco y negro, con apoyo de la Fundación Antorchas y sin ninguna expectativa de circulación comercial. Dos grupos de marginales, uno de clásicos cirujas y otro de jóvenes, se disputan el predominio sobre una plaza de la ciudad de Córdoba. Como en **Visite Carlos Paz**, el título mismo implica una ironía sobre las intenciones oficiales que escamotean la realidad.

*-En tus dos cortos en video, en **Pizza, Birra, Faso** (codirigida con Bruno Stagnaro) y ahora en **La expresión del deseo** hay un crescendo que culmina en sangre. Me da no sé qué hablar de tragedia, pero la verdad que en **La expresión del deseo** hay hasta una puñalada medio shakespeareana...*

Adrián Caetano: -Es una tragedia. De hecho, es una tragedia bastante sórdida. Te diría que a mí ya me está hinchando las pelotas que terminen así todas las películas que hago. Pero a la hora de escribir, me cuelgo. También se repite esa cosa de lo inmediato: **Visite Carlos Paz** está presentada como una crónica policial, como sacada de una noticia periodística. **Calafate** también tiene esa cosa de crónica: *"Mató a su vecino por un parajito"*. Y **La expresión del deseo** está filmada como si fuera una crónica, la cámara va siempre al punto.

-Hay una especie de realismo excedido, pasado de rosca...

AC: -A mí el realismo me interesa mucho a la hora de registrar la actuación. Porque, no sé, vos ves películas de negros mafiosos en Estados Unidos y los tipos hablan como tienen que hablar, con la diferencia de que vos lo ves traducido y entendés lo que dicen. Pero acá, cuando hay que mostrar personajes marginales, siempre se los saca de cómo hablan ellos realmente, les imponen líneas de diálogo que no son creíbles. Me parece que la credibilidad pasa por una lógica interna: la película tiene que ser homogénea. En **La expresión del deseo** no hay un personaje que desentone, todos forman algo muy compacto, y a la vez cada uno tiene su personalidad: el Negro tiene esa mirada intensa, Bicho es como el tipo más cabal... Y entre los cirujas lo mismo: está el que un poco los gobierna, está el viejo medio pirado...

Creo que eso de que se mueran todos al final me sale naturalmente pero, igual, me atrae mucho la tragedia como género. Tampoco querría encasillarme ahí, probaría otras cosas, pero me atrae. Y en el caso de **La expresión del deseo** lo que me interesaba es la tragedia así, llevada a una plaza de un barrio en Córdoba. Las tragedias no sólo tienen que transcurrir en la antigüedad ni estar protagonizadas por personajes de clases sociales altas. Se me ocurre que son mucho más cotidianas entre la gente de clase baja. Hay un marco social definido, me parece. Los personajes están muy contaminados por un montón de cosas que en realidad les son ajenas, como la falopa. Y esto sin tratar de hacer nada moralista. De hecho hay un plano que es casi obsceno, cuando peinan merca y toman, que para mí es uno de los planos más desagradables de la película. Es

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

muy incómodo. Pero nada, son pibes comunes y corrientes que están contaminados por un marco social que no pueden manejar.

-Ese marco está presente y a la vez lo contenés mucho.
AC: -Sí, no me interesa subrayar. Así como hay gente de clase media que hace películas sobre la clase media sin molestarse en indicarlo, me parece que en el cine la clase baja tiene los mismos derechos. Lo que pasa es que este tipo de personajes no son protagonistas de la mayoría de las películas, parece que están sólo para hacer de extras o para representar dramas sobre la miseria de la marginalidad. Entonces, cuando son protagonistas, se ven como bichos raros. Personalmente, eso me molesta mucho. Para mí son gente común y corriente en situaciones de ficción que los llevan a desencadenar determinadas cosas.
A la gente que ve la película puede serle ajeno ese ambiente, pero entrás en los códigos de los pibes, entendés de lo que hablan, te reís con ellos. Me interesaba eso de mostrarlo todo desde adentro. En la película, los personajes ajenos a ese grupo social -ya sea la policía o los tipos que vienen a comprar merca- ni siquiera llegan a pisar la plaza. Lo importante es la historia de estos pibes y la historia de estos cirujas, no el por qué son como son. Me parece que tratar de meterse mucho en eso sería súper ambicioso: hay millones de razones por las que están ahí y son como son.

-Igual, buena parte de este tema está resumida en el título ***La expresión del deseo****, que es de un humor espectacularmente corrosivo, una especie de puente entre la voluntad oficial de inaugurar "nuevos espacios verdes" y lo que después pasa allí.*
AC: -Claro, me parece que con esa ironía ahí, de toque, ya está la cuestión metida adentro. De hecho, la plaza es su territorio. Queda demostrado al principio cuando el pibe entra con la bicicleta: ese lugar es de ellos. Se les niegan tantas cosas que es lógico que los tipos se apoderen de ese lugar. Nadie pasa por ahí sin sufrir algo: las minas se comen una bardeada de la puta madre.

-Y además son uno de los nexos que usás para pasar de un grupo al otro.
AC: -Sí. En ese caso es para pasar de los cirujas a los pibes y de los pibes al que trae la merca. Es interesante la mirada de esas minas: fingen ignorar absolutamente todo lo que ocurre en esa plaza. Pasan y no dan pelota. Al pibe llegan a mandarlo al carajo pero al ciruja, que es el que las trata peor, no se le animan. Es muy zarpado el ciruja ese. Y te das cuenta que ellas no son de ahí, no pertenecen. Es una película muy masculina. No hay mujeres, ni ellos hablan de mujeres: hablan de fútbol, de drogas... Y además es bastante física la película, se cagan a trompadas... Me gusta mucho la pelea del final, yo la quería filmar como en una película de acción esa escena, el montaje tiene su continuidad...

-Otro nexo entre los grupos -y otro motivo de contraste- son los chicos que juegan en un sector de la plaza, custodiados por unas maestras jardineras.
AC: -Sí, eso también me parece que quedó bastante sórdido: están los chicos jugando pero en off están los pibes tomando merca, aspirando, hablando de la droga. Eso me parece medio raro, ¿no? "Fíjese dónde está su hijo en estos momentos...", una cosa así. Están los pibes tomando y en el mismo territorio, a unos metros, hay gente que parece totalmente ajena a todo eso. Pero ocurre ahí, a escasos metros de tu casa así que nadie puede permanecer muy ajeno a nada. Había un *travelling* por la ciudad al final de la historia, como para subrayar esto de la proximidad, pero al final lo saqué.

-¿Por qué decís "medio raro"? ¿Te parece riesgoso?
AC: -No, más bien medio jodido. O riesgoso pero hasta ahí, porque después la cosa se invierte, la imagen toma a los cirujas que están fumando y escabiando mientras en *off* se oye a los chicos jugando, contando hasta diez... En algún punto es como indicar que los cirujas se comportan como niños.

-Bueno, el detonante de la confrontación es una miserable radio a transistores.
AC: -Sí, me gustaba que la cosa explotara por algo tan chiquito. Que además para el ciruja es vital: *"Yo tengo que escuchar a ver si llueve, si no llueve..."*, dice. Había dos escenas que dejé afuera y en una se hace más explícito el apego a la radio, el ciruja no la quiere prestar. Me gusta mucho esa escena pero si la metía, era con calzador. No le encuentro razón de ser. En lugar de eso, en la banda de sonido agregamos después una radio que está todo el tiempo hinchando las pelotas. Pero creo que lo que más me interesaba era la cuestión territorial. Son dos grupos que están siendo sometidos por el sistema de la misma forma. Les están negando todo. Y se pelean entre ellos, por una cuestión de poder tan ínfimo... Me parece muy terrible que se peleen entre ellos, pero es natural que ocurra así, es comprensible.

-Es que, hablando en general, no hay nada que una, tampoco. Hay un retroceso terrible. Si en la época del Cordobazo el planteo fue de confrontación al Estado, ahora es de guerra civil.
AC: -No sé. En todo caso me parece que entre esta gente hay tantas cosas para contar como en cualquier otra. Me parece tan interesante un tipo que no puede llegar a fin de mes como uno que no puede salvar el mundo en una película yanqui. Si la estructura funciona, si el guión está bien construido, la cosa marcha. Si no sabés contar lo que tenés para contar, no importa qué tan interesante sea. En este caso, me parece que la estructura es la de cualquier otra película, nada más que en un marco mucho más ajeno a lo que es el cine convencional en general. También me parecía importante, en este caso, narrar bien geográficamente. La plaza es un lugar muy reconocible para cualquiera pero me parece que si no contás bien dónde están los cirujas, dónde están los pibes o dónde hay chicos jugando, el espectador no llega a integrarse.

-Estás haciendo otro largo, ***Bolivia****. ¿Te puedo preguntar cómo es, más o menos?*
AC: -**Bolivia** lo estoy haciendo en súper 16, blanco y negro, para ampliar a 35mm. Es una película sobre un boliviano que se viene a la Argentina a laburar para traerse a la familia y cumplir así con un sueño que es como el sueño americano pero más inmediato. Y que no es tal, como no es tal el sueño americano en realidad. Tiene un perfil muy bajo, mucho más bajo que **Pizza...** Es otro código, también, es una película muy tranquila. Laburé bastante la cuestión de la xenofobia, que es otra cosa que me interesa mucho. Va a durar hora quince, hora veinte. Al fin y al cabo termina siendo una tragedia, que espero sea la última que haga. Vuelvo sobre la naturalidad de los personajes, sobre los diálogos que no aportan pero sí aportan. No sé. En **La expresión del deseo** hay un diálogo entre el Cordobés y Jorge sobre Castrilli, que me parece que ejemplifica lo que es la película: ¿Qué sabe un tipo que nos reprime lo que es ganar siete pesos por día? La cuestión social no se me antoja como un asunto entre malos y buenos; más bien creo que es un asunto económico. Y en **Bolivia**, lo mismo: todos los personajes se relacionan de una manera económica y los problemas que tienen son por plata.

-Mirá que hoy cualquiera que hable de relaciones económicas es tildado de marxista. Cameron, por ejemplo, se gasta 200 millones en ***Titanic*** *pero como dice que se salvaron sólo los de primera clase, entonces ya es marxista. ¿No serás medio marxista, vos?*
AC: -(Se ríe) Es que es muy real, yo convivo con esa. De los treinta días del mes, veinte no me alcanza la guita. Ahora, cuando me siento a escribir no lo hago desde la soberbia de pensar que mi experiencia per-

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

sonal es bomba, sino desde el contacto que tengo con mi entorno. Yo no podría hacer una película para niños, ni un thriller político, porque estoy muy lejos de todo eso. Uno cree en la inmediatez de lo que tiene y eso es un punto de partida para crecer.
Me parece que hay contar las cosas desde el lugar que uno conoce, sin que eso se convierta en una tapa. No me gustaría pasarme el resto de mi puta vida filmando historias *sobre* tipos que no llegan a fin de mes. En cambio me gustaría, si fuera posible, hacer películas de género *protagonizadas* por tipos que no llegan a fin de mes. Por ejemplo, una de terror con un tipo que no llega a fin de mes. Se le puede aparecer un monstruo, pero el tipo no es un artista que va en su coupé por la ruta.

-Como el camionero de ***Cuesta abajo.***
AC: -Claro. En **Cuesta abajo** hay un tipo común y corriente, que lleva gallinas, y que de pronto se encuentra en esa situación extraña. **La expresión del deseo**, en realidad, es eso mismo: pibes comunes y corrientes que se ven metidos de pronto en una tragedia. Porque lo que pasa en general cuando se hacen películas sobre este tipo de gente es que la tragedia no está dada por los hechos de su vida sino por su marco social. Para un tipo de clase media que sale a filmar, la tragedia empieza con la posibilidad de pasar ser de clase baja.

-En todas tus cosas, hasta ahora, vos fuiste tu propio guionista.
AC: -Sí, pero me gustaría dirigir guiones de otros. Personalmente me gusta más dirigir que escribir. Lo que pasa es que hasta ahora no encontré ninguno que me gustara. No digo que no haya leído buenos guiones pero me parece que para poder hacer algo y que salga bien, a uno le tiene que gustar. Querría hacer un policial, por ejemplo.

-Bueno, la escena del asalto a la disco en ***Pizza...*** *tiene mucho de eso.*
AC: -Sí, a mí me gusta. Buscar mucho el suspenso, cambiar los puntos de vista, la cámara en mano pero como en tensión y el montaje que hace que todo eso fluya. Lo que pasa es que parece que los policiales siempre tienen que estar protagonizados por policías y a mí me gustaría hacer uno protagonizado por un tipo que no llega a fin de mes. O una de ciencia-ficción, algo como es *El Eternauta*: ¿qué hace un obrero de una fábrica, que por supuesto no llega a fin de mes, en el medio de una invasión extraterrestre? Yo haría una adaptación muy libre de *El Eternauta,* con un obrero que una mañana saluda a su familia, se toma el bondi para ir a laburar, se duerme, el bondi choca y ahí el tipo descubre que hay una lluvia que está matando gente. Tendría que ser una lluvia porque la nieve es muy difícil de producir en este país. Y, nada, trataría de contar cómo este tipo, que gana cuatro gambas por mes, se esfuerza por volver a su casa, sin mojarse, para salvar a su familia. Bueno, en **La noche de los muertos vivos** de Romero los protagonistas son proletarios. Esa es un película genial plano a plano, para mí. Una de las diez mejores de la historia.

-¿Otra?
AC: -**Halloween** de Carpenter. Si para Hitchcock el terror pasaba por la fragmentación de la escena de la ducha en **Psicosis**, para Carpenter el terror pasa por el plano secuencia. Es increíble cómo narra ese tipo.

La expresión del deseo (Argentina, 1998) *dirección y libreto:* Adrián Caetano. *Fotografía:* Julián Apezteguía. *Sonido:* Frenkel, Almada. Con Héctor Anglada, Jorge Sesán, Delmiro Meza. *Duración original:* 30'.

(1) Ver además entrevistas a Caetano en **Film** n. 15 (sobre el corto **Cuesta abajo**) y en el n. 32 (sobre **Pizza, birra, faso**). Como integrante del grupo extremista-cinematográfico cordobés "Agustín Tosco", publicó un memorable manifiesto en el n. 41 de *El amante cine*, Buenos Aires, julio de 1995.

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

triste en la pendiente

invierno mala vida, *de Gregorio Cramer*

Gregorio Cramer nació en Buenos Aires, el 10 de noviembre de 1970. Es egresado del CERC, la escuela de cine del Instituto de Cine, y ha realizado varios cortometrajes, entre los que corresponde citar **Estudio para un autorretrato** (1992), **Refugio en la ciudad** (1994) y **Al cielo, no** (1996). **Invierno mala vida** es su primer largo y se hizo en súper 16, a un costo aproximado de 430.000 dólares.

Gregorio Cramer: - El guión de la película tuvo muchísimas versiones. La primera, que no tiene nada que ver con lo que se filmó, la escribimos en noviembre del 92. La preproducción empezó en noviembre o diciembre del 96, así que en el medio escribimos en total diecisiete versiones. A partir de la necesidad de contar con un proyecto fue que empezamos a escribir el guión. Es una forma un poco rara de producir pero, bueno, la película salió de ahí. Lo que sabíamos desde el principio es que iba a ser algo pequeño.

Para mí en cine es fundamental hacer las cosas de a poco: yo hice seis o siete cortometrajes antes de **Invierno mala vida**, y cada uno lo tomé como un ejercicio. La única vez que apunté a hacer un corto con una cierta idea de totalidad, no me gustó nada como quedó. Lo que pasó con los cortos es que me fue muy bien en festivales. Hice uno bastante narrativo, para probarme a ver si podía contar ciertas cosas, y ganó un par de premios, estuvo en quince festivales, lo vendí bien... Después hice otro que era todo lo contrario, se parecía más a lo que es el largo. Era mucho más personal y no pasaba absolutamente nada: era sobre un hombre que tenía que encontrar a una mujer en un bar; el encuentro no se produce y él se perdía un poco por la ciudad. Y lo mismo, fue a Clermont-Ferrand, yo fui con él y así conocí a los que fueron los productores franceses de mi película. Después pasé brevemente por la Universidad de Nueva York, para hacer unos cursos de extensión que tienen, donde te ponen a filmar a lo pavote. Ahí hice tres cortos más.

Todas esas experiencias pesan a la hora de hacer el largo. Es increíblemente difícil tratar de sostener un relato de hora y media, y ni hablar de la parte financiera. Pusimos muchas cosas en el guión y yo después saqué bastante porque pensé que no iba a poder hacerlas. Lo que quedó era claramente posible y se filmó rápido, en cinco semanas y media, incluyendo los viajes de una locación a otra. Fue una suerte que pasara tanto tiempo porque la historia fue cambiando muchísimo en cada una de las versiones, más allá de los problemas de estructura que hubo que ir resolviendo. Incluso algunas de las cosas que para mí están mejor, como las que tienen que ver con el humor absurdo, son del último año. Todo este proceso lo hicimos con un guionista amigo, Matías Oks, con quien escribí además todos los cortos que hice. La cosa fue de a dos desde la misma idea, esto de contar lo inhóspito de la Patagonia a través de un personaje.

-¿Eso tiene que ver con alguna experiencia personal?

GC: -Mi familia vive en Santa Cruz desde hace unos años, siempre viajé mucho por allá y conozco bien la zona. Es un lugar físicamente muy especial. También me parece que lo es en términos míticos, ¿no? Hay montones de frases hechas: "La última frontera", "El fin del mundo"... Se vive mucho eso en un lugar como Santa Cruz, que es muy árido y está por debajo de los límites de lo que, según la O.N.U., sería un territorio desierto. Tiene la mitad de la población necesaria para que, según ellos, un territorio sea desierto. Y eso se ve: hay kilómetros y kilómetros en los que no te cruzás con nadie, con nada... Te da la idea de que el único anfitrión verdadero es el viento, pero que no quiere que nadie se quede: todo el mundo es extranjero ahí, todo el mundo está de paso.

-Y, a partir de ese concepto inicial, ¿cómo llegaron al personaje? ¿Cómo desarrollaron el film?

GC: -No fue muy distinto de lo que nos pasa con el guión que estamos haciendo ahora. Hay muchas escenas que están como terminadas de entrada, que están cerradas y sabés que las vas a filmar así, que así van a quedar. El problema es cómo hilar toda la historia alrededor de esas escenas. Gran parte del trabajo fue a partir de eso. También, obviamente, darle profundidad a los personajes, agrandar los secundarios, cosas así. Creo que lo más importante que nos pasó con respecto a la evolución el guión, fue el momento en que decidimos pedirle ayuda a Marcelo Cohen. Yo en un momento presenté al concurso de cortos del Instituto una adaptación de un cuento suyo, después nos encontramos en un festival en España y nos hicimos amigos. Nos ayudó bastante con **Invierno...**, nos está ayudando en el que estamos haciendo ahora y estamos trabajando en otra idea más. **En Invierno...**

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

hubo una idea que no sé si partió de él pero en todo caso tuvo que ver con la influencia de las cosas que él escribe: si vos tenés una historia terrible sobre un tipo, la mejor manera de contarla es precisamente por el absurdo, por opuestos. Me parece que funciona, estoy totalmente de acuerdo con esa idea. Se convirtió casi en una especie de estética que fuimos encontrando. Teníamos este personaje patético de punta a punta y hasta esa pequeña victoria que él cree que tiene al final en realidad es un desastre, así que se trataba de resaltar eso por medio del absurdo, encontrando opuestos.

-¿Cómo fue tu aproximación a los actores?

GC: -Así como queríamos que fuera una película pequeña, también nos parecía que no tenía que ser reconocible: el cine argentino siempre convoca a los mismos actores para hacer los mismos personajes. Por eso salimos a buscar gente menos conocida, de esa búsqueda salió Bartis y después el personaje lo fuimos trabajando entre los dos, descubriéndolo de a poco. Algunas cosas que hicimos al principio las saqué, incluso, porque creo que el personaje lo encontramos después, algo avanzado el rodaje.

Lo que salía al principio era demasiado bufonesco y, cuando lo comparabas con situaciones más dramáticas o más intimistas, no iba, no pegaban de ningún modo. De lo que se hizo al principio nos quedamos con cosas que están contadas más por la cámara que por lo que él hace, hasta que después lo fuimos encontrando. Por otra parte, Ricardo es muy, muy físico y a veces es como hacer un documental. Hubo veces en las que te tira tres tomas, que son tres variantes totalmente distintas, y se consume. En serio: se consume, se hace pomada, queda tan exhausto como si hubieran pasado ocho horas de filmación. Hay una escena muy chiquitita, con él sentado en un bar, un mozo se acerca y le trae un café, y él saca la petaquita y le agrega alcohol al café. Fue muy intenso hacer eso, le caían las lágrimas... hace un trabajo interno que es realmente muy fuerte, y le saca todo el jugo posible a una escena como esa, muy poco importante. Él hizo un aporte enorme a la película.

*-**Invierno mala vida** ya fue a Berlín y Nantes, y después estuviste hablando con distribuidores locales. Contame un poco qué recepción tuvo.*

GC: -En los festivales hubo muy buen boca a boca. En Nantes nos dieron un premio y después no fuimos a ningún otro festival hasta Berlín porque en éste nos pidieron exclusividad. En Berlín estaban las entradas agotadas tres días antes, se agregó una función, había gente en los pasillos, durante la sesión de preguntas no se fueron más de diez o quince personas... La recepción fue fantástica. Y acá, la vio muy poca gente todavía, pero me parece que hay muy poca recepción de los elementos de humor. Quizá estaban pensando en otra cosa cuando la vieron, no sé. Pero por otra parte no existe un verdadero circuito alternativo en Buenos Aires y eso hace que tu película sea evaluada en términos que vos nunca pensaste. Esta es una película que si la mandamos al circuito comercial va a durar tres días, y si la mandamos a un circuito más chico, la única que nos queda es tratar de preparar un buen lanzamiento, que tenga buenos comentarios, que haya un buen boca a boca... Creo que hay que hacer una cosa así, un poco como lo que hizo Esteban (Sapir) con **Picado fino**.

-Tu película es una de "esas" que fueron posibles gracias al subsidio por medios electrónicos que ahora han quitado.

GC: -Nosotros la hicimos por nuestra cuenta, apoyándonos en parte en el subsidio de medios electrónicos y en parte en un aporte francés. Yo creo que todas estas pequeñas películas son excepciones. Gran parte de los estrenos que hay ahora tienen que ver con este subsidio de medios electrónicos que ahora desaparece. Y después tenés toda clase de complicaciones: primero nos la calificaron *Sin interés* y después de una apelación nos dieron *Interés simple*. Ahí el problema fue directamente la comisión que se ocupa de eso, no tanto el INCAA, que en general nos trató bastante bien: nos dieron unos mangos para cuestiones de promoción, nos dieron apoyo para ir a Berlín... A nivel de la comisión ésta lo que sentí fue que nos chocamos con un criterio raro. Me parece que lo que hacen es mirar una película y pensar si entretiene o no, si será o no del gusto del público masivo, y no en el hecho de que están definiendo una forma de cultura. Es algo muy delicado, que no está discutido. Incluso cuando hacen los concursos: una comisión agarra y dice que hay que hacer cine más comercial y premian a uno; al año siguiente otra comisión dice que en realidad deberíamos hacer comedias picarescas y premian a otro. Y así van al tun tun, con cinco tipos que eligen entre una cantidad que le escapa al trabajo de ser jurado. Siempre es igual.

El protagonista de **Invierno mala vida** ni siquiera es capaz de lograr que salten la valla las ovejas que imagina contar para dormirse. ¿Cómo suponerlo capaz de sostener una relación amorosa, por ejemplo? ¿O de cumplir con la misión de encontrar una oveja dorada? Lejos de ser un Jason contemporáneo, este pobre tipo se llama Valdivia, vive una verdadera apoteosis del fracaso y es toda una creación de los libretistas y del actor Ricardo Bartis. Un posible consuelo para Valdivia (consuelo apropiadamente miserable) es que no está del todo solo en su miseria: el paisaje del sur parece contribuir a esa condición y aporta otros perdedores, algunos anónimos, como el paisano que acodado en una barra le dice a un amigo: *"Todo se llevó... Un televisor de treinta y dos canales... Hasta el riñón que le doné, se llevó"*.

En sus numerosos cortometrajes, Gregorio Cramer ha hecho suyo un estilo contemplativo, de imagen elaborada y humor asordinado, que parece rodear los acontecimientos en lugar de buscarlos. Buena parte del film está hecho de sutilezas tan pregnantes como difíciles de lograr: Bartis y Guerberoff sentados junto al auto mientras desde el interior los mira una oveja, Bartis tratando de hacer el cuatro frente a la autoridad, o el tono con el que Guerberoff censura una maniobra de Bartis: *"No lo haga; si se nota que es una porquería..."*. Esa temprana definición de una manera de ver el cine juega a favor de **Invierno mala vida** porque le aporta una buena dosis de coherencia interna: en este caso, esa coherencia (y la impresionante banda sonora de Diego Clemente) ayuda a superar ciertas vacilaciones que siguen a su excelente primera mitad, hasta recuperar el ritmo en la escena final. Hay que remitirse al cine de los hermanos Kaurismaki (y en particular a **Rosso**, de Mika K.) para encontrar un equivalente en cuanto al manejo de los tiempos, del humor y de la presencia de un loser total perdido en medio de un paisaje hostil.

Invierno mala vida (Argentina/Francia, 1997) *dirección y producción:* **Gregorio Cramer.** *Libreto:* **Matías Oks y Gregorio Cramer, con la colaboración de Marcelo Cohen.** *Fotografía:* **Víctor González.** *Música:* **Diego Clemente.** *Montaje:* **Ana Poliak.** *Con* **Ricardo Bartis, Miguel Guerberoff, Susana Szperling, Gabriel Correa, Luis Ziembrosky.** *Coproductores:* **Miléna Poyolo, Gilles Sacuto.** *Duración original:* **84'.**

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

la mesa de los galanes

el asadito, *de Gustavo Postiglione*

Gustavo Postiglione es rosarino, tiene 34 años y es egresado de la Carrera de Comunicación Social de la Universidad de Rosario. En 1982, inmediatamente después de terminar el secundario, se sumó al taller de cine Arteon, que en ese momento estaba dirigido por Raúl Bertone, y que Postiglione recuerda como *"Uno de los pocos lugares que había entonces en los que se podían discutir ideas"*.

En Arteon conoció también a Héctor Molina, que colabora con él, en distintos rubros, desde entonces. Tras recibirse pasó a ejercer la docencia en Escuela de Cine Provincial de Rosario, abierta desde 1984 y dirigida por Bertone. Cursó además talleres en la EICTV de San Antonio de Los Baños, Cuba.

Ha realizado el corto documental **Cabecita negra** (1984, con Molina, en súper 8mm.), los cortos argumentales **Un sueño más** (1987, súper 8mm.), **Los oficios terrestres** (1988, con Molina, en 16mm.), **Los habitantes del tío Mario** (1988, súper 8mm.), los largometrajes **De regreso** (16mm., ampliada a 35mm., 1990), **Camino de Santa Fe** (16mm., ampliada a 35mm., 1997) y **El asadito** (16mm., blanco y negro, 1998), que supone una sensible ruptura formal y narrativa con el resto de su obra.

Gustavo Postiglione: -El asadito nació cuando estaba haciendo el montaje de **Camino de Santa Fe**, a fines del '96. Para eso me había llevado a Rosario la moviola que era de Luis César D'Angiolillo, pero hubo una demora de dos o tres semanas para poder usarla porque en el estudio donde la pusimos no había corriente trifásica. Mientras se corregía eso vino el fin de año, las fiestas, y hablando con Tito Gómez, que es el protagonista de **Camino de Santa Fe**, y con el sonidista, surgió la idea de hacer una película en un día, en el mismo estudio donde estábamos, con nosotros mismos. Una película en la que, como estábamos laburando en otra cosa, no pudiéramos permitirnos el lujo de que nos llevara mucho tiempo.

El rodaje empezó a las siete de la mañana de un día y se terminó a las seis de la mañana del día siguiente, sin parar. Eso estaba aclarado desde la consigna: un solo día de trabajo, el que podía venir venía y el que no, no; si llovía no se filmaba (y no se hacía más la película). Los actores son amigos míos que, me parecía, podían bancarse escenas largas de improvisación. Acá hacía falta una cuestión de alquimia, tenían que funcionar entre ellos porque si no, no iba. Lo único que que salimos a buscar fue una cámara con la que se pudiera hacer sonido directo, porque era impensable hacer doblaje de todo lo que se hablara.

-¿De qué manera exactamente trabajaste la cuestión de la improvisación?

GP: -La idea inicial era improvisar bastante, tanto con los actores como con la cámara. De todas maneras escribí una historia para cada uno de los personajes y dejé planteadas, el día anterior, las situaciones que quería ver en la película. O los temas de cada una de las charlas, como la que tienen sobre la sexualidad de Luis Miguel, por ejemplo. Sobre eso, cada uno podía aportar lo que se le cantara, sabiendo que la cámara iba a seguir filmando. Lo único que escapa a este esquema son los últimos quince minutos, que fueron escritos, pero que los actores sólo conocieron en la mitad del rodaje y lo ensayaron nada más que un poquito antes de tirarlo. Hasta entonces no sabían cómo iba a terminar la cosa. Incluso Gerardo Dayub, que entra en la acción sobre la mitad de la historia, en realidad estaba entrando en el set en la mitad del rodaje. Él ahora vive en Entre Ríos. Laburaba con nosotros hace tiempo, después se mudó a Paraná y puso un taller de teatro. Y en el perfil de cada uno de los otros personajes yo había puesto un amigo, el Turco, que se ha ido a Buenos Aires y ha triunfado como actor, pero ninguno esperaba que apareciera este otro Turco y se integrara a la historia. A él sí yo le había mandado a Entre Ríos los quince minutos finales, como para que pudiera prepararlos. Después combinamos su venida a Rosario, estuvo esperando en un bar hasta que llegara el momento de su entrada y entró. Incluso en ese momento hay uno de los actores que me mira a mí, que estaba fuera de cuadro, diciendo *"¿Vos sabías?"*.

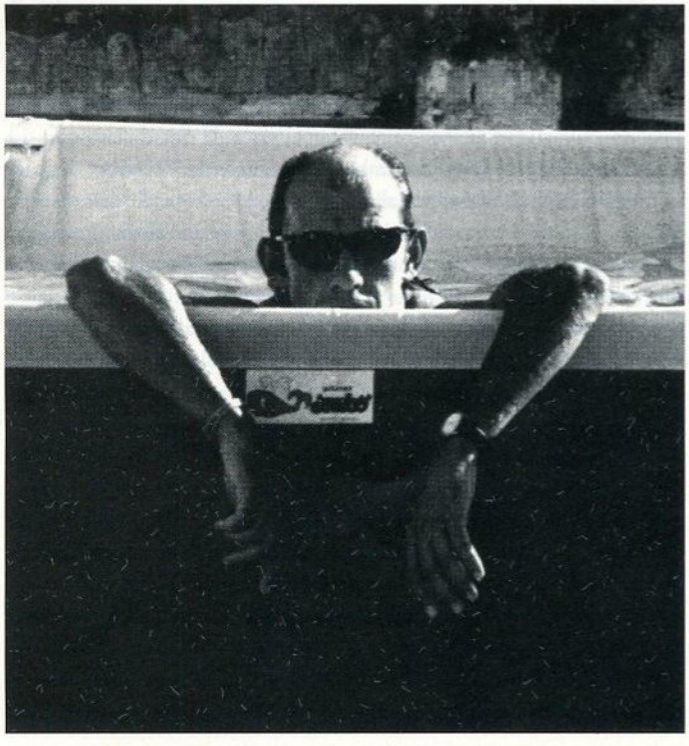
-¿Y la cámara?

GP: -Al director de fotografía le di un video con **Husbands**, de Cassavetes, como para que más o menos supiera lo que yo quería. Y lo entendió perfectamente. Es más, me parece que quedó mucho más prolija de lo que yo esperaba, teniendo en cuenta las condiciones. La relación fue casi de uno a uno, aunque ciertas cosas se repitieron, como una charla en la mesa que está filmada con un *travelling* lento y se fil-

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

mó tres veces. Básicamente por pavadas, no sé: en lugar de decir Luis Miguel decían Ricky Martin. En general hablábamos antes de cada escena para indicar qué cosas tenían que estar sí o sí, o para hacer una mínima planificación. Cuando el personaje que hace Héctor Molina trata de suicidarse, por ejemplo, hablamos sobre el recorrido que tenía que hacer pero no lo ensayamos para no perder espontaneidad.
La verdad es que disfruté mucho la experiencia. Desde el principio tuve la sensación de que tanto podía salir muy bien como muy mal. Si uno solo fallaba podía cagarlo todo, pero justo se dio que ese día todos estuvieron bastante lúcidos. Y algunas cosas son realmente documentales: cuando Molina y el otro juegan a acordarse datos de historietas y de series de TV, no hacen más que repetir algo que hacen siempre. Además nos gustaba la idea de meter algo sobre las historietas de la Editorial Columba, que ahora a nadie le gustan pero eran las cosas que leíamos cuando éramos chicos. Es más, ahora ya ni se habla de "historietas", ahora son "comics". Sabíamos que mucha gente iba a disfrutar eso.

*-Por lo que contás, **El asadito** no sólo fue un ejercicio saludable sino además una suerte de descompresión, ¿no? Digo, porque después de una experiencia como **Camino de Santa Fe**, que está planteada en términos mucho más "industriales", digamos, que implica apoyarse en una determinada parafernalia técnica y en una serie de procesos tradicionales, como el doblaje, no es usual que un realizador se ponga a pensar en Cassavetes.*
GP: -Es que me di cuenta de que esta también es una forma de producción posible y que de pronto tiene más que ver con las posibilidades productivas y narrativas que tenemos. Y además permite búsquedas bastante interesantes. Pensá que la hice en un punto en el que estaba harto de la otra película, me había llevado demasiado tiempo. El guión lo escribí en el '93, después la filmé y tendría que haberla terminado hace un par de años pero no pude. Toda la realización fue muy ardua, el traslado de las cosas de locación a locación, la cantidad de planos, el doblaje... Y si bien pienso que la película no podría ser de otra manera, pasó tanto tiempo que tuve períodos de amor y odio hacia el material, hay cosas que me siguen gustando y otras que no. De todas maneras, como experiencia de aprendizaje, creo que no podría haber hecho una sin la otra.



Cuando con Héctor Molina hicimos **Los oficios terrestres** nos salieron mal un montón de cosas porque no sabíamos. Notábamos que nos faltaban planos que eran necesarios, tuvimos que hacer una truca para invertir una toma porque no se correspondían las miradas... Y así todo el corto gustó, ganó premios y capaz que si lo hacés igual hoy te dicen que es transgresor. Muchos filman fuera de foco simplemente porque no saben enfocar. Es transgresor cuando vos sos consciente de la transgresión a partir de que sabés lo anterior. Lo que pasa es que de eso te das cuenta mirando para atrás. **Camino de Santa Fe** te puede gustar o no, pero tiene una historia, un montaje, una elaboración que no creo que sea tan sencilla de lograr. Y aunque supuestamente en una situación de improvisación como la de El asadito uno se tendría que sentir nervioso o intranquilo, yo en todo momento me sentí muy seguro de lo que estaba haciendo. Son procesos. **El asadito** desde la producción es nada más que ocho tipos y una mesa, pero me parece que desde la realización es algo mucho más difícil de lograr. Tampoco te diría que uno tiene que hacer todas sus películas así, pero me parece interesante poder pensar en una estructura productiva posible y que a la vez nos permita hacer lo que queremos hacer. En todo caso, te sirve para intentar otra experiencia y encarar los proyectos de otro tipo ya desde un lugar distinto, con otros tiempos.

*-Yendo un poco hacia atrás, ¿cómo ves hoy **De regreso**, tu primer largo? Recuerdo que en aquel momento ustedes se referenciaban bastante en Solanas...*
GP: -La veo con un montón de falencias. Acá se dio poco, pero en Rosario estuvo como tres meses. Fue una película muy querida, pero creo que más durante el proceso de hacerla que en el resultado. Ahora ya la veo con más cariño, pero en su momento para mí tenía muchos problemas. Hace diez años que la filmamos y refleja las limitaciones que teníamos. Con respecto a lo de Solanas, sí, porque era la época en la que uno empezaba a buscar cosas que te interesaran. Independientemente de **El viaje**, que no me gustó para nada, yo tengo un gran aprecio por la obra de Solanas. En aquel momento había estrenado **Sur**, estaba presentando un libro, *La mirada,* y había ciertos planteos ideológico-estéticos suyos que vienen desde la época del Tercer Cine, que me interesaban. Quedó algo de esa cuestión, de esa influencia en la película. Ahora, él cuando la vio me mató, no le gustó para nada. Pero siempre aclaro que mi película es bastante anterior a **El viaje** porque en la mía también hay una chica de rojo, que no habla, y por ahí, con esto de la influencia, algún desprevenido piensa que se la copié a Solanas.

-Te lo preguntaba porque en general en los cineastas argentinos jóvenes se habla de una orfandad cinematográfica y me parece que es interesante cuando pasa lo contrario, cuando se puede establecer algún tipo vínculo con el pasado. Además, pensaba que en una de esas el vínculo de ustedes con él podía verse reforzado por la filiación al peronismo.
GP: -No, yo nunca fui peronista. Arteon tenía una base de miembros con militancia en el peronismo, pero yo estuve primero afiliado al Partido Intrasigente, en algún momento pasé por el Frente Grande y hoy te diría que no creo mucho en nadie. Es más, me parece que el tipo que más simpático me cae en este momento es Moisés Iconikoff (se ríe). En serio, si se postulara para presidente, creo que lo votaría.
Lo que pasa es que en este país no pueden estar sin encasillarte. El hecho de que muchos de mis amigos de Arteon y después de la Escuela sean peronistas (y ninguno menemista, tampoco) no quiere decir que yo tenga que serlo, ni que yo, por no serlo, tenga que pelearme con ellos. Pero acá es así, siempre que hay dos opiniones diferentes tiene que haber un problema. Es fácil catalogar. Cuando nosotros hicimos **Cabecita negra** en seguida salieron a decir: *"Ah, la estética de la pobreza"*. Estaría contentísimo y ojalá me lo siguieran diciendo si la pelícu-

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

la tuviera que ver con la estética de la pobreza, pero no era nada de eso. Terminás teniendo la sensación de que acá, para hacer cine y ser más o menos progre, tenés que hacerte el Godard. Cuando, en realidad, si te hacés el Godard acá, sos reaccionario. En ese sentido sí lo defiendo a Solanas. **La hora de los hornos** era vanguardia, las películas de Gleyzer eran vanguardia, pero no las de Antin, por ejemplo. No se puede pensar que uno se va a convertir en vanguardia porque lo imita a Antonioni. Antonioni es vanguardia en Europa porque vive en un país que viene de la postguerra, que desde entonces no ha tenido dictaduras, donde se vivió el auge del existencialismo y todas esas cuestiones, pero acá no pasaba nada de eso. Acá hubieron sucesivas dictaduras militares, eso nos dejó en un determinado estado, y es lo que me parece que hay que reflejar. En ese sentido Solanas, o Glauber Rocha, o Gutiérrez Alea, son referentes para mí.

-Bueno, uno de los momentos más interesantes de ***El asadito*** *es una confrontación sobre la militancia. Me pareció muy fuerte, no sólo porque los tipos quedan con el dolor muy expuesto, sino porque además se trata de algo que nunca se muestra.*

GP: -Muchas cosas que se dicen ahí son ciertas, son de los actores. Tito Gómez no quería que estuviera esa escena, y menos que se la relacionara con eso de *"Vos defendés a Menotti, yo defiendo a Bilardo"*. Estaba enojado en serio, como se lo ve en la película, más conmigo que con los otros. Ahí creo que la cosa se vuelve documental. Además hay uno de ellos que es de la generación mía. Los otros son mayores, tuvieron alguna experiencia cerca o dentro de la militancia, y esa incomodidad de que el otro más joven los chicanee es muy real. Es cierto que nunca se ven esas conversaciones. Cada vez que alguien da su testimonio sobre la militancia lo ves de otra forma, y entiendo que sea así, porque el tipo tiene que organizar un discurso, comunicar una experiencia. Acá lo que emerge es otra cosa, lo que puede pasar o pasa entre amigos que la vivieron juntos, que vienen hablando el tema desde entonces, que comparten la misma información. Aunque uno haya estado en esas charlas y sabe lo que ellos piensan, me parece que es imposible guionar una escena así palabra por palabra.

Ocho amigos se encuentran a comer un asado en la terraza de uno de ellos, el último día del año 1999. A partir de ese mínimo punto de partida, el film se desarrolla apoyado en el atractivo del plano secuencia como recurso narrativo principal y en la frescura de sus protagonistas. El gesto ampuloso con que el cine argentino suele abordar los retratos generacionales queda automáticamente abolido por la honestidad esencial de la propuesta, por la notable exposición de los intérpretes -que en buena medida están haciendo variantes de sí mismos- y porque Postiglione no se ha propuesto abordar tal retrato directamente sino más bien permitir que se desprenda a partir de una situación de intimidad cotidiana.
El desencanto y una angustia imprecisa se alternan con el humor reo y los juegos que remiten a la adolescencia perdida hace rato. Se debate sobre mujeres, guita, política, Luis Miguel, fútbol, cine, historietas y en última instancia sobre sí mismos, colgados de todo eso y metidos en una Rosario que, como la pileta de lona en la que tratan de refrescarse, no tiene como contenerlos.

El asadito (Argentina, 1998) *dirección, libreto y montaje:* **Gustavo Postiglione.** *Fotografía:* **Fernando Zago.** *Música:* **Iván Tarabelli.** *Sonido:* **Carlos Rossano.** *Con* **Tito Gómez, Gerardo Dayub, Héctor Molina, Raúl Calandra, Carlos Resta, David Edery, Daniel Briguet, Pablo Fossa.** *Producción ejecutiva:* **Miren Martinetti.** *Duración original:* **70'.**

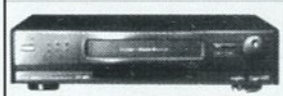
CENTRO DE REPARACIONES
Video - Audio - Foto

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

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

Rotterdam

Festival Internacional de Cine

Por Alejandra Szir (desde allá)

uno

El carácter relajado del festival de Rotterdam se debe a la carencia de "estrellas" y a la tranquilidad con que la prensa y el público tratan a las pocas que están presentes, sean la actriz Maggie Cheung, la cantante Bjork o el actor Matthew Modine. Lo que abundan son los directores debutantes ya que el festival sigue una tradición de servirles como trampolín. El único momento de tensión se padecía durante las largas colas que había que hacer para conseguir entradas. El Festival se está convirtiendo en uno de los más grandes del mundo abiertos a todo el público. Cannes es más importante pero sólo pueden entrar personas acreditadas; en cambio, en Rotterdam se venden entradas para todos. Como fenómeno es interesante: los holandeses son usualmente calificados como fríos y distantes pero algunas proyecciones fueron, como la fiesta de Año Nuevo, lugares para soltarse.

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

Riget II (t.l.: *El Reino II*), la serie televisiva de Lars von Trier y Morten Arnfred sobre un hospital estatal danés poseído por diversas fuerzas inmateriales, tiene en Holanda un público mayormente joven que la sigue con devoción: los 295 minutos de duración no espantaron a nadie y la serie quedó entre los primeros diez puestos en la encuesta que se le hace al público. Aunque la primera parte es mejor, ésta mantiene el nivel de disparate, humor y terror. El personaje interpretado por Ernst-Hugo Järegård, un neurocirujano sueco, es un ser detestable pero termina siendo el "héroe" de la serie porque es imposible no identificarse con su malhumor y su soledad.
Así como en **El Reino I** salía a una terraza del hospital a insultar a los daneses con los que a su pesar le tocaba trabajar, en esta segunda parte el personaje habla con su propia mierda que flota en un inodoro. Como en la primera parte el final queda abierto, así que corresponde esperar pronto la llegada de **Riget III**.

Antropophagus (Joe D'Amato, 1981) fue exhibida dentro del ciclo *Italian Exploitation Pictures* y es sobre un caníbal de una isla griega que se come a los turistas. La película vista a solas sería aburridísima pero valía la pena quedarse en el cine por los espectadores. No sólo aplaudían cada gota de sangre, sino que hubo muchas escenas que producían carcajadas estruendosas. La más memorable fue cuando, hacia el final del film, los sobrevivientes del caníbal entran en una casa abandonada y se detienen frente a una escalera. Hay interminables primeros planos de cada uno de ellos, con sus rostros desconcertados, hasta que finalmente alguien dice: *"Subamos"*. Al final de la proyección, en la charla con el público, le preguntaron al director, presente en la sala, si su intención había sido la de apelar al horror o hacer reír. D'Amato, con itálica desfachatez, contestó: *"Las dos cosas"*. Y aclaró: *"Porque la risa está cerca del miedo"*.

Historias de fútbol, del chileno Andrés Wood, tuvo un público mayoritariamente masculino entre los que se veían hinchas de fútbol con bufandas de su club. Son tres cuentos simples que transcurren en distintos lugares de Chile y que sólo tienen el fútbol en común. La película tiene humor y logra transmitir el sentimiento que despierta este deporte en Chile y en casi todo el mundo.

dos

Aparentemente, la tendencia del festival a darle cada vez más lugar al cine experimental es responsabilidad de Simon Field, que asumió hace pocos años como su director. También la era "digital" del festival empezó bajo su influencia. En el subsuelo del cine Pathé había algunas computadoras con juegos y acceso a Internet. Las reglas de estos juegos no son fáciles para los no-iniciados y por eso el objetivo de promoverlos como manifestación artística no fue realmente alcanzado.
En dos galerías de arte (Witte de With y V2) y en el Museo Boijmans van Beuningen había instalaciones que utilizaban el cine o el video. La más lograda era **Be Now Here (Welcome to the Neighbourhood)** de Michael Naimark. Sobre una plataforma giratoria, usando anteojos tridimensionales, se mira la proyección de una plaza a elección. Puede ser en Jerusalem, Dubrovnik, Timboektoe o Angkor. El autor quiere lograr la sensación de estar en un lugar extraño. Las imágenes y el sonido consiguen recrear la emoción del viaje.
Volviendo otra vez a las películas, una advertencia: **Year of the Horse** (t.l.: *El año del Caballo*) de Jim Jarmusch es aburridísima para los que no son absolutamente fanáticos de Neil Young. Los seguidores de Jarmusch pueden abstenerse con tranquilidad de ver este documental sobre Young & Crazy Horse.

Funny Games (t.l.: *Juegos divertidos*) fue una de las películas que más repercusión tuvo en los medios. De su director, Michael Haneke, también se exhibió **El castillo**, tanto en Rotterdam como en Mar del Plata. **Funny Games** formaba parte del ciclo "La máquina cruel". El argumento es el siguiente: dos chicos "normales" torturan y asesinan a una familia sin ninguna razón, sólo para entretenerse. Haneke quería mostrar la violencia como realmente es, y conscientizar a un público tan acostumbrado a las escenas violentas y que incluso se ríe de situaciones terribles en las películas de Tarantino. Además pretendía llamar la atención porque ya se han dado muchos casos similares al de **Funny Games** en el mundo. Según Haneke, en Cannes, el público descargaba su furia sobre él inmediatamente después de la proyección del film, pero la misma gente que lo había insultado lo llamaba una semana después diciendo que había reflexionado y que la película era buena. En Rotterdam muchos evitaron sufrir con **Funny Games** pero los que la vieron dicen que es difícil de olvidar.
Dos de las películas más interesantes fueron **A humble life** (t.l.: *Una vida humilde*) y **Un frère** (t.l.: *Un hermano*). La primera es en realidad un video del ruso Alexandr Sokurov y registra en detalle un día en la vida de Umeno Matsujosi, una japonesa de 74 años que vive en una casita aislada en un bosque, a través de los ojos y las palabras del director. El canto de unos monjes que piden limosna, la confección de un kimono, la preparación de la comida y la lectura nocturna de unos poemas son algunas de las viñetas que Sokurov filma con mano maestra.
Internacionalmente, Sokurov es conocido por **Madre e hijo**, exhibida en el festival de Mar del Plata y también en Rotterdam. Según Sokurov, mejor que ir al cine es leer los clásicos y visitar los museos. Opina que la cinematografía es todavía demasiado joven y no tiene tanto que enseñar como las artes de mayor tradición. Fue también invitado a exhibir **Madre e hijo** en la Documenta Kassel, la exposición del arte más moderno. *"Aunque respeto el concepto inicial de la exposición también me trae cierto conflicto. Esa búsqueda constante de nuevos significados, de nuevas* avant-gardes. *Pero después de Rembrandt, Chejov o una película como* ***L'Atalante*** *de Jean Vigo es muy difícil encontrar algo que ellos no hayan hecho. El arte es siempre la misma idea."*
Un hermano es el primer largo de la francesa Silvie Verheyde. Lo interesante de esta película es que es una de las pocas historias de crecimiento con una chica como protagonista que además logra ser creíble. Comparable con el personaje de Antoine Doinel de las películas de Truffaut, esta adolescente -y el resto de los personajes, debe decirse- tienen una fuerza y una vitalidad extraordinarias.

tres

Todas las películas argentinas tuvieron aplausos en el festival. **La cruz** fue la más aclamada porque Rotterdam cuenta con su propia "hinchada Agresti", que disfrutó a rabiar cada palabra que el director pronunció en la presentación de la película, aclamó a Vera Fogwill, allí presente, y no disimuló su entusiasmo durante la proyección. La excepción a la óptima recepción del material local se llamó adecuadamente **Fuera** de Martín Schvartzapel. La película es difícil de seguir, no tiene una historia claramente narrada, poca gente asistió a las proyecciones y gran parte del público se fue de la sala antes del final.
Pizza, birra, faso de Bruno Stagnaro y Adrián Caetano, llegó tarde (el anteúltimo día) y sin subtitular, lo que la condenó a dos proyecciones improvisadas en salas chicas. Sobre **Pizza...** se había generado gran expectativa gracias a una nota favorable aparecida en el diario *Volkskrant*, uno de los *sponsors* del festival, y fue una lástima no poder aprove-

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

char ese impulso.
También se exhibió **El día que me quieras**, un cortometraje de Leandro Katz, argentino residente en Estados Unidos. El punto de partida del corto es la foto del Che muerto sacada por Freddie Alborta. El film combina un reportaje al fotógrafo, el análisis de la foto, material de archivo, e imágenes actuales del paisaje boliviano.
Carlos Marcovich, director de la exitosa **¿Quién diablos es Juliette?**, es argentino de nacimiento pero vive en México desde los trece años. La película estaba nominada para el premio a los nuevos directores que otorga una productora de televisión, llamado el VPRO Tiger Award. No lo ganó, pero su película será estrenada comercialmente en Holanda y en otros países europeos. *(Véase aparte).*

cuatro

Todos los años se otorgan tres premios de 10.000 dólares (los citados VPRO Tiger Awards) a directores de operas primas o segundas. Este año ganaron Petr Zelenka con **Knoflíkari** (t.l.: *Botoneros*), Guiseppe Gaudino con **Giro di Lune tra terra e mare** (t.l.: *Giros de luna entre tierra y mar*) y Stefan Ruzowitzky con **Die Siebtelbauern** (t.l.: *La séptima parte de un campesino*).
El título de la película checa **Knoflíkari** se refiere a la manía de uno de los personajes: arrancar botones. Las historias del film se van entrecruzando cada vez con mayor frecuencia y complejidad y esa estructura lo hace interesante, aunque no todas las anécdotas lo sean.
La película italiana, por su parte, describe la historia de un pueblo al sur de Nápoles y se asegura que la de Ruzowitzky es el primer y único western austríaco. La película además sacó buen puntaje en la encuesta al público.
Pero la ganadora del público, y por lo tanto receptora del premio Citroën, fue **De poolse bruid** (t.l.: *La novia polaca*) una película holandesa dirigida por Karim Traïdia. La encuesta consiste en rasgar, a la salida del cine, un papelito indicando "muy malo", "malo", "regular", "bueno" o "muy bueno".
El premio Fipresci representa a la crítica internacional (entre los cinco miembros del jurado estaba Quintín de *El Amante Cine*). Ganaron la alemana **Frost** (t.l.: *Escarcha*) de Fred Kelemen, una película que mezcla realidad y ficción, y **First love, last rites** (t.l.: *Primer amor, últimos ritos*) de Jesse Peretz. Esta primera película del norteamericano Peretz se concentra en la experiencia del primer amor y de estar viviendo en un lugar que no es el propio. En general logra su objetivo de transmitir esa situación, más desde un sentido físico que desde su conjunto de anécdotas. **Motel cactus** de Park Ki-Yong (Corea del Sur) obtuvo una mención especial.
El premio KNF (el círculo de periodistas holandeses de cine) fue para **Gummo** de Harmony Korine (Estados Unidos), joven guionista del film **kids**, de Larry Clark, que debuta con este film en la dirección. El Netpac Award (Red para la promoción del Cine Asiático) fue para **Dance of the Wind** (t.l.: Danza del viento) de Rajan Khosa, una película hindú sobre una cantante que busca su voz, en lo que debe entenderse como una metáfora de la creación artística. Además el Netpac otorgó una mención a **Green Fish** (t.l.: Pescado verde) de Lee Chang-Dong (Corea del Sur).

"La cruz, fue la más aclamada porque Rotterdam cuenta con su propia hinchada Agresti, que disfrutó a rabiar cada palabra que el director pronunció en la presentación de la película..."

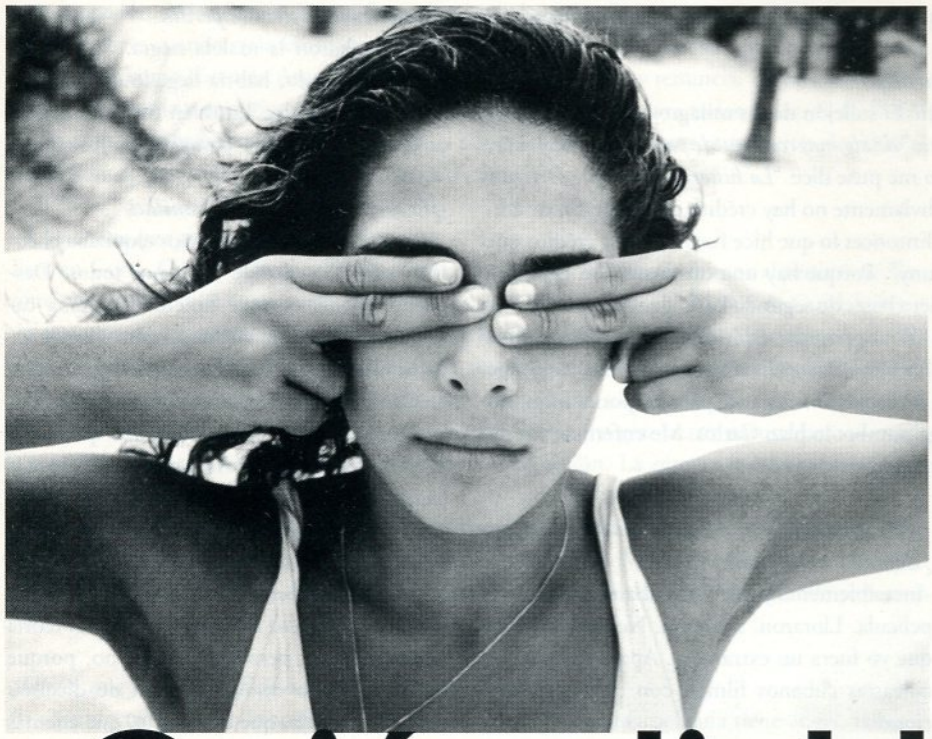
Marcovich

Carlos

entrevista por Alejandra Szir

Nacido en Buenos Aires en 1963, Carlos Marcovich vive en México D.F. desde el '76 y se recibió en el Centro de Estudios Cinematográficos de la Universidad de esa ciudad. Ha sido director de fotografía en muchos largometrajes importantes y director de videos musicales. Recientemente terminó un largometraje documental titulado **¿Quién diablos es Juliette?** sobre dos chicas: una jinetera cubana, Juliette Ortega, y una modelo mexicana, Fabiola Quiroz. Cuando ésta va a Cuba a trabajar en un video-clip, conoce a Juliette y la invita a participar en el video porque comparten un cierto parecido. Las dos se hacen amigas y descubren otras circunstancias que las unen: ninguna de las dos conoce a su padre, ni tienen intención de conocerlo. Es una película atractiva. No sólo por la seductora y alegre presencia de Juliette, sino porque se produce un juego entre el director y las personas que están frente a la cámara.
A Marcovich le está yendo bien con el film. Acaba de ganar el premio a la mejor película latinoamericana en el Festival Sundance y en Rotterdam tuvo su estreno europeo (una condición que le impuso la Fundación Hubert Bals para darle el apoyo). Aunque el público resultó menos expresivo durante las proyecciones que en Latinoamérica y en Estados Unidos, la película fue una de las más solicitadas en la videoteca del festival y tuvo mucho espacio en la prensa. No tiene planes para el futuro porque su película todavía lo necesita.

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



¿Quién diablos es Juliette?

Antes de comenzar la entrevista quiere saber si me gustó:

-Sí, pero me distanció cuando los personajes empiezan a decir cómo tendría que concluir la historia de Juliette. Entonces pensé: "Ah, todavía tiene que terminar". Me dió la sensación de que tenía minutos de más.

-¡Pero todavía falta media hora para que termine! Y están hablando del futuro del personaje. Bueno, es una película rara. Muchos dicen que debería terminar cuando ella se encuentra con su papá. De ser así ¿de qué se trata la película? De nada, era sólo para ver ese encuentro. Era mucho más interesante ver que esto, en realidad, no tiene ninguna importancia. Es decir: es importante dramáticamente en la película y para Juliette antes de conocerlo. Pero una vez que ella ve a su papá, ya no la afecta. Puede decir *"Te quiero mucho"* o *"No te quiero nada"*, y su vida sigue. Es que la gente quiere que las películas sean como las películas y terminen como películas. Sí, termina como película, pero termina como ésta película.

-¿Cómo reuniste el dinero para hacerla?

-Empecé solo. Estaba cansado de esperar. Yo fuí director de fotografía durante diez años y un día decidí que tenía que empezar a filmar. El gobierno mexicano da dinero para las películas pero yo no quería pasar por ese proceso tan largo de evaluación del proyecto. En mi caso tenía que filmar rápido, Juliette estaba creciendo.

Primero puse un poco de dinero que yo tenía; luego una actriz amiga, después de que le conté la historia, me dió un cheque. Después el Instituto de cine me preguntó para qué estaba filmando sin dinero, si ellos podían darme un aporte para el desarrollo del proyecto. Una vez que tuve más material y pude mostrarlo recibí el apoyo de una compañía privada y de empresas. Siempre iba apareciendo dinero, en los momentos más inesperados. Se filmó con 150.000 dólares.

-¿Cuánto tiempo de filmación tuvieron?

-Un año y medio. Hasta que terminé la película fueron dos años y medio, y el costo total anduvo por los 400.000. Fueron muchos viajes, muchísimo negativo y se terminó en Estados Unidos. No es lo mismo que filmar seis semanas, con un equipo. Durante ese año y medio hubo que pagar unas cuentas de teléfono brutales, por el contacto que mantenía con Juliette, Fabiola en Nueva York, Los Angeles, la Hubert Bals...

-Entonces el aporte de la Fundación Hubert Bals es mínimo en relación al presupuesto total.

-Sí, de un cinco por ciento. Y eso fue ya hacia el final. Los costos de esta película se fueron sumando, mes a mes. La edición, por ejemplo, duró seis meses. Un proceso monstruoso. La hice con un guionista mexicano que fue mi asesor en la cuestión del montaje y en la estructura dramática de la película.

-¿Les decías a tus protagonistas lo que tenían que hacer o es todo espontáneo?

-La mayoría es espontáneo. Después hay dos o tres chistes tontos que les pedí que contaran. Y hay un par de momentos donde yo tuve que condensar por ellos. O sea, decirles: *"A ver, usted era banquero y trabajaba en un banco. Cuénteme todo esto en una frase. Dígame:* 'era banquero, trabajaba en tal lugar, y ahora tengo un negocio de bicicletas'", por ejemplo. Eran frases que no se referían a una cuestión emotiva. Y luego había cosas muy chistosas como que llegó un momento en que yo me convertí en estudioso de las vidas de estas personas. Por ejemplo, la abuela de Juliette. Yo tuve que descubrirle algo que era verdad pero de lo que ella no se había dado cuenta y es que ahora volvía a ser actriz. Ella había dejado de serlo por criar a sus siete hijos más dos nietos (Juliettey su hermano). Tuvo que abandonar la carrera pero ahora, veinte años después, es actriz. Bueno, no actriz-actriz, pero está en una película, su nombre está en el poster. Ella no se había dado cuenta y yo se lo tuve que soplar. En realidad había un intercambio constante entre ellos y yo. Por ejemplo, le pregunté a Juliette: *"¿Quieres ir a México?". "Sí, bueno, vamos"*. Entonces, ella decide pero en México ella hace lo que se le pega la gana. Aunque la película le iba generando un camino, ella siempre tenía la última palabra.

-¿Conociste a Juliette por el video?

-Sí, en el '93. Después la volví a visitar a finales del '93. Y después quise filmar algo con Juliette, no sabía qué, y la fui a buscar en julio del '95. Me enteré de todas las cosas que habían cambiado en su vida: el hermano se había vuelto cristiano, ella se había ido de la casa, era la época en que andaba en la playa con los italianos. Luego volvió. Lamentablemente me perdí, justamente, esa

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

etapa, pero era mejor que perderse todo. Porque además la película no se centra en eso.

-Entonces no la conociste viendo el video sino participando en él...

-Claro, el video lo dirigí yo. Yo también fotografié El callejón de los milagros *(se utilizan fragmentos de la película de Jorge Fons como "comentario" de algunas cosas que le pasan a Juliette)*. Hay un chiste en los créditos. El único crédito que yo me puse dice *"La historia de Juliette Ortega y Fabiola Quiroz filmada por Carlos Marcovich"*. Obviamente no hay crédito de fotógrafo, de editor, de escritor, de productor, de postproductor. Entonces lo que hice fue poner un crédito que dice: todo eso, dos puntos: "El conejo Bugs Bunny". Porque hay una caricatura, un capítulo, en el que él está de bateador, de catcher, de primera base, de segunda base, de tercera base... El está en todo el terreno del juego. Esa caricatura fue tan popular en México que, cada vez que alguien quiere decir que estuvo haciendo todo, hace ese chiste. Es un lugar común. Supongo que en otros países no importa. Pero, bueno, fue una solución elegante para no poner mi nombre quinientas veces. Obvio, todo lo que no tenga nombre lo hizo Carlos. Me enferman los directores que empiezan por ponerse en los créditos trescientas veces.

-Tu película fue al Festival de La Habana. ¿Cómo la recibieron?

-Increíblemente bien. Los cubanos amaron la película. Lloraron, se rieron. No podían creer que yo fuera un extranjero. Aparte de que los cineastas cubanos filmen con ciertas restricciones.

-Pero a pesar de una posible censura la dieron.

-Sí, por supuesto. No podía haber censura porque me invitaron. Claro que no la pasaron mucho. Por lo general pasan las películas cuatro o cinco veces. Esta la pasaron un sólo día, dos funciones. Era una situación comprometida. Al director del festival le gustaba la película pero tampoco quería que se le molestara...

-Me parece que es muy respetuosa.

-Sí, y aunque busca ser equilibrada hay un ligero desequilibrio a favor de Cuba. Porque Juliette vuelve a Cuba, porque traté de filmar cosas bonitas, o sea, una imagen un poco poética del desastre. No soy tendencioso ni nada, pero claro que emotivamente es a favor. Esto quiere decir a favor del país, de la cultura; no de la política. De que la isla es estupenda, pues, que no tiene nada de malo. Y los políticos, todos son malos. No me ha tocado conocer a ninguno bueno.

-¿Por qué está Pepe con las valijas? ¿Tiene que ver con la gente que se va de Cuba?

-Bueno, está por muchas cosas. Una es mostrar un personaje opuesto a Juliette, del otro lado de las cosas, setenta y cinco años, que está terminando su vida, no empezándola. Y alguien que vivió antes de la revolución, que tenía un puesto estupendo, trabajó en un banco, y después le tocó retirarse y poner un estacionamiento de bicicletas que es de lo poco que hoy en Cuba está autorizado como negocio privado. Es un banquero que en cualquier lugar del mundo, al retirarse tendría edificios, restaurants, empresas, y aquí le dan la oportunidad de poner un estacionamiento de bicicletas. Pero su temperamento es como el de Juliette, de no quejarse, trabajar. Porque esto es lo que tengo y lo que tenía qué me importa.

Y la historia de las maletas es una historia real. El fue a Europa a conseguir diez millones de dólares en monedas de oro. Fue cargando de un banco a otro ese dinero en las maletas y perdió el avión y durmió en un hotel. Es una anécdota intrascendente, simpática. Como él no podía contarla porque es un secreto, entonces se hace ese juego de que él va sospechosamente con las maletas. Pero en realidad son los condones de Juliette, porque a ella le gusta mucho el sexo y tiene que llevarlos en tiempos de sida. Esta fue una manera de mostrar una cosa cubana de que nadie puede hablar mucho.

O sea, todos saben cosas pero no te las pueden decir porque se meten en un lío. Vas, filmas y te vas, después muestras lo que filmaste y alguien de Cuba se entera y van y le rompen la cabeza. Los cubanos opinan pero no delante de una cámara.

-Entonces la maleta se perdió.

-Sí. Le robaron la maleta negra. Si no se la hubieran robado, habría llegado con las maletas al aeropuerto. También fue una manera de decir que Pepe era cómplice de Juliette.

-¿El era un amigo de la familia?

-Sí, era el que al principio nos alquilaba el coche, uno ruso, donde cabíamos todos. Después, cuando ya tuve dinero, alquilaba camionetas. Pero él se volvió un cómplice de toda la historia: la iba a buscar, la traía, como un abuelito. Ellos se conocieron por la película. Y es tan pícaro y tan simpático que es un personaje refrescante. Además, con él, contábamos otras cosas de Cuba. Por eso había estos otros personajes. Billy, el que dice que va a explicar la película, otro loco. Es un equivalente a Juliette pero masculino. También está la modelo cubana. Es una secuencia en teoría intrascendente, pero en realidad no, porque está mostrando otra muchacha de dieciséis años que trabaja, que es modelo, que además sorprende ver que en Cuba hay modelos desfilando, y ella está casada. Lleva una vida contraria a Juliette. No todas las muchachas andan en la calle enloqueciendo. Puede haber otra que está casada y tiene una vida normal. Mostré a Juliette pero también los opuestos: la modelo; un muchacho de su edad igual a ella pero varón; un viejo que le lleva sesenta años, que se podría haber ido y no se fue. Igual que Juliette, se puede ir y no se va. En cambio el papá de Juliette sí se va. Y su mamá renuncia, no al sistema comunista, sino al sistema emotivo. Juliette dice que es una locura quemarse, que ella nunca haría eso por un hombre: *"Si no te quiere, te buscas otro"*.

-¿Se va a dar en Argentina la película?

-Pues ya hay un interés de una distribuidora, pero aparte probablemente la película la compre Columbia Pictures para toda América Latina. En Estados Unidos se va a estrenar en el mes de abril. Europa la está comprando país por país. En junio se estrena en Holanda, en octubre en Alemania, en España... Después de este festival, en México, terminaré de hacer las últimas ventas: Francia, Inglaterra, Escandinavia.

La película va al festival de Hong-Kong, es el mercado oriental, es otra historia. A ver qué pasa. Porque esta película es un desastre, pero un desastre científico. Un desastre bajo control, que tenía que ser. Conozco y apruebo la estructura dramática, esos momentos en los que la película no va a ningún lado y da vueltas en círculos, y no importa porque estás entretenido. Creo que al final se corrige esa ex-

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

traña sensación de los finales de una forma emotiva. La película agarra entonces una velocidad espectacular, es cuando realmete viene el futuro de Juliette, cuando viaja, su cumpleaños, los pasteles (tortas, como dicen en Argentina), y ella dice que está harta y renuncia. La película vuelve a retomar el estilo energético del principio y en el medio divaga para todos lados. El final del medio es la parte más intensa: con la mamá, el papá. Son ocho minutos muy fuertes. La última media hora te despierta la pregunta "¿Qué va a pasar?".

-Sí, ¿y ahora que pasó con Juliette?

-Está en Cuba. Con la película ella viajó a México y volvió. Después fuimos al festival de Toronto. Fue a México y volvió otra vez. Ahora es probable que viaje al festival de Guadalajara. No se convirtió en modelo. Va a acabar la escuela secundaria y quiere estudiar actuación. De hecho le ofrecieron hacer una película cubana pero no quiso. Prefirió acabar la escuela. Además está bien, ella sabe que no tiene nada que hacer. O sea, ella huele que ahorita no puede hacerlo. No se sentiría a gusto y es algo que no sabe. Es, sí, una gran actriz natural pero si quiere ser actriz tiene que estudiar. Tiene el carisma, la expresión. La cámara la adora, okey, pero ahora hay que trabajar.

Va a estudiar en Cuba. Yo le dije que tenía que terminar la escuela en su propia cultura. Actuación también puede estudiar ahí. Después si quiere puede irse a México pero primero tiene que acabar su proceso educativo. Perdió ya dos años sin ir a la escuela. Está muy grande para ir a clases regulares, así que va a ir a una secundaria para adultos.

-¿Dirías que fue muy difícil hacer esta primera película?

-Es absurdo pero no. Lo increíble es cuando se descubre que una película tiene ángel, la buena estrella de Juliette. El dinero aparecía, yo me sorprendía cada día. Se acababa y aparecía más. Había una intención de búsqueda para conseguir ese dinero pero no es que estuviera persiguiendo gente ni rogándole a nadie. Más bien nos ubicaban a nosotros, era muy raro.

En todo caso fue cansador, angustiante, porque estaba trabajando con cosas muy etéreas. Nunca sabía qué valía la pena filmar y qué no. Y si filmabas algo después decías: *"¿Y ésto con qué lo voy a unir? ¿Para qué sirve? No sé, después veo, ahora hay que filmar."* Era un trabajo mental muy agotador. Y emotivo. Por las responsabilidades éticas, morales, con Juliette, su familia, el papá. Estar cerca tratando de no tocar nada. O alterarlo pero intentando que sea para bien. Hay gente que me pregunta: *"Pero tú, ¿por qué sentiste que tenías el derecho de hacer una película sobre Juliette?"*. Porque la película surge de una relación. No fue: busquemos a una cubana, filmémosla y que se joda. Al contrario, de mi relación con ella surge la posibilidad de esta película. Y en cualquier relación se cometen errores, siempre, por más bueno que uno trate de ser, con tu novia, con tus hijos, con tus padres. Siempre hay resultados secundarios, inesperados. Mi intención con Juliette era primero de cariño y después de película. No era que yo, por la película, me permitía hacer cualquier cosa. Aún con todo ese cuidado, si cometí algún error con ella, fue de relación, no de cine. No fue por filmar algo. Al contrario, filmando no pasaba nada. Más difícil era la convivencia. La doblo en edad, es otra cultura. Me quiere mucho, pero a veces se aburría conmigo y se desesperaba. En algunas situaciones yo la quería matar, no porque no me hiciera caso, sino porque es difícil llevarse con alguien tan diferente, entender a una adolescente. Tenía que tener una paciencia enorme. Yo habré cometido errores y ella también. No importa, así son las relaciones.

-¿Vos y tus padres se exiliaron en México?

-En realidad fue un autoexilio. Nos fuimos justo. El golpe de estado fue el veinticuatro de marzo. Nuestros boletos estaban comprados desde hacía mucho tiempo para el treinta y uno. Todo el mundo sabía que iba a haber golpe de estado. Mis padres habían predecido esa posibilidad. Nos fuimos en principio momentáneamente, por seis meses que se han ido alargando y ahora son veintidós años. Al enterarse mis padres de lo que estaba pasando les pareció insensato volver.

-¿Harías una película sobre esta experiencia?

-No. No me fascina mucho. A mí me tenía sin cuidado. Yo había terminado la primaria y empezaba una nueva etapa. Ninguno de mis amigos de la primaria iba a ir a la misma secundaria que yo. Así que ya estaba pensando que me iba a tocar algo nuevo. Para mí y para mi hermano menor no hubo ningún problema. A mis hermanos mayores les costó más trabajo. Pero finalmente ninguno de nosotros ha vuelto. Sólo de visita. Creo que este cambio de lugar nos enriqueció muchísimo, tener las dos culturas. La parte argentina, más reflexiva, y la mexicana, que quiere vivir directamente, sin dar vueltas.

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.

LAS CLASES COMIENZAN EN SEPTIEMBRE INFORMATE!!

eah Escuela Argentina de Historieta

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

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

clásicos nativos

El cañonero de Giles

por ABEL POSADAS

En el rubro de las pasiones porteñas [1] y además del juego, figuran en la filmografía de Manuel Romero dos films: **El caballo del pueblo** (1935) y **El cañonero de Giles** (1937). El director no desconocía que el deporte no era solamente porteño sino que abarcaba a todo el país y también a América Latina, territorio por el que se distribuiría la película. Sin embargo prefirió darle un sesgo decididamente porteño para que contrastara con la ingenuidad bárbara del interior. Para Romero, San Andrés de Giles era un sitio remoto perdido en algún lugar de la provincia de Buenos Aires que no era Munro, lugar hasta donde debía llegarse porque ahí estaba Lumiton. Concibió un guión preparado especialmente para la estrella máxima del momento, Luis Sandrini -que era quien vendía el producto-, y de paso ofreció un panorama de lo que él pensaba sobre el fútbol.

Pelota de cuero

Desde la primera escena en que vemos a Roncoroni y Gorostiaga recorriendo la pampa en un destartalado automóvil en busca de un *crack* para el Almagro, Romero tiene la ventaja de siempre: nos ubica en unos segundos en el espacio, en el tiempo y en la situación. Los mencionados encontrarán en San Andrés de Giles a Lorenzo, un muchacho que tiene su historia: malhumorado y torpe, el futuro cañonero fue mordido por un perro rabioso cuando chico y le basta con escuchar ladridos [2] para convertirse en una saeta. O dicho en la jerga de aquel entonces: sus *shots* se convierten en cañonazos. Es Gorostiaga quien lo tienta con lo de siempre:

-¿No le gustaría ganar dinero, salir en las revistas, ser famoso?

Y su novia, Anita, quien lo convence para que vaya a Buenos Aires a triunfar. Al llegar a la capital los dirigentes del Almagro le hacen escuchar lo siguiente:

-Sepa Ud. que tiene en punta de sus zapatos el orgullo de sus conciudadanos.

-Una guerra se puede perder. Un partido de fútbol, jamás.

Ya para 1937 Romero confeccionaba un guión en el que el fútbol se había convertido en el *opio-del-pueblo*, aunque posiblemente esto tuviera que ver con el hecho de que se trataba de una diversión que le restaba espectadores al negocio del cine.

El crack

¿Cómo es Lorenzo Fierro? No hay que esperar uno de los acostumbrados arquetipos de Sandrini. Se trata de un avispado bonaerense que es capaz de decirle al parroquiano de un café:

-A mí dejame el vento, que la gloria te la regalo.

Precisamente es su interés por el vento el que le hace escuchar la proposición del emisario del club rival. No es que se niegue a recibir el dinero para hundir a su propio club. Lo que ocurre es que el enviado se llama Mr. Wau -es inglés- y al escuchar el nombre reiteradas veces -teniendo en cuenta el episodio de su infancia- el intento de soborno termina en una paliza descomunal.

Lorenzo quiere el vento pero no está dispuesto a ningún sacrificio. Es así como pelea de manera constante con el entrenador. Fuma a escondidas y cuando éste le reprocha su inconducta, el crack reacciona:

-¿Ud. es mi padre?

-Soy su padre deportivo (pausa). *Nunca anduve por su pueblo.*

Del mismo modo, la opinión que se tiene de los futbolistas queda expresada a través de Mr. Wau cuando los del club rival le hacen saber que Lorenzo es incorruptible:

-¡Vamos! ¿Profesional y honrado?

Por otra parte, y en este verdadero desfile de corrupción deportiva, cuando la vampiresa Lola se niega a seducir al crack, sostiene:

-¡Pero yo no sé nada de fútbol! ¡Es un deporte que aborrezco!

A lo que el Dr. García le responde sin vacilar:

-¿Y eso que tiene que ver? Yo tampoco sé nada de fútbol y soy presidente del club.

¿Quién se salva en este verdadero antro, peor aún que los garitos clandestinos romerianos?

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

Naturalmente, el hincha -y el realizador se encargaría de volver a reivindicarlo hacia el final de su carrera en la película homónima protagonizada por Enrique Santos Discépolo-. A ese apasionado cultor de los tallarines y el fútbol, el film le dedica la marcha de Alberto Soifer cantada por Jorge del Prado y que se incluye como leit-motiv y en sobreimpresión.

Sacachispas

Instalado en el bulín con Lola y vestido con una robe que sólo puede usar un crack de fútbol venido a más, Lorenzo se ha olvidado de la noviecita pueblerina. Pero ella de él, nones. Y juega con ventaja: el padre de Anita es nada menos que el sargento Morales, figura emblemática de la policía de Buenos Aires. Enterado de que Lorenzo ha ganado el primer partido que jugaba, decide liberar a todos los presos. El cabo le pregunta:

-¿Al que mató al padre también?

-¿Y qué significa la muerte de un padre comparada con el triunfo del cañonero de Giles?

Tanto Anita como su padre se preocupan ante la proliferación de noticias sobre el crack: aparece en todas las revistas del corazón con Lola y se comentan tanto el despilfarro como la vida desordenada. Deciden, por lo tanto, irse a Buenos Aires justo en el momento en que Lorenzo ha sido raptado por el club rival. Mientras lo mantienen secuestrado en una quinta de Morón, el sargento Morales se mete en el bulín de Lola y la obliga a confesar.

-¿No tenés un alfiler de sombrero?

-No.

-¡Qué lástima! Me faltan las herramientas de trabajo. Pero igual vas a hablar.

A todo esto y cuando los maleantes están rodeados, la policía acribilla a uno de ellos.

Otro ordena que tiren sin vacilar:

-Total, nos van a matar sin asco.

Algo muy diferente a lo que respondería Juan Robles en **Fuera de la ley** (1937), la película-castigo que Lumiton tuvo que confeccionar de inmediato [3]:

-Total, más lejos de Ushuaia no vamos.

A la corrupción generalizada del fútbol, Romero le añadió la tortura y el despotismo de la policía de la provincia de Buenos Aires. La diferencia con la Federal está dada en otro parlamento del singular comisario de Giles. Decidido a rescatar a Lorenzo, parte a Morón con la hija mientras le dice, refiriéndose a la yuta capitalina:

-No es la primera vez que voy a tener un disgusto con estos policías engominados.

Se trata, indudablemente, de un Romero a toda máquina, que no midió las consecuencias de sus dardos, acostumbrado como estaba al género chico de los años veinte.

Fútbol argentino

Ese género chico, el teatro por secciones -que incluía desde el sainete a la revista o el grotesco- es el cimiento sobre el que se edifica el ritmo del director. Una vez que aprendió lo mínimo en Joinville, se integró definitivamente al cine en Buenos Aires a partir de **Noches de Buenos Aires** (1935) y trabajó casi en exclusiva para Lumiton hasta que consideró que el sello se había dedicado a otras manufacturas. El veneno que destila en **El fabricante de estrellas** (1943) demuestra a las claras qué pensaba de los galpones de Munro luego de ocho años durante los cuales puso al cine del gong en el mapa de América Latina, de España y de varios estados norteamericanos.

El cañonero de Giles no pretende ser más que un simple entretenimiento manufacturado en torno a un Luis Sandrini en su mejor momento. De ahí que ni siquiera Francisco Mugica en el montaje se haya preocupado en exceso por la inserción de primeros planos que son tan primitivos como el maquillaje de los actores. Asimismo la constante utilización de barridos, aunque tienda a agilizar el film, termina por recordarnos la celeridad de los rodajes del director [4]. Por otra parte la puntuación fuerte -los fundidos en negro- tienden a separar escenas breves y también secuencias. Hay un extenso sintagma descriptivo [5] donde notamos que Romero está muy interesado en ofrecer al espectador de la época el *misterio* de los entrenamientos. Del mismo modo, la agilidad está dada por la alternancia: interrogan a Lola / maleantes en Morón con Lorenzo / Anita y su padre / llegada de la policía. De las interpelaciones [6] que el realizador lanza desde la pantalla, la más importante es, por supuesto, la dedicada al hincha a través

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

de la marcha en sobreimpresión. Hoy día no resulta difícil darse cuenta de que este film le resultó un verdadero desafío: es que no estaba seguro de que el público de aquel entretenimiento masivo llamado cine se interesara por el fútbol. Por ese motivo concibió un guión en el que no sólo Luis Sandrini puede lucirse, sino que colocó a su lado a Marcos Caplán como el sargento Morales y a Héctor Quintanilla como Roncoroni. En el rol de esa verdadera bestia que le costó al *factotum* de Lumiton la admonición del gobernador Manuel Fresco, Caplán se roba todas las secuencias en las que aparece.

En cuanto al uso de la cámara objetiva irreal [7] mediante la que se nos entrega picados desde arriba y paneos a través de los que se muestra la tribuna en ángulos curiosos y que tienden a exacerbar el fervor futbolero, sería copiado por todo el segmento del cine argentino dedicado al fútbol hasta 1998. Para cuando Lorenzo Fierro está a punto de lanzarse en paracaídas a la cancha desde el avión en que lo traen luego de su rescate, el espectador se ha divertido lo suficiente y ya no logra reírse con la broma del antihéroe que llegó a Buenos Aires en busca de dinero. Que la relación Lorenzo-Anita le interesa muy poco al director es fácil de comprobar: la deja fuera de campo, al revés de lo que sucede con el enganche sexual entre Lorenzo-Lola.

El cañonero de Giles puede verse hoy como una ácida mirada sobre el mundo del fútbol en la que intervienen mafias de diverso pelaje. Por otra parte, nunca más el cine argentino se atrevió a presentar un crack lunático, impredecible e histérico que en una escena mayúscula demuestra que el fútbol es también sexo alegre y despreocupado -cfr. Encuentro Lola/Lorenzo-. Por si esto fuera poco y como Romero no era *políticamente correcto,* los habitantes de San Andrés de Giles le hacen honor al toponímico -gentileza de aquel teatro por secciones que la Argentina blanca supo brindar entre 1890 y el golpe de Estado de 1930-.

Ficha técnica

El cañonero de Giles (Argentina, 1937) *argumento y dirección:* Manuel Romero. *Decorados:* Arq. Ricardo Conord. Compaginación: Francisco Mugica. *Jefe de laboratorio:* Juan Carlos Lemos. Marcha de Alberto Soifer cantada por Jorge del Prado. *Con* Luis Sandrini (Lorenzo), Luisa Vehil (Anita), Marcos Caplán (Sargento Morales), Susy Derqui (Lola), Héctor Quintanilla (Roncoroni), Héctor Calcagno (Dr. García), Juan Mangiante (Zelaya), Roberto Blanco (Mr. Wau), Mario Fortuna (Gorostiaga), Fernando Campos (Manfredi). *Estreno en Buenos Aires:* 20 de enero de 1937.

"Han colaborado gentilmente en la realización de este film; la Policía de la Capital, cediendo sus elementos de ataque, y el prestigioso Club Atlético River Plate, que ha facilitado sus instalaciones y jugadores. Lumiton agradece profundamente tales atenciones hacia el cine nacional".

Notas

(1) Este artículo fue redactado dentro del marco de la investigación que sobre el relato cinematográfico argentino están llevando a cabo Paula Félix-Didier, Mónica Landro, Abel Posadas y Marta Speroni.

(2) Fernando Martín Peña sugiere que la situación de Sandrini enloqueciendo por un estímulo determinado (en este caso los ladridos de un perro) es similar al corto **Punch Drunks** (1934), con los Tres Chiflados, en el que Curly se convierte en un boxeador extraordinario pero incontenible al escuchar una tonada popular. Del mismo modo, el gag de la radio que "dialoga" con los protagonistas de la escena luego de ser destruida se parece mucho a una situación similar de otro corto de los Tres Chiflados de la misma época, **Men in Black.**

(3) Ver nota sobre **Fuera de la ley** en Film, n. 28.

(4) Hoy en día Silvana Roth, quien admira a Romero, lo considera un *"Huracán en el que los actores volábamos sin saber dónde íbamos a aterrizar"* (al autor, mayo de 1998)

(5) Este término corresponde a la Gran Sintagmática desarrollada por Christian Metz y expuesta en *Christian Metz y la teoría del cine,* Coloquio de Cerisy, 1992; Catálogos Editora, Buenos Aires.

(6) *Interpelación* se toma aquí según lo indicado por Francesco Casetti en *El film y su espectador,* Ed. Cátedra, Madrid, 1994.

(7) *Ibid* nota 6.

Para Comunicarse con Film
e-mail: paragraf@interserver.com.ar

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

cable

Guía posible de cine y series en TV para el mes de junio, elaborada sobre tres criterios de prioridad, ninguno 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 la advertencia "Este programa ha sido modificado para que su contenido sea apto para todo público".

Que sobre gustos no hay nada escrito. Corresponde advertir que los canales pueden modificar la programación anunciada sin previo aviso.

Producción:
María Eugenia Lara

Textos:
Carlos Salgado,
Octavio Fabiano
Fernando M. Peña

IMPERDIBLES

Blanc (*Trois couleurs: Blanc*, Francia/Polonia-1993) de Krzysztof Kieslowski. Space, jueves 11, 22hs. 92'. Si alguna de las películas de esta trilogía tiene realmente algo que ver con la impresionante filmografía polaca de Kieslowski, es esta. Las otras dos, por las dudas, van el 4 y el 18, misma hora.

Los caballeros de la mesa cuadrada (*Monty Python and the Holy Grail*, Inglaterra-1974) de Terry Jones y Terry Gilliam. Fox, viernes 12, 8hs.; martes 30, 8hs. 88'. Segundo y mejor largometraje de los Monty Python, es decir, una de las mayores comedias del cine contemporáneo. Imprescindible poner sap y verla en inglés. ¡Ni!

Doce del patíbulo (*The Dirty Dozen*, 1967) de Robert Aldrich. TNT, sábado 20, 20hs. 149'. Uno de los mayores films bélicos de todos los tiempos y uno de los pocos en sacar verdadero provecho de un reparto multiestelar. ¿Para cuándo un buen libro sobre Robert Aldrich?

El fin del día (*La fin du jour*, Francia-1939) de Julien Duvivier. Bravo, sábado 27, 22hs.; domingo 28, 2:30hs.; lunes 29, 18:30hs. Duvivier nunca está de moda y suele ser víctima de detractores ciegos que lo acusan de hacer teatro filmado. Mentira. El hombre sabía de puesta en escena y hacía films de actores, que no es lo mismo. Completan la fiesta Michel Simon, Victor Francen y el inmenso Louis Jouvet.

La momia (*The Mummy*, 1932) de Karl Freund. USA, sábado 27, 15hs. 72'. El gran mito romántico del cine de terror es éste y no **Drácula**: Boris Karloff se banca unas cuantas decenas de siglos adentro de un sarcófago esperando a su chica. Y encima, después, a ella le gusta más un nabo cualquiera del siglo XX.

Para nosotros la libertad (*A nous la liberte*, Francia-1931) de René Clair. Bravo, sábado 13, 22hs.; domingo 14, 1 y 4hs.; lunes 15, 17:30hs. 97'. Clair anticipa **Tiempos Modernos** de Chaplin, el *flower power* y hasta el menemismo en esta obra maestra impostergable, rescatada por Salvador Sammaritano.

RECOMENDABLES

Bailando nace el amor (*You Were Never Lovelier*, 1942) de William A. Seiter. Bravo, lunes 8, 22hs.; miércoles 10, 8 y 16hs. ¡La remake norteamericana de **Los martes orquídeas!** Fred Astaire hace de Juan Carlos Thorry, Rita Hayworth de Mirtha Legrand y Adolphe Menjou de Enrique Serrano.

La ceremonia (*La ceremonie*, Francia-1996) de Claude Chabrol. Space, lunes 8, 22hs. El mejor Chabrol de los últimos años fue también una de las pocas películas suyas que pudieron verse por aquí. Notable Isabelle Huppert.

El cisne negro (*The Black Swan*, 1942) de Henry King. Bravo, domingo 21, 16hs. Gran film de piratas con Tyrone Power como el héroe, George Sanders como el villano y la resplandeciente Maureen O'Hara como la chica. No hay con qué darle.

Cobra Woman (1944) de Robert Siodmak. Space, algún momento de la madrugada del lunes 22. 70'. Tontería exótica, estrenada en su momento como **Hermana contra hermana.** No vale gran cosa, pero tanto el Technicolor como María Montez te quitan el aliento. **Crisis** (1950) de Richard Brooks. TNT, domingo 28, 4hs. 96'. Cary Grant hace de un médico forzado a tratar al dictador José Ferrer. Sus desvíos de dinero a Suiza y una esposa con veleidades de actriz que interviene en asuntos de Estado fueron condimentos suficientes para que este film no pudiera estrenarse en Argentina hasta 1955.

Frankenstein contra el Hombre Lobo (*Frankenstein Meets the Wolf Man*, 1943) de Roy William Neill. USA, sábado 13, 17hs. 72'. Finalmente Bela Lugosi se puso los pernos del monstruo de Frankenstein, por única vez, en esta divertida película con sólido reparto: Lon Chaney, Jr. hace del Hombre Lobo y además están Lionel Atwill, Maria Ouspenskaya, y Dwight Frye, el mejor lunático de la historia del cine.

Los hermanos Corsos (The Corsican Brothers, 1941) de Gregory Ratoff. Space, algún momento de la madrugada del viernes 5. 112'. Algunos diálogos son horribles, pero la velocidad, los efectos especiales, la actuación desbocada de Akim Tamiroff como el villano y las sorprendentes sutilezas que logra Douglas Fairbanks, Jr. (prolongando bellamente la tradición de su padre) sostienen bien este clásico de aventuras. Obsérvese que los perros de Tamiroff desafían el paso de los años.

Hoy te inflo, mañana te desinflo (*Wilt*, Inglaterra-1989) de Michael Tuchner. Jupiter, miércoles 24, 22hs. 93'. El horroroso título esconde una impecable muestra de humor corrosivo inglés, sobre novela de

EL OJO ESTRÁBICO
-RADIO PARA SORDOS.
SÁBADOS A MEDIANOCHE POR
FM MUNICIPAL, 92.7 MHz
CHAMUYA SOBRE TANGO: PEDRO OCHOA
CHAMUYA SOBRE BIOGRAFO: HECTOR BENEDETTI
AUDICIÓN DEDICADA A LA HISTORIA.
LA ESTÉTICA. LA ÉTICA. Y SI FUERA
POSIBLE. A LA ESPIRITUALIDAD TANGUERAS.

DENDE
EL VIENTRE
DE MI MADRE

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

Tom Sharpe, que por suerte está editada en castellano con su título original.

Los mellizos del terror (*The Other*, 1972) de Robert Mulligan. Fox, miércoles 10, 23hs. 100'. Tras hacer películas como **Matar a un ruiseñor**, Mulligan sorprendió con la eficacia de este relato de terror con mellizos de intenciones completamente polarizadas.

Papá soy yo (*Rock-a-bye baby*, 1958) de Frank Tashlin. Júpiter, sábado 20, 14hs. 103'. Para verificar, otra vez, que Tashlin sacaba lo mejor de Lewis. Por una vez, el reparto (Connie Stevens, bellísima Marilyn Maxwell, veterano Reginald Gardiner) ayuda mucho.

Teatro de sangre (*Theatre of Blood*, Inglaterra-1973) de Douglas Hickox. Space, viernes 26, 23:45hs. 104'. Esta es la del actor shakespeareano que va asesinando a sus críticos con métodos dictados por la obras del Bardo. Vincent Price en su mismísima salsa, con reparto de grandes, empezando por Diana Rigg. (Es inevitable pensar una *remake* local en la que un director argentino se venga de sus críticos y los liquida con métodos tomados de películas de Fritz Lang, por ejemplo. O una en que un crítico se venga de los directores argentinos obligándolos a ver diferentes obras maestras con escarbadientes sosteniéndoles las pupilas).

Thelonius Monk: una vida en el jazz (*Thelonius Monk: Straight No Chaser*, 1988) de Charlotte Zwerin. I-sat, martes 30, 10:30. 90'. Clint Eastwood fue productor ejecutivo este magnífico documental que, como dice Maltin, está *"saturado con material de Monk interpretando"*. Como elemento de seducción ese dato basta y sobra.

SIN PASAR POR EL CINE

Caída de los ángeles (*Fallen Angels*, Hong Kong-1995) de Wong Kar-wai. Bravo, jueves 25, 2 y 3:30hs. Curioso título local para un film que se podría llamar perfectamente Angeles caídos, sin darle tantas vueltas. Iba a ser un tercer episodio de **Chungking Express** y de ahí sus coincidencias de tono y estilo.

El pueblo de los malditos (*Village of the Damned*, 1995) de John Carpenter. Cinecanal, Domingo 21, 22hs.; viernes 26, 23:50hs. 98'. Poderosa *remake* del clásico del terror británico de los '60 y único film de Carpenter que no tuvo estreno comercial en Buenos Aires.

Robert Altman's Jazz '34 (1997) de Robert Altman. Fox, domingo 14, 21hs.; jueves 25, 23hs.; martes 30, 19hs. 55'. Documental que Altman pergeñó con los músicos de jazz convocados para su último film, **Kansas City.**

UN AÑO SIN JAMES STEWART

Águila solitaria (*The Spirit of St. Louis*, 1957) de Billy Wilder. Space, domingo 21 16:30hs. 138'. El maestro conversa con una mosca mientras hace de Lindbergh en esta subvaluada obra maestra de Wilder.

El hombre que sabía demasiado (*The Man Who Knew Too Much*, 1956) de Alfred Hitchcock. Space, lunes 29, 20:15; martes 30, 14:45hs. 120'. Todo bien con este disparate de aventuras, aunque no fue lo mejor de las carreras de ninguno de los dos maestros. Doris Day se excede un poco cantando *Que sera, sera*, pero la convicción de Stewart y la escena del Albert Hall compensan cualquier falencia. Se estrenó como **En manos del destino.**

Misión de dos valientes (*Two Rode Together*, 1961) de John Ford. Bravo, martes 30, 22hs. 109'. Ford sacó al maestro de tipo y lo hizo hacer de cínico con gran eficacia en este film, pasando a Widmark su rol de idealista. Hay un largo plano de conversación entre ambos, en el que se improvisa mucho y se dice poco, que es uno de los momentos más grandes y simples del cine de Ford.

Música y lágrimas (*The Glenn Miller Story*, 1954) de Anthony Mann. Space, viernes 26, 20:15; sábado 27, 14:45hs. 116'. *"Fue una época que cambió el mundo. Un hombre la convirtió en música"*.

Pecadora equivocada (*The Philadelphia Story*, 1940) de George Cukor. Bravo, martes 9, 8:30 y 22hs.; Space, jueves 11, 16:30hs. 112'. El muchacho mereció el Oscar por su trabajo en este film extraordinario, rehecho algo después en forma de musical con el título **Alta sociedad**, con Sinatra (q.e.p.d.) reemplazando lo irreemplazable.

¡Qué bello es vivir! (*It´s a Wonderful Life*, 1947) de Frank Capra. Bravo, martes 16, 22hs. 129'. Ignorada en su momento, los años la han convertido en el gran clásico navideño de los norteamericanos. Stewart la señalaba como su película favorita. Las hizo mejores, pero no vamos a discutirle.

Winchester '73 (Idem., 1950) de Anthony Mann. Bravo, martes 23, 22hs. 92'. Fue el film que llegó en el momento justo para cambiar el perfil a su carrera, sumida en la incertidumbre desde 1945. No sólo fue uno de sus mejores westerns sino también uno de los mayores que dio el género.

SERIES

Dos tipos audaces, Uniseries, martes, 4:40, 12hs.
El llanero solitario (con Clayton Moore!), domingos, Uniseries, 6:45, 12:25hs.
El santo, Uniseries, lunes, 4:40, 12hs.
Los Simpson, Fox, domingos, 14hs.
Los tres chiflados, Warner, lunes a viernes, 12, 19 y 0hs.
Viaje a las estrellas (en sus varias encarnaciones), Uniseries, de martes a viernes, 0hs.
The Next Generation va además por USA, los sábados a las 19:30 y los domingos a las 2:30hs.
Viendo a Biondi, sábado, 1:30hs., 19:30hs.; domingo, 6:30 y 19hs.; lunes, 21hs.

Ver además el sábado 20 a las 17hs. por Uniseries **El agente de C.I.P.O.L.**, porque dan **El asunto de Proyecto Strigas**, donde coinciden William Shatner y Leonard Nimoy un par de años antes de **Star Trek.**

Día X Día

LUNES 8:
Bailando nace el amor (Bravo, 22hs.) ;
La ceremonia (Space, 22hs.)

MARTES 9:
Pecadora equivocada (Bravo, 8:30 y 22hs.)

MIÉRCOLES 10:
Bailando nace el amor (Bravo, 8 y 16hs.);
Los mellizos del terror (Fox, 23hs.)

JUEVES 11:
Pecadora equivocada (Space, 16:30hs.);
Blanc (Space, 22hs.)

VIERNES 12:
Los caballeros de la mesa cuadrada (Fox, 8hs.)

SÁBADO 13:
Frankenstein contra el Hombre Lobo (USA, 17hs);
Para nosotros la libertad (Bravo, 22hs.);

DOMINGO 14:
Para nosotros la libertad (Bravo, 1 y 4hs.);
Robert Altman's Jazz '34 (Fox, 21hs.);

LUNES 15:
Para nosotros la libertad (Bravo, 17:30hs.)

MARTES 16:
¡Qué bello es vivir! (Bravo, 22hs.)

SÁBADO 20:
Papá soy yo (Júpiter, 14hs.);
Doce del patíbulo (TNT, 20hs.)

DOMINGO 21:
El cisne negro (Bravo, 16hs.);
Águila solitaria (Space, 16:30hs.);
El pueblo de los malditos (Cinecanal, 22hs.)

MARTES 23:
Winchester '73 (Bravo, 22hs.)

MIÉRCOLES 24:
Hoy te inflo, mañana te desinflo (Jupiter, 22hs.)

JUEVES 25:
Caída de los ángeles (Bravo, 2 y 3:30hs.);
Robert Altman's Jazz '34 (Fox, 23hs.);

VIERNES 26:
Música y lágrimas (Space, 20:15);
Teatro de sangre (Space, 23:45hs.) ;
El pueblo de los malditos (Cinecanal, 23:50hs.)

SÁBADO 27: ,
Música y lágrimas (Space, 14:45hs.);
La momia (USA, 15hs.);
El fin del día (Bravo, 22hs.)

DOMINGO 28:
El fin del día (Bravo, 2:30hs.);
Crisis (TNT, 4hs.)

LUNES 29:
El fin del día (Bravo, 18:30hs.);
El hombre que sabía demasiado (Space, 20:15);

MARTES 30:
Los caballeros de la mesa cuadrada (Fox, 8hs.);
Thelonius Monk: una vida en el jazz (I-sat, 10:30hs.);
El hombre que sabía demasiado (Space, 14:45hs.);
Robert Altman's Jazz '34 (Fox, 19hs.);
Misión de dos valientes (Bravo, 22hs.)

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

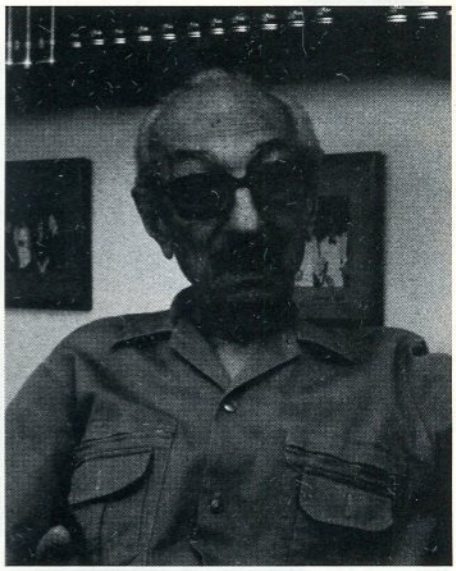
René Mugica (1909-1998)
Viejo y querido maestro

Por FERNANDO MARTIN PEÑA

Desde el domingo 3 de mayo me dicen que no hay razones para llorar a René Mugica. Vivió amando lo que hacía, cumplió ochenta y ocho años sin perder ni su lucidez, ni su humor, ni su orgullo, y murió como quería morirse, solo y en su propia cama. No quiso flores ni velorio, ni misa, ni responso, y pidió en cambio que lo llevaran lo antes posible al crematorio. Sus amigos lo despidieron allí y ningún representante de la actual dirección del INCAA perturbó ese adiós.

Otras veces había gambeteado a la muerte, pero pocos días antes de ese domingo me dijo que ya no tenía ganas ni de estar sentado. Sufría un serio problema de tiroides que en noviembre le había costado tres infartos y varios días de terapia intensiva, pero estaba decidido a no quedarse en la clínica y esa vez se recuperó. *"A mí no me venga con términos médicos"*, le dijo a la especialista que lo atendía. *"Dígame nomás si me queda resto o no, porque si es que no, me despreocupo y listo. Ahora, si me queda, tengo cosas en las que pensar y algo que quiero escribir"*. Le preocupaba una actitud: esa noche, en la sala de terapia intensiva, habían ingresado a una mujer quemada, que no dejaba de gritar pidiendo alivio. Los enfermeros, mientras tanto, hablaban de fútbol. René se puso a insultarlos y tuvieron que pedirle que se calmara, que si los encargados de intensiva no se mantenían en cierto estado de insensibilidad, se volvían locos. El episodio le provocó dos cosas: la decisión de no morirse en esa clínica y el interés en la vida cotidiana de individuos como esos, que tenían que despegarse de lo que pasaba alrededor para no volverse locos. De pronto quería poner ideas por escrito, estudiar y darles forma, eventualmente usarlas en algún cuento.

No es cierto que en sus últimos años le interesara volver a filmar, como dijo alguien: la década del '70 se llevó sus últimos proyectos en ese sentido. Eso no quiere decir que se mantuviera inactivo, aunque es verdad que no estaba tan cerca del medio como solía estarlo antes de renunciar a su cargo de director del INC, en octubre de 1989. Desde entonces, sin embargo, nunca dejó de publicar: dos guiones nunca filmados, dos colecciones de cuentos, los fundamentos de su batalla legal - siempre perdida- para que los directores obtuvieran el debido reconocimiento como autores intelectuales de las obras cinematográficas. La realidad es injusta pero puede modificarse, pensaba René, y le daba para adelante con una determinación seguramente vasca, que sin llegar a ser violenta no tenía límite en el tiempo: puesto a luchar por algo, luchaba para siempre. Así declinó todas y cada una de las propuestas emanadas de las autoridades del Instituto, sea para integrar jurados, leer guiones, avalar festivales o recibir homenajes. En un medio especialmente propenso a la genuflexión, era un alivio saber que había un hombre para quien la palabra "Jamás" tenía su verdadero y exacto significado. Un hombre que enterró su libreta de enrolamiento durante la década infame cuando los hechos le demostraron que no iba a poder ejercer realmente sus derechos cívicos. Un hombre cuya confianza y pasión por la imagen le permitió realizar películas extraordinarias.



René Mugica (1909-1998).
SE LO EXTRAÑA, MAESTRO.

Un hombre que en plena dictadura de Onganía daba artículos de la Constitución como tema para que sus alumnos de cine realizaran ejercicios filmados. Un hombre que no se valía de sus años para pontificar y que con ocho décadas encima era capaz de agarrar un cepillo de dientes, sacudirse el dolor de los huesos y tomarse el avión a Rosario para estar con los amigos. Un hombre alto y enjuto, de voz profunda y sonrisa inolvidable, cuya casa era un apeadero seguro donde reconfortarse con mate y galletas. Un hombre que sobre fin de año se dio el gusto de convocar en su casa una reunión con los amigos, la primera desde la muerte de su mujer, para luego apagarse de a poco, pero sin volver a pisar la clínica: *"Ya que hay que morirse, mejor morirse contento"*.
No tuve la suerte de conocer a nadie como él y debe ser por eso que, aunque es cierto que no hay razones para llorarlo, desde el 3 de mayo tengo la sensación de que el mundo se ha puesto un poquito peor de lo que ya era.

Durante junio el canal Volver exhibirá algunas de sus películas. Como René filmaba con la misma pasión con la que vivía, hay mucho de él en todas ellas:

Martes 9, 0hs.:
Hombre de la esquina rosada (1962) con Francisco Petrone, Susana Campos, Walter Vidarte, Jacinto Herrera.

Miércoles 10, 23:30hs.; jueves 11, 2:30hs.:
La buena vida (1965) con Fernanda Mistral, Zulma Faiad, José María Langlais, Beatriz Taibo, Santiago Gómez Cou.

Miércoles 24, 0hs.:
El reñidero (1964/65) con Fina Basser, Alfredo Alcón, Francisco Petrone, Jorge Salcedo, Lautaro Murúa.

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

Correo

Rosario, 13 de febrero de 1998

*Gente de **Film**:*

*Me dirijo a Uds. Con la intención de aclarar un dato aparecido en Cine argentino recuperado (**Film** n. 31), artículo si firma aunque sospecho escrito por Fernando Peña. Allí señalan respecto a **La tigra** que* "circuló en varias versiones de distinta duración hasta su estreno oficial en 1964... luego el film volvió a desaparecer hasta 1994". *También sostienen algo parecido en un artículo de **Film** n. 16.*

*Sin embargo, como lo demuestra el programa que les envío, **La tigra** fue exhibida en marzo de 1988 en un ciclo de cine argentino, en el entonces Centro Cultural Bernardino Rivadavia de esta ciudad. Me consta que la película se exhibió en esa ocasión, ya que fui uno de los espectadores, aunque desconozco de dónde provenía la copia (que, recuerdo, no llegaba a los 70 minutos anunciados). Espero haberles sido útil con esta información.*

Gracias a todos por la revista.

Fernando G. Varea

R.: La frase debió decir *"volvió a desaparecer de Buenos Aires hasta 1994"* y lo mismo sería aplicable a cualquiera que desde Buenos Aires proponga tal o cual película argentina como perdida, ya que el material existente en poder de instituciones o coleccionistas particulares del interior jamás ha sido relevado como corresponde. La copia que Ud. vio en 1988 pertenecía a la distribuidora que Juan Carlos Burlando tenía en Santa Fe y a él se la compró la Filmoteca Buenos Aires en 1993, así que en este caso hablamos de la misma. Toda información de este tipo siempre es bienvenida y es gracias a gente como usted que se encuentran las cosas. El artículo efectivamente era mío.

F.M.P.

Buenos Aires, 10 de mayo de 1998

*Sres. Directores de **Film:***

Ésta es la cuarta versión de la carta que quise escribir desde la noche del sábado 11 de abril, cuando estaba saliendo de la Casa de la Cultura de Villa Gesell, al finalizar el Uncipar.

*Descarté las anteriores versiones por diversos motivos. La primera fue escrita al regresar a Buenos Aires, y aún estaba bajo los influjos de la indignación que me había provocado el festival, tanto por la para mí incomprensible decisión del jurado (excepto por la elección de **Caso n. 3**) como por el mediocre nivel de los cortos preseleccionados, responsabilidad que considero muy mal ejercida por los miembros de Uncipar.*

La segunda versión resultó irónica. El paso de una semana me había llevado a tomar más distancia, dándole al Uncipar un tinte de caricatura. Pero no me pareció apropiado darle forma de sainete a un hecho cultural, en especial porque creí que la idea podía ser tomada por alguno de los organizadores e instituirla como modelo de próximas ediciones.

La tercera fue excesivamente detallista. En ella describía desde las notorias fallas de organización hasta la extraña corrección política con que se habían preseleccionado los cortos de la muestra, quienes permitieron el ingreso de obras estéticamente insostenibles pero ideológicamente comprometidas, haciendo primar algunos supuestos contenidos políticos por encima de la calidad artística.

La cuarta, la definitiva, es la presente. En ella sólo quiero decir que he descubierto que en el Uncipar no hay lugar para mí, que soy un simple espectador, uno más entre el público. El Uncipar es un festival para el ambiente universitario del cine, donde el hecho de experimentar parece estar tomando el lugar de la capacidad de relato. Y, tanto o más grave aún, en los resultados se nota demasiado la influencia de la televisión en los jóvenes creadores.

*Deberé, confieso, resistir la tentación de regresar a Villa Gesell para hacer una encuesta entre los directores que se presenten a la muestra. En ella les preguntaría qué han visto de Lang, Losey, Borzage, Litvak, Dearden, Wellman, King Vidor, Rossellini, Eisenstein, Lubitsch, Walsh, Minnelli, Preminger, Carol Reed, Pudovkin, Griffith, Carné, Murnau, Wilder, Melies, Satyajit Ray, Dovzhenko, Gance, Clair, Wyler, Niblo, Tourneur, Curtiz, Stroheim, Jean Renoir, Fuller, Cukor, Bondarchuk, Sternberg, Vigo, Mamoulian, Clouzot, Dmytryk, Tati, Pabst, Truffaut, Cocteau, Mankiewicz, Autant-Lara, L'Herbier, Milestone... Aunque, en realidad, no creo estar dispuesto a sacrificar unos días de descanso para volver con unas planillas que me darán, aproximadamente, un noventa por ciento de **no sabe / no contesta.***

Lucho Bordegaray

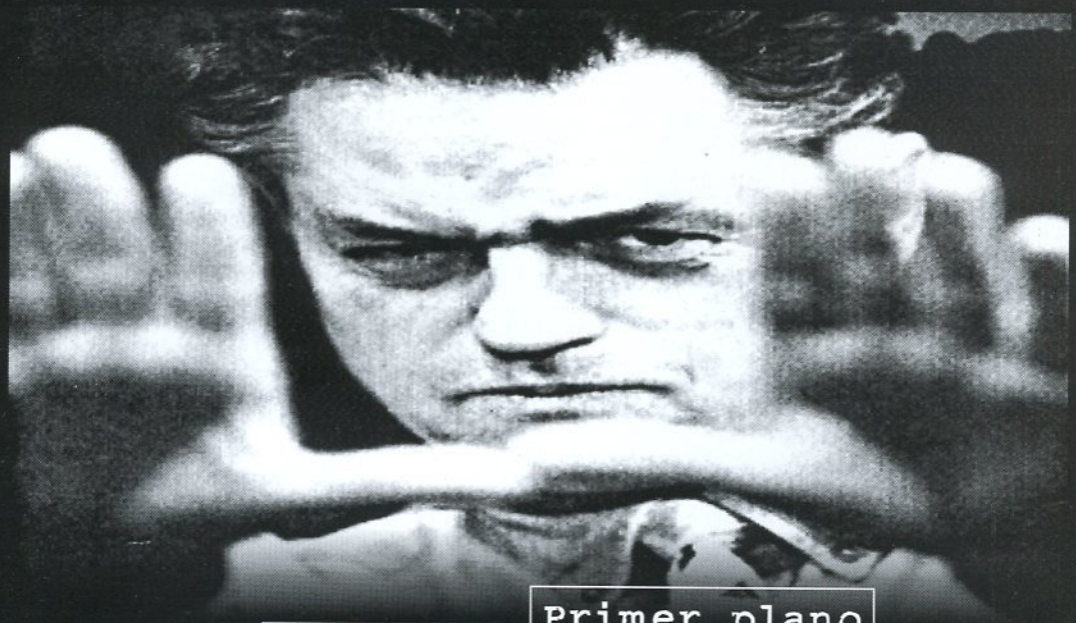
R.: Algunas opiniones y comentarios sobre Gesell aparecieron en el n. 33 de **Film**, que salió a la calle sobre la fecha de su carta. Por lo demás, es probable que ni Autant-Lara ni Dearden ni Niblo hayan estado nunca tan bien acompañados.

Para Comunicarse con Film
e-mail: paragraf@interserver.com.ar

PROMOCION SUSCRIPCION
5 Números $ 30,-
10 Números $ 55,-
Gratis un ejemplar atrasado.
Válido sólo para Capital Federal. Interior consultar.

Llamar al Tel/Fax
786-8831
Sr. Esteban Javier Rico

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



Primer plano

de tu talento.

CARRERA DE DIRECCION DE CINE

Duración 3 años - Titulo Oficial A 1254

Inscripción a 1º año - Ciclo '98

Inicio de clases: Agosto`98 - Dto. hasta el 10/08 40%

CARRERA DE GUIÓN

Duración 3 años

TALLERES Y SEMINARIOS DE EXTENSIÓN ACADEMICA

- Seminario de dirección a cargo de Raul Perrone director de "Labios de Churrasco" y "Graciadio".
- Seminario de Cine Bizarro a cargo del crítico Diego Curubeto.
- Taller de Realización a cargo de Carlos Bilotti y Rene Müller.
- Taller de Guión a cargo de J. L. Nacci y Horacio Bienzobas.

Inicio: Junio`98

- **Destacado plantel docente**
- **Conexiones con el medio**
- **Completo equipamiento y materiales por alumno**
- **Prácticas constantes en Fílmico y Video**

cievyc

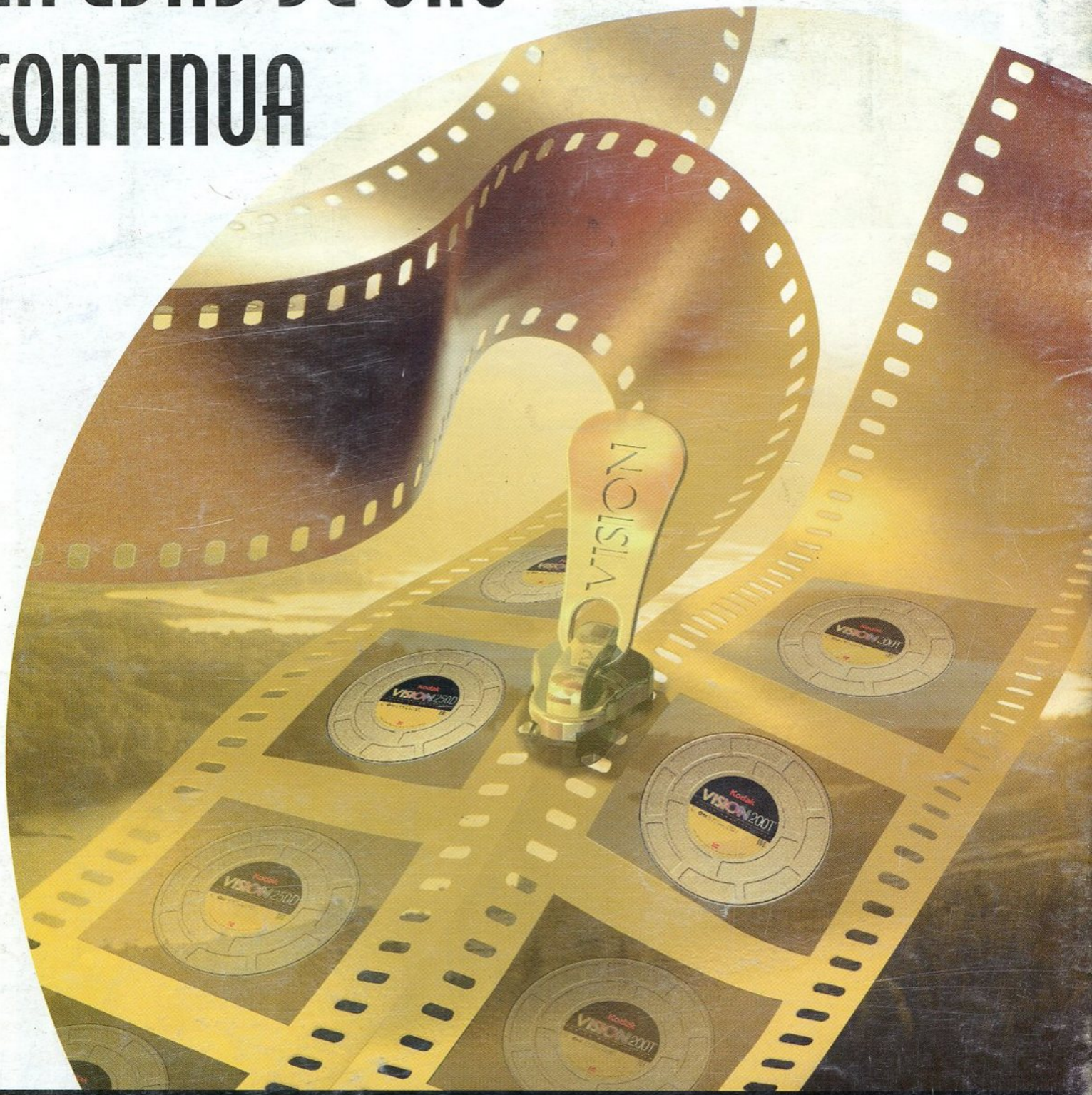
FUNDACIÓN NOVUM

Cochabamba 868 - Capital

Tel.: 307-6170/7297

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.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
VISION
COLOR NEGATIVE FILM

Kodak, Eastman, y Vision son marcas registradas.

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