Año 1. Número 2. Diciembre 1997. Precio $6

EL ECLIPSE

CINE Y VIDEO

Luis Buñuel
la repetición del deseo

Lars von Trier,
la trilogía de Europa

Santiago Alvarez

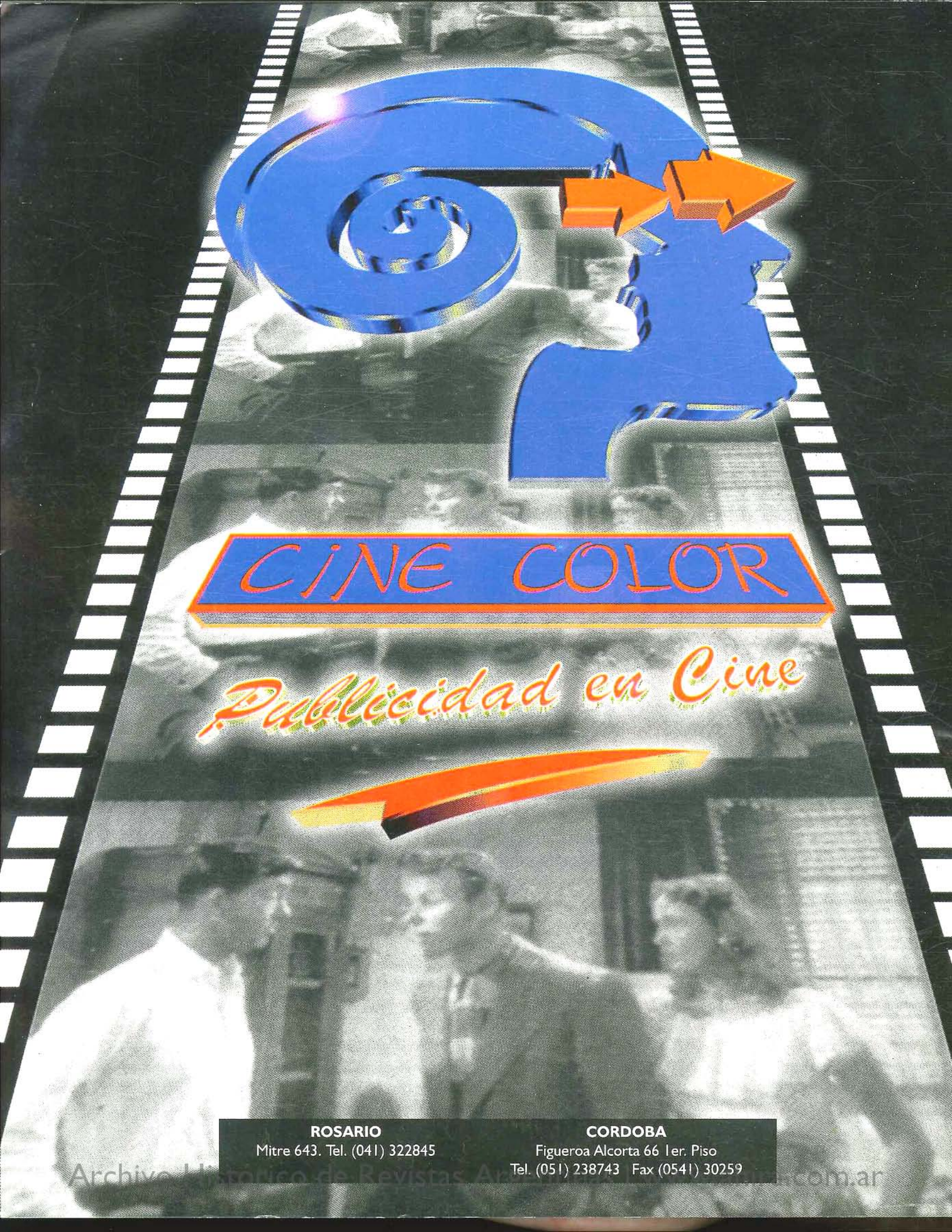
Gustavo Postiglione

Martín Rejtman

Ciclo Werner Herzog

AGENDA DE CULTURA Y ESPECTACULOS

Rossellini - Spike Lee - Cine en Santa Fe - Luchino Visconti



ROSARIO
Mitre 643. Tel. (041) 322845

CORDOBA
Figueroa Alcorta 66 1er. Piso
Tel. (051) 238743 Fax (0541) 30259

Archivo Histórico de Revistas Argentinas

EL ECLIPSE
CINE Y VIDEO

Año 1 - Número 2 - Diciembre, 1997

Dirección editorial
Juan Aguzzi
Fabián Del Pozo
Gustavo Galuppo
Germán Villarreal

Colaboradores
Isabel Alonso Dávila, Emilio Bellon, Mireya Bottone, Julio Cejas, Juan J. Gorasurreta, Orfeo Pecci, Rubén Plataneo, Patricio Pron, Gabriel Pucheta, Pablo Romano, Víctor Zenobi.

Arte y diagramación
Germán Villarreal

Agradecimientos
Instituto Goethe Buenos Aires, Elba Aliseri, Andrea Dianda, Héctor Estévez, Cristian Módolo, Laura Prol, Leonardo Toledo.

Fotomecánica
REPROSCAN
Av. Francia 1183. Tel./Fax (041) 397652
Rosario

Impresión
TECNIGRAFICA
Iriondo 2095. Tel. (041) 325648
Rosario

Distribución en Rosario
Kioscos:
DISTRIBUIDORA TALETTI S.R.L.
Córdoba 2356 - Tel. 259014

Videoclubes:
CARLOS CARIGNANI
Tel. (041) 314756

Distribución en Buenos Aires
VICTOR BENITEZ
Tel. (01) 393-4496 / 371-7201

Es una publicación de EDITORIAL EL SACRIFICIO
Editor responsable, Gustavo Galuppo
Oficina comercial y redacción:
Córdoba 954, Galería del Pasaje
1er. Piso, Oficina 24.
(2000) Rosario.
Tel./Fax (041) 486122
E-mail: eleclipse@rosarinos.com

Las notas firmadas no representan necesariamente la opinión de la editorial.
Derechos reservados. Prohibida la reproducción total o parcial, por cualquier medio, excepto cita expresa de la fuente. Registro de la propiedad intelectual en trámite.

Fotografía de tapa: THE IMAGE BANK

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

EDITORIAL

Cegarnos. Arrancarnos los ojos y privarnos de nuestra mirada. La mirada del espectador; la mirada reflexiva, actuante. Establecer reglas para el consumo de una imagen privada definitivamente de su carácter de expresión individual. Estandarizar el gusto, eliminar el goce. Abolir el pensamiento. Tal empresa es llevada a cabo sistemáticamente a través de mecanismos autoritarios solapados que han perpetrado a lo largo del tiempo el más nefasto "genocidio cultural". La globalización de la miseria, del vacío. La imposición de una imagen- nada, de una pantalla-trampa. Es entonces que EL ECLIPSE no se propone sólo como una revista de cine, sino como un medio que pretende aglutinar y atraer a todo espectador activo o potencial de cualquier expresión artística que no se declare como "sucesión automática de operaciones reguladas"; es entonces que nos proponemos promover y difundir el placer (aún posible) del cine, de la imagen intacta, de la conmoción. Esto sería, excediendo tal vez nuestras limitaciones, defender nuestra cultura. Pero entendiendo por ésta no sólo la producción cultural desarrollada en el marco cerrado de nuestras fronteras geográficas, sino también toda obra que por su carácter revulsivo se torne universal. ¿A quién pertenecen sino las obras de Godard, Lynch, Antonioni, Resnais, Bresson, Welles, Wyler, Wilder, Keaton, Visconti, Rossellini, Ozu, Losey, Dreyer, Tarkovsky, Costeau, Torre Nilson, Rohmer, Santiago, Jarmusch, Favio, Herzog, Buñuel, Rocha, Greenaway, Ford, y tantos otros?. ¿Quién puede adjudicarse el patrimonio de "Sin aliento", "Ladrón de bicicletas", "Hiroshima, mon amour", "Terciopelo azul", "El ocaso de una vida", o de todos esos films que ante cada nueva visión nos restituyen el goce privado de su belleza desesperada y arrebatadora?. Es esa nuestra cultura, la que pretendemos defender de tan infame genocidio, la cultura del pensamiento, de la blasfemia, de la rebelión, de lo sagrado, de lo herético, de la militancia, de la pasión, del odio, de la piedad.

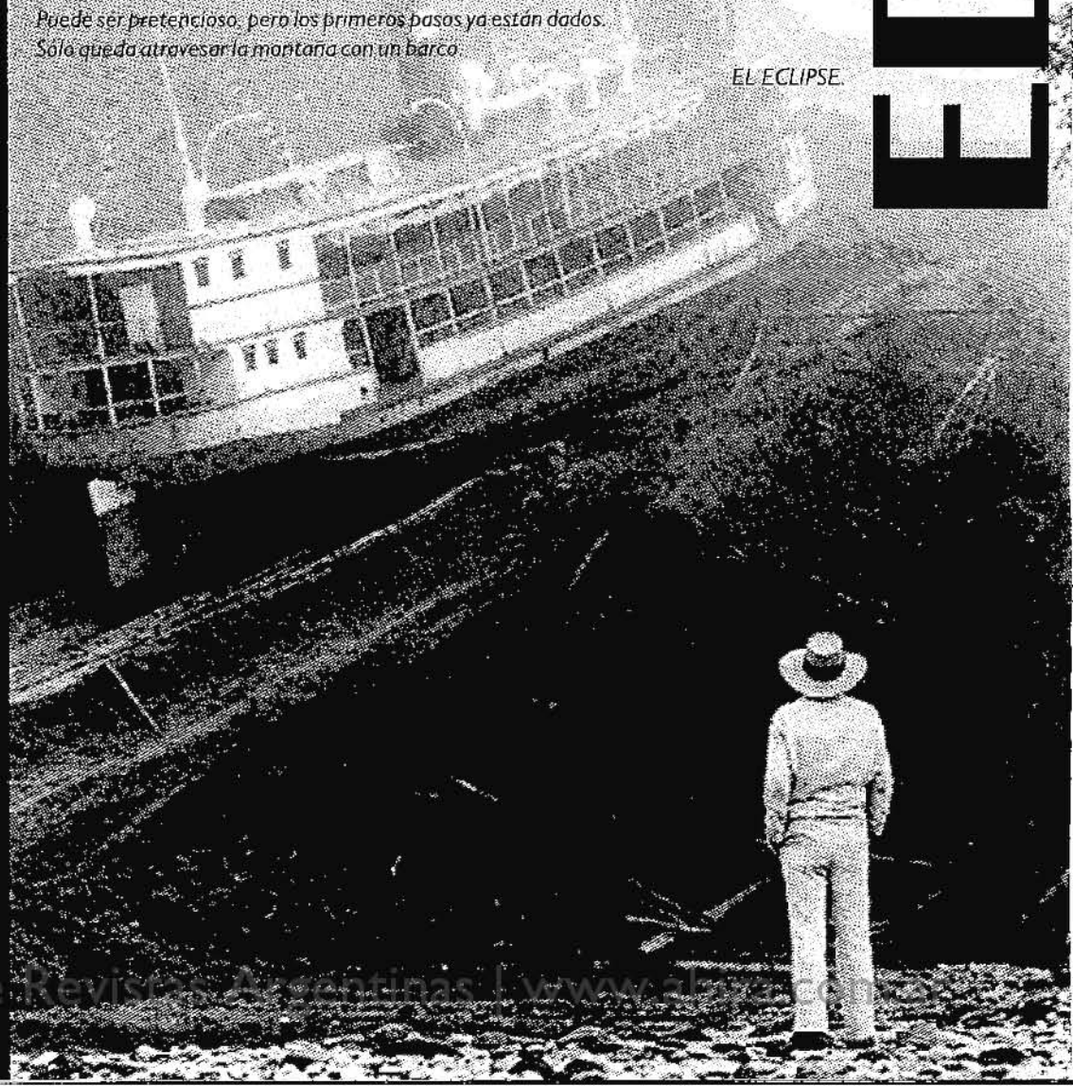
Tal vez sea pretencioso, tal vez podríamos mentirnos y contentarnos con el solo hecho de que tanto trabajo se haya por fin materializado en una revista digna. Pero es otra nuestra meta, que empieza con la necesidad de gritar ante lo mercantilizado, ante el impune culto a la basura, ante la censura y la manipulación disfrazadas, ante la negación de nuestra libertad reflexiva.

"Señales de vida", film que iniciara en diciembre los ciclos de EL ECLIPSE, puede ser una declaración, un manifiesto, el reclamo hecho a gritos de un grupo de gente que, como los personajes de Herzog, pretenden en su alucinada locura luchar contra una situación que los excede.

Puede ser pretencioso, pero los primeros pasos ya están dados.

Sólo queda atravesar la montaña con un barco.

EL ECLIPSE.



Sumario

-UNA CIERTA MIRADA la imprevisión en el cine según Artaud 3

-SEÑALES DE VIDA El Eclipse entra en ciclo con Herzog 4

-ROBERTO ROSSELLINI errancia y contemplación 6

-LUCHINO VISCONTI el fuego interior 10

-SPIKE LEE la incorrección política 12

-EUROPA EN TRES PARTES las sustancias de von Trier 16

-REPORTAJE Rejman en palabras 20

-EL MAESTRO BUÑUEL guía hacia el misterio 22

-CINE EN SANTA FE breve panorama de una producción oculta 25

-ALMA NEGRA Clint Eastwood escribe sobre el film de Raoul Walsh 26

-ENTREVISTA la búsqueda de Postiglione 28

-SANTIAGO ALVAREZ pensamiento de un incondicional 30

-SOUNDTRACK los sonidos del cine 33

-CARTELERA estrenos en cine 34

-CARTELERA EN CAJITA estrenos en video 40

-CARTELERA EN TV destacados en cable 46

-LA CEREMONIA la línea Genet-Chabrol 47

-ULTIMA PAGINA noticias cinematográficas 48

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

Artaud

Por todas partes se oye decir que el cine está aún en su infancia y que no asistimos más que a sus primeros balbuceos. Debo decir que yo no comprendo este punto de vista. El cine llega en un estadio ya muy avanzado de la evolución del pensamiento humano y se beneficia de esa evolución. Sin duda, se trata de un medio de expresión que, materialmente, no alcanza aún su punto culminante. Se pueden imaginar cierto número de progresos que den a la cámara, por ejemplo, una estabilidad y una movilidad que hoy no tiene. Probablemente, en un futuro próximo, se llegará al cine en relieve, y aún en colores. Pero todos éstos no pasan de ser medios accesorios que no pueden añadir gran cosa a lo que es el sustrato específico del cine, que hace de él un lenguaje, al mismo nivel que la música, la pintura o la poesía. He apreciado siempre en el cine una virtud propia en el movimiento secreto y en la materia de las imágenes. Hay en el cine toda una parte de imprevisto, y de misterioso que no se encuentra en las otras artes. Es cierto que toda imagen, la más seca, la más banal, llega traspuesta a la pantalla. El detalle más pequeño, el objeto más significante, toman un sentido y una vida que les pertenecen absolutamente. Y esto dejando aparte el valor de significación de las imágenes en sí mismas, el pensamiento que traducen, el símbolo que constituyen.

A causa del hecho de que el cine presenta los objetos en solitario, les da una vida aparte, que tiende progresivamente a hacerse independiente, y a despegarse del sentido ordinario de dichos objetos. Una rama, una botella, una mano, etc., adquieren una vida casi animal, que está pidiendo ser utilizada. Hay, también, las deformaciones de la cámara, el uso imprevisto que hace de las cosas que se les presentan para que las registre. En el momento en que la imagen se va, un detalle en que no se había pensado, se ilumina con un vigor singular y acude al encuentro de la expresión buscada. Hay también esta especie de embriaguez física que la rotación de las imágenes comunica directamente al cerebro. El espíritu se ve sacudido independientemente de toda representación. Esta especie de potencia virtual de las imágenes busca en el fondo del espíritu posibilidades no utilizadas hasta ese momento. El cine es esencialmente revelador de toda una vida oculta con la que nos pone directamente en revelación. Pero esta vida oculta es preciso saberla adivinar. Hay maneras mucho mejores que un juego de sobreimpresiones para adivinar los secretos que se agitan en el fondo de una conciencia. El cine simple, tomado tal cual es, en lo abstracto desvela un poco de esa atmósfera de trance, eminentemente favorable a ciertas revelaciones. Utilizarlo para contar historias, una acción exterior, es privarse del mejor de sus recursos, ir en contra de su fin más profundo. He aquí por qué me parece que el cine está hecho sobre todo para expresar las cosas del pensamiento, el interior de la conciencia, y, ciertamente, no por el juego de las imágenes , sino por algo más imponderable que nos restituye con su materia directa, sin interposiciones, ni representaciones. El cine llega precisamente en un momento de giro del pensamiento humano, en el momento preciso en que el lenguaje usado pierde su poder de símbolo, en el que el espíritu está cansado del juego de las representaciones. El pensamiento claro no nos basta, nos da un mundo usado hasta el agotamiento. Lo que es claro es lo que nos es inmediatamente accesible, pero lo inmediatamente accesible es la simple apariencia de la vida. Comenzamos a darnos cuenta de que esta vida demasiado conocida y que ha perdido todos sus símbolos, no es toda la vida. Y la época que vivimos es bella para los brujos y para los santos, más bella que nunca. Toda una sustancia insensible toma cuerpo, trata de alcanzar la luz. El cine nos acerca a esa sustancia. Si el cine no está hecho para traducir los sueños o todo aquello que en la vida despierta se emparenta con los sueños, no existe. Nada le diferencia del teatro. Pero el cine, lenguaje directo y rápido, no tiene especialmente necesidad de una cierta lógica lenta y pesada para vivir y prosperar. el cine se acercará cada vez más a lo fantástico, ese "fantástico" que cada vez se advierte más claramente que es en realidad todo lo real, o no vivirá. O, mejor, le ocurrirá al cine como a la pintura, como a la poesía. Lo que es cierto es que a la mayor parte de las formas de representación se les ha pasado su momento. Hace ya tiempo que la buena pintura no sirve apenas más que para reproducir lo abstracto. Esto no es solamente una cuestión de elección. No habrá un sector del cine que represente la vida y otro que represente el funcionamiento del pensamiento, porque cada vez, la vida, lo que nosotros llamamos vida, será más inseparable del espíritu. Un cierto terreno profundo tiende a aflorar a la superficie. El cine, mejor que ningún otro arte, es capaz de traducir las representaciones de ese terreno, puesto que el orden estúpido y la claridad consuetudinaria son sus enemigos.

Fragmento de "**Brujería y cine**" *(Sorcellerie et Cinéma)*

Publicado en "El Cine" editado por Alianza Argentina (1994) y aparecido parcialmente en el Catálogo del "Festival del Film Maldito", 1949.

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

A manera de presentación, de punto de partida, EL ECLIPSE inicia sus ciclos en diciembre con "SEÑALES DE VIDA", un film clave en la filmografía del más extravagante y personal director del denominado Nuevo Cine Alemán, surgido a partir del Manifiesto de Oberhausen de 1962. Un creador único que excede su condición de realizador cinematográfico para embarcarse en la inutilidad de un gesto revulsivo de transgresión, de sacralización de una actitud titánica que sólo conducirá al fracaso.

"En la segunda noche, cuando STROSZEK se glorificó con fuegos de artificios, fue sojuzgado por su propia gente. No volvió al depósito de municiones, ya que estaba rodeado. Había emprendido algo titánico, ya que el rival era desesperadamente más fuerte. Y había fracasado de forma miserable como todos los suyos."

De la película "SEÑALES DE VIDA"

Desde su primer película, "SEÑALES DE VIDA", la búsqueda de Herzog se centra en la plasmación de una imagen virginal, pura, una imagen no violentada por el desgaste y la repetición. Buscar lo imposible. Acometer una empresa tan extraordinaria y desproporcionada que, con sólo atreverse, la idea del fracaso es resignificada. Exceder el paisaje, pero no por devoción a la naturaleza, sino para vencer la impotencia ante su obscena y desmesurada grandilocuencia. Desafiar al destino, a la creación, a Dios. Convertirse en el más grande traidor de la historia ("*..arrebatarle la corona a España, quitarle Méjico a Cortez*"). Pero él, Herzog, al igual que sus personajes, se somete también a los martirios de la concreción de tan descomunal propósito ubicándose en su lugar. O al revés, forzándolos a ellos (personajes) a compartir su posición demencial de obseso transgresor, de aventurero loco, de afirmador implacable de su dignidad. Intentar arrebatarle el trono a Dios. Pero fracasar. Siempre fracasar de la forma más miserable para certificar la magnitud alucinada de tal emprendimiento heroico.

"Cuando pienso en las figuras de mis películas, entonces puede asegurarse que de alguna forma son figuras heroicas, en el sentido de que son hombres que van mucho más allá de sus posibilidades y sobrepasan nuestros propios límites, ya que por lo general acaban fracasando en ese desafío descomunal. Antes, en mis primeras películas, eso era mucho más trágico. Ahora se ha mitigado un poco. Creo que es una actitud puramente existencial, es el resentimiento contra las condiciones que nos han sido impuestas. Es la actitud de cómo podemos, de alguna forma, conservar la dignidad de nuestra existencia. A mí, personalmente, eso me conforta, cuando tengo la sensación de que existe algo superior a mis posibilidades y, sin embargo, hay que acometerlo. Y pese a todo lo he acometido. Es entonces cuando he forzado algo las condiciones de este mundo, así como ha sido creado, lo cual lo hace a uno digno de existir.

"Yo no niego, que al menos en las películas, esto llega a un extremo en que se podría hablar de una caída en lo demencial. Por ejemplo, en mi película "SEÑALES DE VIDA", el protagonista que se vuelve clínicamente loco al contemplar los diez mil molinos que se le aparecen en un valle. Aún así creo que no se puede hablar sin más de locura, sino de un embrollamiento de condiciones que se le echan encima y que él debería ser capaz de afrontar. En este caso el protagonista fracasa. El film tiene, por cierto, un punto de partida muy parecido, ha comenzado precisamente en aquel lugar donde vi los molinos de viento, en Creta, y pensé inmediatamente: ahora te has vuelto loco, ahora, ahora estás loco. No puede ser, es imposible. Y esa imagen no me ha abandonado jamás, y a partir de ella se ha formado una historia, y una figura principal, y una serie de condiciones. Un mundo entero."

Extracto del documental "HASTA EL FIN Y DESPUES SEGUIR. EL MUNDO ESTÁTICO DEL CINEASTA WERNER HERZOG"

"Vi un hombre en la punta de una roca. Pasa los años solo mirando fijamente el mar. Día a día. Siempre en el mismo sitio. Es el primero que duda. Con los años, se le unen otros tres hombres. Durante muchos años, miran junto al mar, desde las rocas. Un día emprenden una última hazaña. Quieren ir al límite de mundo, ver si hay realmente un abismo. Al fin parten, de forma patética y desatinada. En un bote demasiado pequeño."

De la película "Corazón de cristal"

Captar la realidad, registrar en un gesto dudosamente documental la esencia onírica y mítica del paisaje, de la existencia del hombre. Estilizar la visión de un planeta hostil hasta convertirlo en un espejismo, una ilusión llevada al límite. El documental de Herzog "no ve, tiene

CICLO DE CINE DE EL ECLIPSE

por Gustavo Galuppo

WERNER HERZOG,
EL TRAIDOR MAS GRANDE D

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

visiones". Ya sea el desierto (FATA MORGANA), el paisaje arrasado de la Guerra del Golfo (LECCIONES EN LA OSCURIDAD), o el universo cerrado de una mujer sordomuda (EL PAÍS DEL SILENCIO Y LA OSCURIDAD), lo que se explora en él no es tanto el objeto real documentado sino su esencia, sus potencias alucinatorias, su condición metafísica. Es entonces que en sus relatos (transitando siempre ese delgado límite que separa la ficción del documental), lo ficticio se ve invadido y desvirtuado por el registro imperioso de situaciones límites reales, donde los personajes diluyen sutilmente sus rasgos ficcionales al encontrarse el actor en la misma situación que aquel personaje que interpreta: abandonado, librado a su suerte en un territorio infinitamente hostil, desproporcionadamente superior.

"Con frecuencia he tenido la sensación de que en el cine debería trazarse una imagen del hombre, prescindiendo de que hay una gramática de las imágenes, de que existen imágenes que hoy en día habría que exponer porque son adecuadas para nosotros. Pero también sigue existiendo otra imagen del hombre, es decir, ¿quiénes somos?, ¿cuál es nuestra crónica interna?, ¿cómo nos verán nuestros nietos?. Y entonces tengo la sensación de que si queremos realmente una mirada profunda, sólo podrá hacerse si nos ponemos lo más al margen posible. Sencillamente, si usted quiere ver y comprender la estructura de una ciudad, lo mejor que podrá hacer es subirse a un montículo en las afueras y entonces podrá ver el trazado de las calles y los edificios, y la situación de la ciudad. Eso no podrá hacerse desde adentro, sino sólo desde afuera. Ya en mis primeras películas tuve la sensación que siempre he manifestado que en el cine necesitamos imágenes que no estén gastadas, imágenes adecuadas a nuestra civilización. Contemplando tarjetas postales, o los anuncios de periódicos y la televisión, veo imágenes que andan cojeando por detrás de nuestro ritmo actual de civilización. Eso es algo catastrófico, porque toda civilización en la que no se encuentra una lengua o unas imágenes adecuadas tiene que extinguirse, como se extinguieron los dinosaurios."

Extracto del documental "HASTA EL FIN Y DESPUÉS SEGUIR. EL MUNDO ESTÁTICO DE WERNER HERZOG"

NOTA: **El Eclipse** agradece especialmente al **Instituto Goethe** por haber cedido el material y a Leonardo Toledo por su colaboración.

LA HISTORIA

Todos los títulos publicados en
EL ECLIPSE
podrá encontrarlos en
8 1/2 VIDEO CLUB
Balcarce esq. Jujuy
9 de Julio 1781
o pedirlos a los teléfonos
26-0522 o 47-1415

Gabenara Primero en ventas en el País con mazda
Descubra el beneficio que esto significa!
323 F Nafta/Diesel
FULL EQUIPE
DESDE $ 24.500
PICK-UP B2500
4X4 - 4X2 DIESEL
DOBLE/SIMPLE CABINA
DESDE $ 19.009 + IVA
CUADROS
ENTREGA INMEDIATA
¡UD. propone el plan de pagos!
GABENARA
CORRIENTES 136 - Tel. 400587 - ROSARIO

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

Rossellini

E L V I S I O N A R I O E R R A N T E

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

por Gustavo Galuppo

Esta nota no pretende ser un estudio sobre la obra del director italiano Roberto Rossellini, sino apenas un breve acercamiento reflexivo a uno de sus aspectos más notables y premonitorios: la concepción de una nueva imagen basada en las errancias y la contemplación pura.

Absorber el paisaje

Una mujer que camina, que observa con mirada errante un espacio que la define, que la invade y la excede por su propia inmensidad y su inexplicable violencia natural. La mujer vaga, absorbe el paisaje. Años más tarde (otras obras, otro autor) los lugares terminarán por absorberla a ella, asimilarán sus afectos hasta transformarlos en la geografía abstracta de unos espacios vacíos, emociones puras traducidas en la nada insostenible de una ausencia hecha materia, relaciones métricas de un paisaje vaciado que esculpe en el tiempo los afectos de los personajes que ha tragado.

Pensar la obra de Rossellini es concebir un puente entre dos imágenes: la primera es la que corresponde al neorrealismo italiano, una imagen cruda e incierta que introducía el vagabundeo en la concepción standard del relato clásico, regido hasta entonces por una inmutable (y visiblemente falsa) cadena de causa-efecto que restringía la lectura de las obras. La segunda, violenta y visceral destrucción de reglas, es la que sirve de base a los "Nuevos Cines", la forma-vagabundeo de Antonioni, la conversión del espacio concreto en espacio cualquiera, paisaje-afecto construido con restos de ausencia, construcción espacio temporal de emociones no declaradas, liberadas antes que explicadas. En el medio de las dos imágenes, como un puente, se revelan las visiones de un observador errante, de un extranjero de ojos extrañados invadido por las formas del mundo que lo agitan. Y lo definen.

Progresivamente, sobre todo a partir de "Alemania año cero", los personajes de Rossellini irán perdiendo cierta capacidad de respuesta. La percepción (visión y audición) no siempre se corresponderá con una consecuente acción concreta y enunciativa, sino que cobrará valor por si misma (lo que les pasa es lo que ven).La situación será el registro puro, la acumulación de datos geográficos, la contemplación en tiempo muerto de un espacio ajeno y desmesurado que los hace sucumbir y que exterioriza sus estados afectivos en acto sutil y ambiguo de violación-confesión. Así el chico de "Alemania..." sucumbirá ante las imágenes de destrucción que lo exceden. Así la mujer de "Strómboli" chocará incontables veces con la hostilidad natural de la isla. Así los hermanos de "Francisco" buscarán asimilar el mundo pero solo podrán contemplar sus miserias a distancia. Y así la mujer de "Viaje en Italia" registrará en sus

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

La fugacidad de un instante

(una escena de "Viaje en Italia")

por Emilio Bellon

Ya sobre el desenlace del film, momento en el que Rossellini vuelve a interrogar a la misma realidad, los Joyce en su visita a Pompeya vivirán uno de los momentos más perturbadores de su interesado viaje a Nápoles, ligado a móviles desterminados por una herencia familiar.

Tras su visita a una iglesia, en compañía de una amiga, Katherine lleva ahora en su mirada una ordenada fila de calaveras, con sus miradas vacías y la de cuerpos momificados que despiertan ante la mirada aterrada y piadosa. Y hará suya desde aquel momento que la escucha, la leyenda de ese forastero a quienes todos saludaban en ese enmascarado juego que nos propone cada instante. Se sentirá profundamente movilizada por las mujeres embarazadas que cruzan sonrientes las soleadas calles y escuchará de la boca de su acompañante el pedido de una gracia.

Al día siguiente, luego de un planteo sobre el divorcio, será invitada junto a su marido Alexander, a visitar las ruinas de Pompeya, empujados por las palabras de alguien que les señala: "Verán un cuerpo tal como era entonces, en el momento mismo en que lo sorprendió la muerte".

El matrimonio Joyce, dominado por una profunda crisis sostenida en el enojo y en el reproche, llegará al lugar en el cual manos laboriosas están atentas a los latidos de la tierra. Las nuevas excavaciones en ese escenario, que se va descubriendo desde su propia fuerza con largos y cadenciosos planos, permiten dejar ver formas indefinidas que poco a poco defienden su identidad.

Recubiertos, los cuerpos semiocultos asoman a la luz ante la mirada inquietante de los Joyce. Una voz les va señalando cada una de las partes que emergen luego de tantos siglos de sombras y lo que parecía ser uno ahora indica que son dos: "tal como eran en el momento de morir". Un hombre y una mujer, tal vez marido y mujer.

Y ahí están los cuerpos en su uniformidad y rugosa blancura, como siluetas sin rostro que adoptan la propia fisonomía, tal vez, de quienes los ven. Y ahí está la fuerza del paso del tiempo, la fugacidad del instante, la eternidad de los sentimientos, o su misma imposibilidad.

Katherine irrumpe en llanto y parte rápidamente por no poder resistir más. Diferentes planos nos van indicando el camino de salida que ahora el matrimonio Joyce empieza a recorrer. En un espacio recortado por las ruinas, se acentúa la discusión, en ese itinerario captado desde diversos ángulos, se reafirmará la ruptura. Vemos partir el coche con los Joyce rumbo a la ciudad en la cual la multitud se entrega fervorosa a las calles. Todo un pueblo celebrando su religiosidad reunidos en una procesión.

Quizás algo diferente está por acontecer.

errancias lo inexplicable y místico de una tierra extranjera. Todos perciben antes que reaccionar. Somos espectadores de espectadores. Testigos de testigos. Presenciamos un acto de absorción-exteriorización sublimado en una mirada estática y atenta que confiere al paisaje (a la contemplación de éste) un nuevo carácter expresivo, lo emancipa de su condición de contenedor de acciones actualizables para dotarlo de cualidades abstractas representativas de afectos no expresados. Y es entonces que los vagabundeos analíticos de estos seres invade la forma externa del film, lo construyen en torno a su itinerario incierto, modelan la narración con el

discurrir vago del viajero. Las innovaciones narrativas del neorrealismo se desnudan al mostrarse en estado puro, al liberarse (en un acto discutido por la izquierda mas retrógrada) de su raíz social. No será Antonioni el primero en despojarse del problema de "la bicicleta", sino Rossellini, desviando la problemática hacia el choque del hombre con el medio, hacia la intromisión del extranjero en un mundo naturalmente bello y violento que lo relega al papel de observador extrañado, vulnerable, desbaratado y rebelado en el sutil acto de mirar, de absorber el paisaje para expresarse a través suyo.

El puente está tendido. El neorrealismo ya no se limita al contenido de sus manifestaciones precursoras. Ni siquiera se hacen imprescindibles los actores no profesionales o los lugares reales. Los planteos de Rossellini extraen y desarrollan los conceptos planteados por él mismo, por Visconti, y por De Sicca. La vieja imagen subordinada a la acción se reemplaza por percepción pura traducida en pensamiento y afección. La no-acción. La mirada intacta. La antigua sucesión causa-efecto de la narración fuerte sucumbe al vagabundeo, a las errancias meditabundas filmadas con esa

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

misma mirada inalterada, en planos largos que se proponen como unidades de acción de forma tal que la atención del espectador no sea manipulada, sino liberada a la lectura de la nueva imagen.

La mujer sigue caminando, se detiene frente a un paisaje que la atrae, que se filtra por los intersticios de su alma modelando un nuevo paisaje-afecto. Un día (después de un larga noche de errancias y desencuentros), años mas tarde, de esta mujer (de su cuerpo) no quedará nada, salvo su ausencia infinita tallada en cada rincón de una serie de espacios vacíos que finalmente la han absorbido.
Pero esa noche pertenecería a otro film. A otra imagen. Y a otro autor

Primera visión

Es necesario recorrer el film de Rossellini "Roma ciudad abierta" hasta la última escena para encontrar por fin las bases de esa primera imagen, esa primera visión intacta que se sacude el peso limitante de la acción para erigirse como manifiesto de una ruptura, de una incapacidad de respuesta ante el paisaje-situación que confiere a la mirada toda su potencia expresiva. Es necesario seguir las huella de estas breves historias trágicas entramadas en una nueva visión de la realidad, ahora mas dispersa, mas vaga, menos atada a la lógica falsificante del clasicismo norteamericano. Viajar por Italia, contemplar a Roma destruida por la guerra. Observar las vidas que se cruzan en medio de la hecatombe en un intento (ya inútil) de resistirse al invasor, de seguir modelando sus historias en torno a cadenas narrativas de acción-reacción. Al final, derrotada ya la resistencia, convertidos en espectadores "autistas" de su propia aniquilación, solo les quedará el poder absorbente de su mirada para relacionarse con el exterior, para replantear la imagen desde sus propios estados afectivos.
Final paradigmático, manifiesto revulsivo que abandona las acciones para sublimar el papel de la mirada de los perdedores, la última escena de "Roma.." se erije como una declaración, como un abandono de las convenciones del relato cinematográfico para introducir por primera vez el rol excluyente del visionario, del que simplemente mira y ha perdido toda capacidad de respuesta ante una situación que lo excede. Es en ese instante trágico, momento desolador del fusilamiento del párroco de la resistencia en manos de los Alemanes, donde el punto de vista se corre sutilmente desde el eje activo del drama hacia la posición externa del testigo (los testigos). La acción pierde sentido por si misma, es ahora la contemploación la que le confiere un nuevo estatuto. Son los ojos infantiles (ya derrotados, sofocados por la visión de la muerte y aprisionados tras un alambrado que los retiene) los entes espectadores que absorben el paisaje-situación evidenciando su impotencia, apoderándose del discurso, desplazando definitivamente el centro del relato hacia una concepción de la mirada como expresión transparente de los afectos.
Tras la obscena muerte del párroco, aniquiladas sus voluntades de acción ante la desmesurada visión de la derrota, los chicos cerrarán el film iniciando un camino construido con errancias y contemplaciones vagas.
Un día, tal vez, alguno de ellos conozca a una mujer, y establezca una relación en base a encuentros y desencuentros fortuitos.
Tal vez esa mujer camine, tal vez se detenga y observe con mirada errante un espacio que la atrae.
Y tal vez un día se esfume dejando apenas los resquicios de su alma en cada rincón de un paisaje vacío. ■

UN RECORRIDO POSIBLE
(ROSSELLINI EN VIDEO)

Podría uno seguir las huellas esquivas de la nueva imagen, rastrear los planteos evolutivos que de obra en obra relegarían su rol de imagen premonitoria para culminar establecidos como base inobjetable de los nuevos conceptos narrativos. Podría verse cada film, de uno en uno, y de esa manera aprehender el proceso lógico que culminaría con la consolidación da la *situación óptica pura* (la no-acción, la mirada) como un nuevo terreno abierto a la búsqueda obligada de nuevas formas expresivas.

Un piloto vuelve a casa *(Una pilota ritorna)* (1942). Editada por Yesterday
Roma ciudad abierta *(Roma, città aperta)* (1945). Editada por Tauro
Paisá *(ídem)* (1946). Editada por Tauro
Alemania año 0 *(Germania, anno Zero)* (1947). Editada por Blakman
El Amor. *(L'Amore)* (1948). Editada por Kinema
Strómboli *(ídem)* (1949). Editada por Kinema
Francesco, juglar de Dios *(Francesco, giullare di Dio)* (1950). Editada por Kinema
Europa 51 *(ídem)* (1952). Editada por Yesterday
Nosotras las mujeres *(Siamo Donne)* (episodio) (1953). Editado por AVIDEO
Viaje en Italia *(Viaggio in Italia)* (1954). Editada por Kinema
India *(ídem)* (1958). Editada por Kinema
Era noche en Roma *(Era notte a Roma)* (1960). Editada por Yesterday
RoGoPaG *(ídem)* (episodio) (1962). Editada por Blakman.

rosarinos .com
Nuestro espacio en internet
Para los rosarinos de Rosario y de todo el mundo
Desarrollo y Alojamiento de Sitios Web
SERVIDORES VIRTUALES CON DOMINIO PROPIO
Espacio gratuito para escuelas, ONGs, y entidades de bien público
CUENTAS DE ACCESO FULL DESDE $18 + IVA
Otra producción de
INet
INTERNET INTEGRAL
Aseguramos su presencia exitosa en internet.
Gabriel Gómez Fiori 321527 info@rosarinos.com http://rosarinos.com

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

LUCHINO VISCONTI, *La fiamma*

por Orfeo Pecci

La impresionante iglesia de San Ignacio –fruto del fervoroso barroco contrarreformista– está ubicada en una de las plazas más encantadoras de Roma. La misa de Réquiem ha terminado. El lloroso cortejo carga el rico ataúd y comienza a bajar las blancas escalinatas, abandona el cálido y recoleto interior de frescos centenarios, estucados imposibles y perfectos ángeles de mármol. Las campanas doblan a difunto. Cuando el féretro asoma a la plaza, una multitud digna de El Bosco estalla en una atronadora ovación. Se mezclan los aplausos y las voces de personalidades conocidas y desconocidas del teatro, del cine, de la nobleza, de la iglesia católica y del Partido Comunista Italiano. Miles de admiradores de diversas latitudes se suman al cortejo y, tras los discursos de rigor, inician la marcha hacia el definitivo sepulcro.

Todos, en contradictoria y loca caravana, son inconcientes partícipes de ésta, la última puesta del desaparecido director. El final, fastuoso y melancólico, de una personalidad única e intensa y también –los más sensibles lo intuyen– de toda una época.

Era la mañana del 12 de mayo de 1976 y el muerto era Luchino Visconti.

Un mecenas italiano

Ciertamente, esa no era la primera vez que Luchino Visconti, nacido en Milán en 1906, lograba conmover a un auditorio tan vasto como disímil. El conde Luchino Visconti di Modrone era un hombre genial, aunque sumamente contradictorio y atormentado, prisionero de su historia y de sus raíces culturales. Vástago de una de las familias aristocráticas más ricas e influyentes de Italia, recibió una esmerada y refinada educación que no tardó en poner al servicio del arte. Aún muy joven, fundó su propia compañía teatral y durante décadas sorprendió al público y a la crítica con originales y vitales puesta de autores clásicos (Goldoni, Shakespeare, Alfieri, Beaumarchais, Goethe, Chéjov) y contemporáneos (A. Miller, T. Williams, N. Ginzburg, J. Ford). El audaz director asombró por su originalidad, y su impecable dirección de actores –muchos "creados" por él– provocó insospechadas catarsis interpretativas.

Hay que destacar que Visconti canalizó a través de las distintas manifestaciones artísticas sus obsesiones, sus anhelos y también los fantasmas que poblaron su existencia. La literatura y la autobiografía atravesaron toda su obra.

El cine: mapa de una existencia

El inquieto Visconti no tardó en interesarse por el arte cinematográfico aún en ciernes y pletórico de posibilidades. Debutó como ayudante, guionista y vestuarista de Jean Renoir ("Une partie de campagne", 1937 y "La Tosca", 1940). No tardaría en rodar su ópera prima, "Obsesión" (1942), valiente apuesta verista rápidamente censurada por el régimen.

Tras un fugaz flirteo con el fascismo, Luchino trocará en militante comunista. Fruto de este compromiso ideológico nacieron sus celebrados films "La tierra tiembla" (1947) y "Rocco y sus hermanos" (1960), aportes neorrealistas en los cuales la denuncia social alterna con conmovedoras escenas de fuerte contenido estético.

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

ardente

Tanto en "Senso" (1954) como en la posterior "El Gatopardo" (1963) Visconti explorará –con un dejo de nostalgia– las sórdidas transformaciones de su propia clase social, la decadente aristocracia italiana, en los tiempos del Risorgimiento. Los relatos de Boito y Lampedussa se confundían con la historia de su propia familia. En posteriores realizaciones como "La caída de los dioses" (1969) y "El inocente" (1976) enjuiciará a la sórdida y corrupta burguesía europea, presentándola como sostenedora de monstruosas manifestaciones autoritarias.

En la notable "Muerte en Venecia" (1971) –bucólico e inolvidable fresco inspirado en la obra de su admirado Thomas Mann– abordó algunos de los tópicos que más lo obsesionaban: la homosexualidad (que el director asumía con franqueza), la soledad, y el recuerdo de su propia madre (corporizada por una hermosa y distante Silvana Mangano). Lamentablemente quedó en el tintero su obra más ambiciosa, una versión de "***En busca del tiempo perdido***" de Marcel Proust.

Muerte en Venecia (1971)

Hombre culto e intuitivo, aunque arrogante y colérico, Visconti contó con un destacado equipo de colaboradores en distintas épocas (Franco Zeffirelli, Francesco Rosi, Michelangelo Antonioni, Piero Tosi, Suso Cecchi d'Amico, entre otros) a los que exigió solvencia profesional y creatividad sin límites, buscando rigurosidad histórica y filológica en las ambientaciones de época, insistiendo a menudo en detalles que escapaban al ojo del espectador. Los logros artísticos de su equipo fueron tan sonados como sus pérdidas económicas.

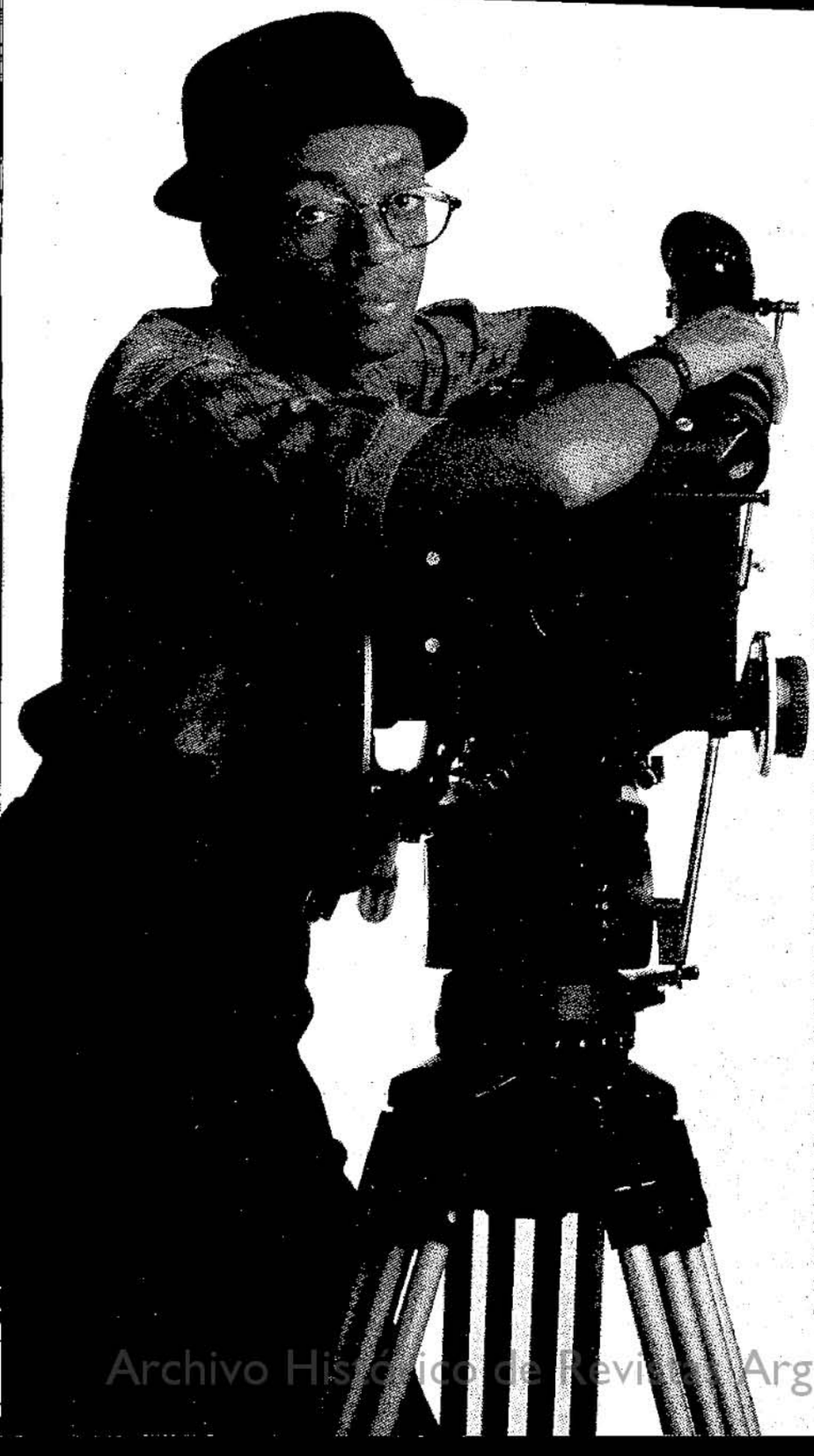
El melodrama, una manera de contar

Violoncelista notable, Luchino Visconti también asumió desde la década del 50 la *régie* operística y aun el ballet. Su aporte en este sentido resultó revolucionario, devolviéndole a la ópera la dignidad perdida y sentando las bases de una nueva escuela. Fueron notables sus realizaciones junto a María Callas en ***La Scala*** de Milán (otro ámbito ligado a su historia familiar). El melodrama ochentista fue siempre su manera favorita de expresión –algo que es dable advertir en sus guiones cinematográficos encarados integralmente como óperas– pues allí confluían todos sus anhelos de realización artística. Según Romolo Valli "sintetizaba cada uno de los aspectos de su personalidad: su pasión por la música, su penetrante comprensión del drama, su entendimiento de las implicaciones psicológicas y estéticas de una situación humana, el esplendor de su sentido visual, añadiendo a esto su escrupuloso e implacable gusto para reconstruir decorados y costumbres". Un epitafio posible que resume la vida intensa de un hombre apasionado, amado y odiado con igual intensidad. Imposible de ignorar. ■

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

SPIKE LEE

LUCES NEGRAS SOBRE FONDO BLANCO



"ESTADOS UNIDOS NO ESTÁ EN LA POSICIÓN MORAL MÁS ADECUADA PARA JUZGAR A NADIE, PORQUE ES EL PAÍS MÁS HIPÓCRITA DEL MUNDO".
SPIKE LEE

Podría decirse que el único cine verdaderamente político que parecen haberse permitido los norteamericanos es el que está hecho por directores negros. Quizás debiera decirse que ese cine está formulado con sustancias y elementos políticos y que el objetivo –cualquiera sea el género que se emplee, quienquiera esté detrás de la cámara– es del mismo signo en todas las ocasiones.

Los autores negros fueron inevitablemente emergentes a partir de su engullición sociopolítica y son los que agudizan la mirada en busca de un sitio diferente al otorgado por un mandato inapelable. Mandato fundado en una razón oscura e insospechable, acatada por los flujos de una transculturización sangrienta que no ha cedido un ápice de sus pretensiones originales.

Algunos de ellos han creído encontrar la fisura, el detalle, lo concreto capaz de reenviarlos (a los negros) al meollo de la cuestión en el intento por redescubrir una identidad, ya no en la vuelta al origen –creerse sólo africanos transplantados– sino en el singular proceso de americanización antigenérico en el que los ha situado el principio de su realidad.

Estos autores han hecho un esfuerzo por bajar del limbo y recuperar la experiencia propia, sistemáticamente escamoteada por la sociedad norteamericana que los ha condenado a un lastre de abstracción.

Este cine produce cierta alteridad de ese sistema establecido: no quiere reconocerse en el lugar que le fue suministrado; no quiere ser un espejo de los valores contradictorios que esa realidad cotidiana les otorga, una realidad que ya ha sido digerida y se les ofrece para que escojan como si fuesen libres.

Como casi en ningún otro país, el Capitalismo ha incorporado a la raza negra a su libre mercado de manera tan política como Estados Unidos. Nada le está vedado a un negro como no sea su propia percepción humana y cierta referencia objetiva de esa percepción.

El cine, entonces, mucho más que la literatura, se convierte en la herramienta adecuada para la población negra puesta a disputar ya no el espacio de la mansedumbre, ni del sometimiento o la segregación, sino

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

por Juan Aguzzi

el de su verdadera cultura social, aquella que está por fuera del paradigma de artificialidad en el que los negros sólo son villanos o sumisos o delincuentes o esclavos o criados.

EL CIELO SE HA PUESTO NEGRO

Spike Lee –el de más extensa obra, el de mayor precisión– es uno de esos directores (junto al que pueden ubicarse, aun en sus distintas jerarquizaciones éticas y estéticas, a Carl Franklin, John Singleton, Mario Van Peebles, Bill Duke, los hermanos Hughes, entre otros), para quien poder y opresión son manifestaciones forjadas en el mismo cuño y se disparan de principio a fin sobre cada flanco abandonado por los negros. A lo largo de sus nueve títulos, Lee ha mantenido su dirección hacia el mismo punto de fuga: una disección paulatina de un complejo sistema de redes en el que el conflicto de su raza constituye su propósito de trabajo, a la vez que presenta como la más infundada de las certidumbres, esa serie de convenciones que dicen cuáles son los atributos objetivos y precisos del mundo que les está permitido tocar.

De ahí que un ataque al concepto de realidad carezca de valor, ya que lo real en ese lugar impuesto a los negros puede encontrarse en el cambio de esas convenciones a través de un deslazamiento que acompaña al puro devenir. Si Spike Lee lanzó un grito de guerra en "Do the right thing" (Haz lo correcto), después del primer y único tropezón de "School Daze" (Guerra en la Universidad), buscó desmantelar el verosímil para sustituirlo por otros nuevos episodios que critican las categorías imperantes valiéndose de su propia percepción. "Jungle Fever" (Fiebre de amor y locura) y Malcom X después, son aventuras en esa intrincada red de experiencias que el sistema de su país propone. En "Jungle Fever" (basada en un hecho real) elige colores planos para clasificar el entorno de prejuicios raciales tras presentar la historia con el carácter neutro de una historia de amor. La proposición efectuada en Malcom X se convierte en un signo, tiene un sentido invariable que marca su construcción narrativa y le hace decir: "Los negros no pueden ser racistas. El racismo es una institución. Los negros no tienen poder para impedir a centenares de personas votar u obtener trabajo. Los negros no se trajeron a nadie en barcos. ¿Cómo pueden ser racistas los negros si el racismo es la actitud standard...?

CUATRO DISPAROS PARA DAR EN EL BLANCO

Pasaron un par de años después de Malcom X para que el director originario de Brooklyn volviera sus ojos hacia algún encuadre. "Clockers" (ídem-1995), el tiro más elevado de sus cuatro últimos títulos (éste y los otros tres, no fueron estrenados comercialmente en nuestro país), fue una apuesta fuerte para iniciar lo que podría considerarse su segunda etapa. En este film la violencia late dispersa, objetiva, aspira al uso de un método más eficaz de dominación subrepticia. Su propia expansión va creando formas y técnicas de opresión en las células del conglomerado urbano. La apertura de "Clockers" presenta, como un conjunto circular estructurado, el tejido social negro. Así, la plaza de barrio es el escenario definitivo y el fundamento mismo para esos muchachos dispuestos a palpar la materialidad esquiva de esa invención fantástica que es la realidad norteamericana. Los clockers *transan* lo que caiga a sus manos. Son muy jóvenes y suelen trabajar para algunos *dealers* posicionados. Están expuestos permanentemente y son visitados por los agentes de narcóticos varias veces a la semana, pero su ejido barrial –que como todos los barrios de negros pueden ser tomados por asalto– los protege y rechaza al mismo tiempo, como un organismo que no termina de confiar en la medicina recetada. La historia es pequeña, aunque se expanda irremediablemente hasta poner en el tapete el entramado donde aquellos que son las presas, se devoran sin respiro en ese juego feroz al que han sido confinados.

Degradados, puestos a lucrar con la porción del crimen organizado que les toca en suerte, van limando su integridad de nación y dan perfectamente el rol que la sociedad blanca les ha asignado.

Basado en una novela suya, el sólido guión de Richard Price (en coautoría con el propio Lee), permite las anuencias del detective (un siempre a tono Harvey Keitel) preocupado por esa desintegración que también le toca de cerca. Sin necesidad de sublimaciones Lee vuelve a pinchar el ojo público: *ya no hacen ningún esfuerzo para aniquilarnos, nos matan con las drogas.*

En "Girl 6" (Chica 6-1996), una comedia desenfrenada donde no queda títere en pie, las apelaciones se dan a partir de una apuesta singular pero nada ajena a los modos de Spike Lee de ver la realidad aparte del mundo negro.

Las etapas se suceden sin prisa y sin pausa: desempleo, modos de dominación –en la *hot line* donde comienza a trabajar la protagonista negra, todas deben parecer blancas como si hasta la propia voz les estuviera vedada a los negros–, soledad explícita como enajenable dosis cotidiana, signos de comunicación desprovistos de afecto.

Mientras, Lee argumenta una historia de amistad y amor donde puede dar cuenta de actitudes del permanente conflicto que se cuela por las grietas de ese esquema social que ya no es sólo para los negros. Es decir, al vacío existencial se le debe torcer el pulso: la elocuente imagen del pozo de un ascensor que se ha *tragado* una niña negra, se traslada al vacío de una *hot line* donde hay que comportarse como prostituta y parecer blanca.

Crooklyn (ídem-1994) es un film cuyas imágenes bien pueden retratar

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

algún tramo de la infancia de Spike Lee.

La exquisita densidad de Jimi Hendrix abre varios cuadros durante la primera parte de la trama. Los planos largos dejan asomar la calle del barrio antes de entrar en la casa de abajo donde vive una familia. "Crooklyn" es como un fragmento de los 70; de ese mundo atomizado en que estallaban los conflictos raciales de esa época. Es delgada y flexible la línea que separa a unos o a otros negros de una asimilación que el sistema norteamericano practica con denodada frecuencia. Así, los negros tienen, con el dinero, las mismas complicaciones que los blancos. El protagonista no quiere ser pobre pero esa preocupación le acarrea inconvenientes en la comunicación con su pareja y con un grupo de hijos que acometen su etapa de oscilación emotiva. Cierta desintegración de afectos baña a esa cuadra en ese barrio de Brooklyn. Hay peleas con vecinos blancos sin la virulencia de "Do the right thing" y siempre son los negros los que van a prisión. Lee parece recordar a Malcom X diciendo "uno de los grandes mitos en los que sigue creyendo un hombre negro americano es el de que ha vivido un notable progreso social, económico y civil en los últimos años. Todos los grupos de inmigrantes que han llegado a este país han acabado convirtiéndose en grupos de ciudadanos de primera clase, excepto los negros , que ya estaban aquí antes que otros vinieran. Mientras todo el mundo está disfrutando del fruto, el negro sólo está empezando a colocar algunas semillas...". Y lo había dicho pocos años antes, en los tempranos 60, cuando Spike era un niño y deambulaba por esas calles de Brooklyn como cualquiera de los niños del film.

"Get on the bus" (La marcha del millón de hombres-1996) fue armada poco después de la manifestación negra producida en Washington en marzo de 1995, un verdadero acontecimiento en el país del norte. Y no sólo por su magnitud, el millón de negros llegó desde todos los puntos del país y se reunió en la Capital para hacer escuchar sus voces y el latido todavía vibrante del poder negro. Convocados por el líder religioso Louis Farrakhan, los hombres afroamericanos experimentaron cierta dicha al sentir el aire cargado del eco solidario que remedaba las pulsiones y les recordaba que alguna vez ellos fueron guerreros.

En "Get..." Spike Lee conforma un crisol de posturas éticas y políticas en ese conjunto de negros que viajan hacia Washington y, como referente artístico y portavoz de la comunidad negra, pone sus ojos y su oído (que serán los del espectador) para exhibir algunas miserias y muchas más contradicciones en este film que presenta sus créditos sobre fuertes imágenes de artefactos para encadenar manos, pies, y cuellos de los negros esclavos.

El fondo musical que se inicia con James Brown, se va tamizando con canciones populares de los negros hasta que el sonido de un tambor africano ejecutado por un veterano que revela su impostura social ante el *american way,* acaba por convertirse en la respiración visceral del sueño negro. Entre ese grupo de negros que viaja en un ómnibus hacia Washington se escuchará decir que la comunidad negra no pide limosnas sino trabajo; que para qué sirven los derechos civiles sino hay libertad completa; que tomar partido por demócratas o republicanos es como hacerlo entre integracionistas o racistas, olvidando el lugar que los afroamericanos ocupan en las agendas sociales de los partidos que se reparten el poder; que hay que frenar el odio y las drogas puesto que los pandilleros se están matando hasta por una mirada. Lee en ningún momento postula la marcha hacia Washington bajo alguna consideración especial, sino que parece señalar que la comunidad negra no ha avanzado gran cosa luego del movimiento de los derechos civiles. También, señala cierto carácter misógino o fundamentalista en la convocatoria de Farrakhan al dirigir su llamado nada más que hacia los hombres por lo que, parece decir, la verdadera marcha aún no ha comenzado.

De esta forma, entre imágenes documentales donde los negros levantan carteles que rezan "detengan la violencia, somos un millón", y el sonido de ese tambor originario de una tribu africana que los lleva (o los eleva) hasta la patria original (que bien pueden ser los afectos como se evidencia tantas veces en el film), quedan flotando algunos interrogantes en el interior de ese ómnibus en el que viajan unos negros tan distintos como los matices de sus pieles: Esta marcha, ¿los volverá mejores para tomar control de sí mismos y poder así enfrentar la opresión –que lleva el nombre de drogas y crimen– del sistema de su país?

La cadena abierta en el piso que es la última imagen del film y que es la culminación de un plano en picado que baja desde el rostro de una estatua de Lincoln, parece recobrar otra frase de Malcom X "..nuestro objetivo es la libertad completa, la justicia completa, la igualdad completa por todos los medios necesarios", que Spike Lee ha adoptado –by any mean necessary– como su lema de trabajo. ■

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.

JUEVES 18 DE DICIEMBRE

PRESENTACION OFICIAL

MYRIAM CUBELOS

Aroma de leña verde

La SECRETARIA DE CULTURA Y EDUCACION y la EDITORIAL MUNICIPAL DE ROSARIO tienen el agrado de invitarlos a la presentación de su última edición discográfica, **"Aroma de leña verde"** de **Myriam Cubelos**, que se realizará el jueves 18 de diciembre próximo a las 21:30 en el teatro del Centro Cultural Parque de España (Sarmiento y el río Paraná) con entrada libre y gratuita.

Myriam Cubelos, ganadora del Concurso de Coproducciones 1997 de Ediciones Musicales Rosarinas, se presentará con Martín Sosa (guitarra, teclados, voz), Juancho Perone (percusión), Adrián Barbet (bajo), Mario Hugo Sosa (percusión), Osvaldo Ríos (percusión), Madrigal (voces), Vilma Salinas (voz) y Jorge Fandermole (voz).

Municipalidad de Rosario

Las entradas deben ser retiradas con anticipación en la boletería del Centro Cultural Parque de España.

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

EL ELEMENTO DEL CRIMEN / EPIDEMIC / EUROPA

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

la trilogía de LARS von TRIER y Niels Vorsel

por Gustavo Galuppo y Rubén Plataneo

MORIR *en* EUROPA

Entre 1984 y 1991, Lars Von Trier y Niels Vorsel (director y guionista), concibieron una trilogía cruzada por nexos aparentemente indescifrables, complejas estructuras formales que conforman la búsqueda de una nueva imagen cinematográfica a la que restituyeron de sus innatas potencias alucinatorias. El cine como hipnosis, como viaje al origen de los tormentos. Enrareciendo aún más el intrincado concepto que une a las tres, cada obra fue acompañada de una sentencia, un subtítulo declarado en una especie de manifiesto pero que no aparecía en los films: "THE ELEMENT OF CRIME" (substancia inorgánica), "EPIDEMIC" (substancia orgánica), y "EUROPA" (substancia conceptual). La trilogía de EUROPA, más allá de su sofisticada y distante concepción visual, presenta una serie de rasgos comunes que la convierte en un entramado y compacto sistema reflexivo. Al intentar un acercamiento a estas obras, es inevitable alejarse del cine convencional, para terminar rodeado de la atmósfera creada por el uso audaz y muy personal, saludablemente extralimitado, que Lars Von Trier y Niels Vorsel hacen de las convenciones del cine.

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

AL CONTAR HASTA DIEZ... VAS ESTAR A E

1 VER Y OIR, EL CINE, EL DOLOR

"Estoy otra vez en Europa, por primera vez en trece años. Pero Europa no es la misma. Llegué al anochecer, el viaje me ha dejado inquieto. No puedo dormir"

Queda claro que tal desmesura responde a móviles temáticos del danés, derivados de obsesiones que afortunadamente tomaron forma artística, y concluyeron un estilo. Los recursos cinematográficos en manos de von Trier transforman al cine en una gran declarada máquina de sugestión que lo emparenta a Tarkovsky, tanto como lo distancia la utilización –o mejor, subordinación– que hace de los géneros (policial/espionaje) para su innatural estética.

Hasta en Epidemic, la perla gris del centro, la estructura de alternancia entre el tono documental de las escenas en que LVT y su guionista reelaboran el guión perdido en la computadora, con las situaciones imaginadas, y las de la película que piensan; va dando lugar predominante a ese desgarro poético a través del cual la lógica racional se diluye en el delirio irracional.

Y en las escenas de expresión irreal campea ese tratamiento de aparente afectación manierista, que va a signar la trilogía: intrincados travellings que establecen al espacio y sus personajes en un tiempo propio, aletargado, hijo natural de la ficción que lo ha copado todo (En "Epidemic" el travelling de los médicos discutiendo con Mesmer en la catacumba de la academia pasa los 7 minutos...). Los personajes –oscuros e intrigantes de por sí– se mueven por haces de luces entre sombras expresionistas marcadas o contrapicados a la Hitchcock bajo techos y paredes que refractan los espectros de ventanas o gotas de lluvia recurrente.

Planos que permanentemente cierran secuencias, desde fuera de las ventanas que protegen la desolación interior del desamparo exterior. Lentas sobreimpresiones tan prolongadas que se cortan en el umbral de asemejarse a estampas de sensaciones combinadas como en "Nostalgia" o "El espejo" de A. Tarkovsky. Y en la misma tónica del ruso también, esos planos-sensación pura, voluptuosamente inexplicables (el viento de la desconocida amenaza externa penetrando por los pequeños intersticios deteriorados, empujando colillas; una mula en contraluz crepuscular revolcándose, las telas colgantes en ralentí, el cuerpo equino recorrido por la cámara en macro bajo el agua con una luz que aterciopela la náusea, etc.).

También destacan encadenando tan exigentes estructuras, los empalmes por atracción de formas que nos trasladan a espacios o momentos diferentes como habitaciones de la misma oscura mansión, impidiendo la más breve salida a superficie.

Ya en "Epidemic" se esbozan los planos cámara en mano y los zooms manifiestos (que impactaron con su desarrollo en "Contra viento y marea"), desenfocándose con sus movimientos a primeros planos o detalles de los personajes que dialogan naturalmente o susurran sus tensos dramas con reflexiones a menudo de tono poético.

La pauta de monocromía se mantiene hasta en "El Elemento...", la única "color" de las tres, cuya predominante de ocres y marrones es sólo sorprendida por las bombitas de luz azuladas; tonos posibles de un sueño loco.

Hasta el uso de las fuentes de luz ambientales de cualquier film realista, en las obras de von Trier aparecen como bombillas o globos de luz a media altura o sobre las mesas o reflejados en espejos, pero siempre entre los personajes y la cámara. Siempre, también, texturas de densidad diversa (redes, cortinas) se interpondrán entre la cámara y los habitantes de la ficción, distanciándonos de sus vidas concretas, pero dejándonos solos ante el riesgo de reconocer alguna coincidencia con ellos, en el ámbito sin piso de los delirios.

Y esa guía del tour a la perdición..., la voz hipnótica, cínicamente neutra, que nos conducirá como al protagonista, al abandono de lo irresoluble, a la muerte o al espacio abstracto del misterio de la mente, hasta sumirnos en una alucinación en espiral, en una obsesión expresada entonces por medio de una especie de estética de la paranoia.

2 VIAJE GUIADO AL CEREBRO-MUNDO

"Es increíble. Europa está inactiva. Hay un hombre con un caballo amarrado a un carro...cargado de manzanas, muy pacífico."

El paisaje es desnaturalizado, privado de su condición real geográfica para convertirse en una proyección laberíntica de la mente, geografía de un cerebro torturado plasmado en espacios arrasados, devastados por la guerra, la epidemia, o un apocalipsis ecológico nunca explicado, que pueden no ser otra cosa más que los miedos y las fobias materializados en un alucinado territorio externo.

Europa. Pero no Europa continente, sino europa-cerebro-mundo, construcción onírica de un terreno en crisis, de una hecatombe más interna que externa, de un paisaje-tormento desgarrado y detenido en el caos espaciotemporal de la memoria. Europa no es nada. O mejor, Europa es quien la transita, quien en su itinerario establece coordenadas y construye la visión de sus fobias. Europa ha sido despojada definitivamente de características propias que mantendrían su situación de espacio real determinado, de estado de cosas capaz de contener y actualizar acciones concretas. De Europa no queda nada; nada mas que los rasgos monstruosos de quien en ella (o en cualquier otro cerebro-mundo, ya que por someterse a tal condición ha devenido espacio cualquiera) ha sufrido el origen traumático de su pesar, de su angustia desesperada y fatal.

Es entonces que el viaje a través de Europa (cerebro-mundo, no continente) es una búsqueda introspectiva, un buceo psicológico, un intento irrevocable de encontrar y conocer la génesis de tormento. El viajero no se desplaza, se hunde, se sumerge y se pierde para siempre. Europa-laberinto-cerebro-mundo no tiene salida. El viajero, al final, sólo se encontrará a sí mismo, atrapado, infectado, o muerto. Y nunca saldrá de Europa.

El viaje, pero no ya en su condición formal de desplazamiento geográfico, comienza con una hipnosis, un desplazamiento virtual hacia el centro mismo del ser. Un recorrido inmóvil donde el itinerario se traza en el alma. Sólo en "Epidemic", a diferencia de los otros dos films, habrá dos viajes, uno real a través de Europa continente, búsqueda imprescindible para emprender el otro, este sí, inducido por sugestión, hacia un cerebro-mundo que ya no veremos plasmado en paisaje-

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

EUROPA...

tormento, sino que sólo seremos testigos documentales de su consecuencia "orgánica". Completado el recorrido, abismado finalmente el viajero ante la revelación especular del origen de su angustia, emergerá la muerte en forma de protuberancias epidémicas, peste apocalíptica surgida de la mente que arrasará Europa y la despojará de sus coordenadas geográficas reales.
Europa, otra vez, no será nada. O mejor, Europa será quien la ha creado.

3 MAPA DEL CRIMEN, ITINERARIO DE GUIÓN

"Ahora entiendo, yo escribía ficción, no ciencia...cosas ingenuas...peligrosas..."

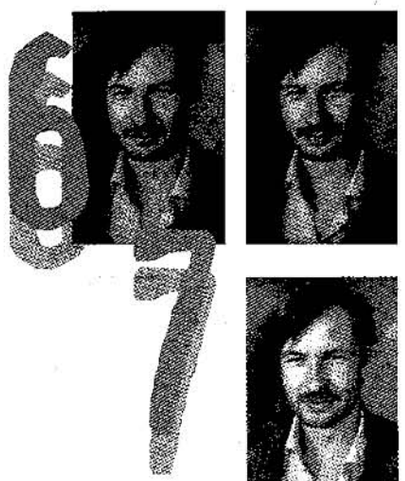
La ficción, para concretarse, para abandonar su condición etérea y tornarse materia, necesita completarse según un preciso itinerario, un recorrido establecido en esquemas cartográficos que marcará el derrotero irrevocable de quién lo transite. El cartógrafo-guionista irá estableciendo puntos de paso, irá nutriendo su historia-viaje con datos concretos extraídos de la realidad (las sensaciones y las obsesiones del director y el guionista en "Epidemic", el itinerario de los crímenes de Harry Grey en "El elemento..."), construirá un relato-vampiro que, alimentándose y creciendo progresivamente a costa de su propia sangre (la del autor), se actualizará finalmente en un ente real destructivo que certificará la existencia concreta del objeto de sus fobias liberándolo de su carácter inorgánico, tornándolo palpable, real. Fisher es Harry Grey. La peste estalla. El espectador muere en Europa. La trama urdida, imaginada y concebida a partir de las más fóbicas obsesiones, sólo necesita cerrarse, completar su ruta a través del cerebro-mundo, vaciar de sangre a quien la construye para pasar definitivamente a un plano exterior y volverse vívida, letal.
En "El elemento..." la historia se construirá en base a la investigación de una serie de crímenes y a la repetición literal de los pasos seguidos por el asesino. En "Epidemic", la más clara en este aspecto, será el proceso real de construcción de un guión. Pero en "Europa", punto culminante de la trilogía, el relato se irá construyendo en torno al espectador; la voz ubicua, hipnótica, irá determinando el itinerario de quien se someta a su influjo alucinatorio, irá guiando su destino fatal y delatando los procesos y los artificios de construcción del film que lo contiene. Es entonces, al final de "Europa" (y de la trilogía), que la historia imaginada no se corporiza, sino que nos envuelve mortalmente, nos abraza y nos condena a la última visión de Europa. Final triste y claustrofóbico del relato que, alimentándose esta vez de nuestra sangre, nos ha tragado para siempre.

4 TODOS SOMOS HARRY GREY

"Hay un tipo especial de maldad por aquí. Se siente"

La trilogía también se inunda de una visión filosófica que aparece como tema persistente con los matices de: el mal en nuestra naturaleza (El elemento del..), el mal surge de nuestra propia creación (Epidemic), el hombre lobo de sí mismo, como fuerza destructora, y autodestructiva (Europa). Y en todas la imposibilidad de redimirnos, por más intentos de saldar cuentas con la historia objetiva o personal, o por más necesidad de conocernos para comprender. En todas, la siquis como cárcel original y terminal de los conflictos.
Y en la proyección del delirio LVT se ubica equidistante políticamente, pues refiere que ese territorio de la angustia y el caos, está regido por instituciones precarias y de distintos signos, pero opresoras. Por eso los rituales liberadores –como *"la zambullida"* de "El Elemento..."– son suicidas...
Ya desde ese primer eslabón de la trilogía (que no es policial-sico sino una iniciática tesis estética), afirma con la contundencia de una pesadilla, que el origen homicida está en la mismísima naturaleza humana. Que el crimen es el pariente más cercano de la locura que en todos habita. Que el crimen nos completa a costa de liquidar/nos. Y que en definitiva la tendencia a la autodestrucción parece imponerse (hasta sobre el amor), y el círculo se cierra en un interior sin salida.
Y así la pantalla a oscuras, nos deja a solas con la voz: que en la primera finaliza con el protagonista hipnotizado diciendo "*¿estás ahí?, ... quiero despertar*", sin escucharse repuesta. Y en la última, la voz es la del hipnotizador cinematográfico omnisciente que nos dice:

5 "estarás muerto,... querrás despertar, ...pero no podrás. Querrás liberarte de la imagen de Europa... pero es imposible."



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

Martín Rejtman (Buenos Aires, 1961) empezó a gozar de esa forma de la indiferencia literaria que se llama prestigio con la publicación en 1992 de su primer libro, "Rapado". Con el tiempo, ese prestigio se consolidó con su segundo libro "Velcro y yo", de 1996, y se diversificó con el estreno de su primera película, "Rapado".

Filmada en 1992 pero estrenada comercialmente recién a mediados del 96, "Rapado" es una continuación de la obra narrativa de su autor. El despojamiento de los personajes (seres robados que intentan retornar a un equilibrio perdido) se corresponde con la sobriedad y despojamiento formal del film, que hacen de "Rapado" una película inusual en el panorama argentino.

A poco de su segunda exhibición en Rosario (el 18 de octubre en el Centro Cultural Cine Lumiere), Rejtman accedió a una charla con El Eclipse sobre "Rapado" y su segundo film, "Silvia Prieto".

Guiones y Cuentos

¿Por qué te definís como un "narrador proveniente del cine"?

Empecé a contar historias en el cine porque era mi primer interés. Fue recién a partir de la experiencia de realizar guiones que empecé a escribir cuentos y, tomando un poco los estilos de esos guiones, comencé a trabajar en literatura. Pero en el comienzo de todo estuvo el cine.

¿En ese sentido hay un circuito de retroalimentación entre el escritor y el cineasta?

Sí, son dos cosas muy unidas. La prueba es "Rapado", una película en la que no solamente usé ese cuento, sino que saqué también cosas de otros. Pero, pese a eso, reconozco que no puedo hacer las dos cosas al mismo tiempo. Cuando me dedico a la literatura no me dedico al cine, son dos campos diferentes. La literatura es una actividad solitaria y el cine es una actividad colectiva. En la literatura es posible controlar todo y en el cine es imposible. Es más: en el cine lo bueno es intentar dejar llevarse un poco por aquello que cobra vida por sí mismo.

¿Qué es lo que hace que una historia funcione en un guión y no en un cuento?

Se trata de la actitud con la que escribo antes que la historia, o sea, cuando me siento a escribir algo para cine sé que es para cine, cuando me siento a escribir un guión me siento a escribir un guión y tengo que pensar en posibilidades más que en historias. En si es posible filmarlo o no, ya no desde el punto de vista narrativo, sino desde el punto de vista de si voy a tener los actores que quiero, si esos actores van a poder hacer lo que tengo en la cabeza o si voy a poder acceder a los lugares donde quiero que suceda la acción. Pienso en cuestiones de producción.

Una economía del equilibrio

¿Cómo definirías, a cuatro años de su realización, a Rapado?

Me parece que no es una película de fórmula fácil, ni una película pensada en función de conquistar espectadores. Por eso no creo que sea de fácil visión.

¿Cuál es la relación entre Rapado y Ladrón de Bicicletas?

A "Ladrón de bicicletas" la vi por primera vez cuando tenía trece años y la volví a ver cuando terminé de escribir el cuento "Rapado" para entender las posibles semejanzas. Y es muy diferente la relación del personaje con el objeto. En "Ladrón de bicicletas" el personaje roba una bicicleta para sobrevivir, para trabajar y poder seguir vivo. En "Rapado", en cambio, el personaje que roba lo hace simplemente para recuperar un equilibrio perdido. O sea que no hay un motivo social o económico en su robo: hay un motivo que es parte de una economía ligada al equilibrio. Porque el valor del objeto está ligado a la relación que se tiene con él y no con su utilidad. Para mí el tema de la película

MARTIN REJTMAN

"So

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

es esa economía.

¿Cuáles fueron los motivos que retrasaron cuatro años el estreno del film?

La razón principal es que nunca me desesperé por estrenarlo porque tenía la sensación de que no era el momento. No sentía la necesidad de hacer un estreno comercial, hasta que me llamaron del Instituto (de Cine y Artes Audiovisuales) para preguntarme si quería estrenarla, y dije que sí.

No hay copias de Rapado en video, ¿por qué?

La razón fundamental es que la película se hizo para ver en cine. Por eso está hecha más que nada de planos generales y abiertos, y casi no hay diálogo. Las películas en video, por su parte, son por lo general de primeros planos y diálogos. Por eso "Rapado" se vería muy mal en video. Esta es en todo caso una postura estética y no ideológica. Creo que el video es una herramienta interesante, pero lo que pasa es que una película es una película y un video es un video.

Cierto sector de la prensa porteña insiste en definir a Rapado (por sus particulares condiciones de producción y de exhibición) como un film de culto, ¿qué opinás al respecto?

No tengo una opinión formada, porque creo que esa es más una cuestión de mercado que de otra cosa. Me parece que a mí, como director de la película, estas cosas me trascienden, van más allá de mí. No es que yo quiera que "Rapado" sea una película de culto, simplemente las circunstancias hacen que se vea de esa manera. Si se convierte en una película de culto, pasa por una decisión del público, no mía.

Filmar de manera más simple

¿Cuáles son las diferencias entre Rapado y tu nueva película, Silvia Prieto?

En principio, que "Silvia Prieto" fue realizada con muchísimo menos dinero. Fue pensada para ser filmada con pocos recursos, para que cada una de las escenas se pudiera resolver de la manera menos costosa posible. Creo que es incluso una película que plantea esa falta de recursos como un recurso estético. En el plano narrativo la diferencia está en que "Silvia Prieto" es más dialogada, por lo que el ritmo es un poco más rápido que en "Rapado" y pasan muchísimas más cosas. Como si hubiera pisado el acelerador, esa velocidad produce ciertas situaciones que tienen más que ver con la comedia que en "Rapado". Igualmente, me parece que la manera en que miro esas situaciones es exactamente la misma que en la película anterior. Incluso hay una decisión mía de filmar de una manera más simple. No son cosas que me plantee, pero tengo la sensación al ver lo que filmé que quise hacer una película que cualquiera pudiera filmar. Me gustaría que, al lado de "Silvia Prieto", "Rapado" se viera como una película ostentosa.

RAPADO. 1992

Reportaje a Martín Rejtman *por Patricio Pron*

y un escritor proveniente del cine"

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

Archivo Histórico

BUÑUEL

"...SI MI AMIGO, MUERTO HACE MUCHO TIEMPO, SE ME APARECIERA Y TOCASE CON SUS DEDOS MI OREJA Y LA INFLAMASE INSTANTáNEAMENTE, NI SIQUIERA ENTONCES... CREERÍA EN DIOS. SENCILLAMENTE PENSARÍA: LUIS, AQUÍ TIENES OTRO MISTERIO QUE NO PUEDES COMPRENDER."

por Víctor Zenobi

A nuestra época, inmersa en la teoría de los quarks, en la teoría del significante y de su inevitable contingencia, la doctrina de la eterna repetición puede parecerle una mera curiosidad lúdica. Sin embargo, esa doctrina que consta en el Timeo, que perturbó a Hume y fue redescubierta por Nietzsche, intensificó la obra de Luis Buñuel. Uno de sus aportes más valioso fue haber introducido la potencia de la repetición, desviando la noción de contenido, hacia una imagen que reitera su aparición en determinadas condiciones, para comprender lo que nuestra percepción escamotea. Si las imágenes viven en la tridimensión, algo en ellas no se ve y su presencia potencia el velo de la temporalidad que las atraviesa. Travelling, primeros planos, fotografías que detienen la movilidad del film, capturan encierros, caminatas, sueños que se repiten en la perplejidad de una percepción bidimensional de lo que hay, de lo que suponemos que hay para que haya y algo más...

Por eso resulta difícil escuchar lo que dicen muchos de sus críticos. Por ejemplo: Buñuel es naturalista, Buñuel es un expresionista tardío...etc. Estas afirmaciones pueden parecer evidentes, pero quienes la formulan olvidan que Buñuel también ha declarado que siempre fue surrealista, al menos desde 1928, donde produjo la imagen de un hombre que corta el ojo de una mujer que mira como una nube bisecta la luna.

Quizá en demasía, se puso demasiado ojo en ese ojo y se lo interpretó, sin que neguemos su parte de razón, como el nacimiento de un arte del ojo. Es más, dejando de lado la implicancia que tiene la mirada con la identificación, el voyeurismo y el fetichismo, algunos homologaron la navaja y el ojo a símbolos sexuales cuyo accionar de uno sobre el otro determinaba una cópula decididamente sádica.

Probablemente es inútil admitir la insistencia erótica que desborda por la puntuación de tantos signos claves, porque a pesar de que aceptamos que algo de la mirada reposa sobre el deseo, no se nos escapa que instaura un desplazamiento complejo y contingente que en la diégesis, como no podría ser de otra manera, se revela necesario. Esto muestra esa férrea lógica que subvierte la imagen buñueliana desde su aparente falta de lógica. Y si no, recuperen la presencia de Gitanas con cerdos que cifra insólitamente todo lo que "Ese Obscuro objeto de deseo" explicita.(1) En él, Mateo, un poderoso capitalista, intenta poseer una mujer, Conchita, que son dos. Pero... ¿cómo?, ¿qué es ésto? fue el murmullo generalizado que desaprobó la declaración de Bretón de que ya nadie se escandaliza por nada. Y todo porque la mirada, no la de Mateo que nunca sabremos qué ve, se ha extraviado en el campo de una imagen que la desorienta. ¿Pero entonces, si hay una primacía erótica, por qué extrañarse ante la aparición de lo insólito?. Después de todo, antes que nada, el cine es un obscuro objeto de deseo puesto que vive por el deseo y en obscuridad, y sin embargo no hemos escuchado

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

la más ligera mención a esta vertiente de la interpretación. Pero ahora, no podemos eludir el fetiche como lo que se erige para suplir esa carencia que origina una constelación de significaciones especiales. Con la mirada en un caso, puesto que revela algo asimilable a la muerte y no en vano, según lo que hemos recogido, la tumba es el primer signo cultural que deviene a la vida. Esto parece indicar que no soportamos la desaparición sin huellas, signos o vestigios de los que se encarga la semiótica. Desde ese trastorno inicial fueron los signos los que nos conducen ¡vaya a saber hacia dónde! pero que en cualquier caso, transgredieron la naturaleza para decidir la cultura. Así que, busquemos por donde busquemos, el rasgo fundamental de un signo que siempre es el de una sustitución, nos abre al espacio de un misterio que nos interesa develar. Es por ésto tal vez, que asimilamos algo de la muerte a la castración y viceversa, sin soportar el sexo que nos atrae y nos rechaza dado que es vida y muerte en su elocuencia multívoca. De esta sustitución o detención precedente, vive algo del arte, como el pañuelo que en su caída despierta la seducción que su despliegue ignora. Nuestro deseo cruje y el temor detiene la acción en el gesto, que en algunas circunstancias se llama fracaso. Por suerte, la ley consiente y si nos acogemos sin irreverencias, impulsamos el acto que es lo único que parece contar para todos. ¡Y a ésto se le llama fecundo! Menudo lío el de nuestros críticos que ideologizan la interpretación para eludir el misterio.

Pero volvamos a lo nuestro, algo de la mirada comporta una transgresión, puesto que contamina con pudor siniestro a lo que tal vez sería acogedor y natural...pero instalar allí, en lo necesario, justo lo que debe faltar como tal ¡a quién se le ocurre! pero ya está hecho y hay algo en ésto que lo convierte en poder mortífero. Por eso, nos atrevemos a verificar en el cine, el lugar donde ciertos sueños cumplen con sus designios implacables, pero siempre a condición de una falla presente o potencial.

Y aquí siempre está latente esta acechanza. La mirada doblemente desilusionada ha rasgado el velamen de lo imaginario para reenviscarse en los signos de lo mismo. Esa potencia de la repetición que alcanza el devenir de los objetos y de la cual un ligero travelling , casi siempre óptico, sorprende en un gesto habitual en los rostros. Como puede observarse, hasta el fracaso es un lugar previsto por su misma rebarba. Lo que se consigue es un ademán que postula seguir y he aquí uno de los mejores postulados buñuelianos: es mejor inacabar el tema, inconsumarlo para darle el gusto de que tenga de qué hablar.

Todo arte precioso consiste en dejar hablando, dejar la comezón de su significado orientada como una caminata sin fin, caminata de sueños que se repiten y se asimilan de una manera extraña, versátil y multiforme o como el grafo del caracol arrojado a la manga de Nazarín que desdeña al amor. Y no por eso más lejos de la muerte, ya que también roza el meollo de una analogía que es la única lógica que se nos permite. Universo semiótico que comienza con su insistencia contingente, ya que reconoce su arbitrariedad, su corte y ¿por qué no? su absurdidad... Al fin de cuentas hay un actor que no sabe su texto, pero que solitario y hermoso transpira su angustia, rodeado de una compañía de inútiles y quizá nos deslizamos en un teatro de sueños que no es nada más ni nada menos que la propuesta antigua de que vivimos entre los sueños del misterio. Bello e impreciso como una palabra naciente...

Quienes recuerdan la primera imagen buñueliana que plasma un ojo cortado, olvidan que también hay una luna cercenada que los antiguos llamaban Ojo de la noche. Esta luna alguna vez fue designada como el símbolo de una verdad imposible, desflorada en la consigna de símbolo, para acceder a la dimensión de misterio donde todo hombre pierde su compostura. ■

Ese oscuro objeto del deseo

(1) Por la causalidad del inconciente Mateo atraviesa la plaza buscando a (su) Conchita y se tropieza con dos gitanas que llevan un cerdo como si fuese un bebé. Mateo acaricia la cabeza del porcino y da una limosna a las mujeres. La independencia sustantiva y la autogeneración significante puede explicitarse así:

Gitanas - cerdos: Hay gitanas que cuidan a los hijos como cerdos.
Madres - hijos: Hay madres que cuidan a sus hijos como cerdos.
Hay hijos que parecen cerdos.

El enlace con la diégesis está dado por la mirada de Mateo, atravesada por la de su mayordomo Martín, mirada resignada que comprende que de un cerdo como Mateo, sólo pueden nacer hijos que se parezcan a los cerdos. Asistimos a un núcleo significante que, disimulado en su trivialidad, lo presenta todo. Un texto dentro del texto, un espejo invisible a fuerza de estar en todas partes.

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

Agenda

diciembre, 97

Panorama teatral de fin de año

Alicia en las ciudades de Wim Wenders

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

Cine / video

la más lig
no poder
cia que o
mirada er
vano, seg
que devie
rición sin
Desde est
a saber ha
raleza par
el rasgo fi
nos abre a
tal vez, q
soportar e
en su eloc
vive algo
ción que s
acción en
suerte, la
el acto qu
fecundo!
tación par
Pero volv
sión, pues
acogedor
faltar com
ésto que l
car en el c
implacabl

Cine Club Rosario. Sala Asoc. Médica. España 401. TE. 252384. E-Mail: Cineclub.rosario@poboxes.com

Martes 16, 20 y 22 hs. **"Antes de la lluvia"**. Dir: Milcho Manchevski, 1994.
Martes 23. Función especial.
CICLO DE VERANO 1998 - ENERO
Martes 13, 20 y 22 hs. **"Alicia en las ciudades"**. Dir: Wim Wenders, 1973.
Martes 27, 20 y 22 hs. (película a confirmar)

Sala Madre Cabrini. Av. Pellegrini 665. TE. 823358

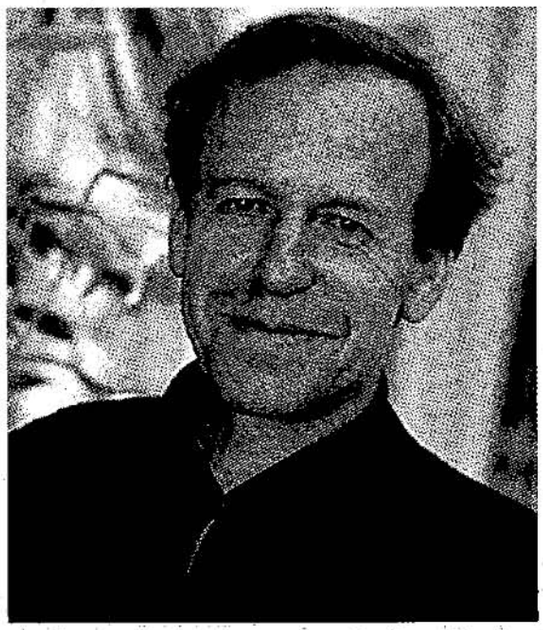
Viernes 12, 20 hs. **"Los Usurpadores"** con Marlene Dietrich y John Wayne.
Viernes 26, 20 hs. **"Los aretes de la gitana"** con Marlene Dietrich.
Martes 23, 20 hs. **"Ladrón de bicicletas"**. Dir: Vittorio De Sica
Martes 30, 20 hs. **"Pan, amor y fantasía"**. Dir: Luiggi Comencini

ALICIA EN LAS CIUDADES, Wim Wenders, 1973

"Para qué contar historias, si el espacio entre los personajes puede soportar el peso del film"
de "El Estado de las Cosas"

Esta película pre-estrenada en Cine Club en 1977 será exhibida nuevamente en copia nueva recientemente ingresada a nuestro país.

La imposibilidad (y la inutilidad) de contar historias, es el eje conductor de casi toda la obra de Wenders, y es lo que la convierte en una constante reflexión sobre el lenguaje cinematográfico. El viaje como construcción del relato, como relato mismo, como su esencia más profunda. La cámara desatada adherida a todos los medios de locomoción para captar en su itinerario las coordenadas de una historia vaga. Y es en ese devenir (el del viajero), donde se traza el movimiento continuo de una existencia estática, agobiada por el peso de una búsqueda siempre inconclusa.
"Alicia en las Ciudades" es el cuarto film de Wenders, y, tal vez, su obra más lograda. Es en ella donde se expone con claridad y coherencia inobjetable, el planteo obsesivo del director alemán, proyectado, en este caso, en la figura del protagonista, un periodista alemán que debe cumplir con el encargo de escribir un relato durante (y sobre) su viaje a través de los EEUU, pero que sólo logra tomar vistas estáticas con su polaroid. Es entonces, abismado en la frustración de su intento inútil, que el itinerario incierto del viaje se erige por sí mismo como base de una historia cruzada por la relación emotiva que se establece entre el protagonista y la niña que queda accidentalmente a su cuidado. Con una calidez poco frecuente en Wenders, y con su constante carga reflexiva sobre la esencia del cine, "Alicia..." es una de esas películas cuya visión provoca esa extraña placidez que se extiende aún después del final.



Rudiger Vogler,
protagonista de "Alicia en las ciudades"

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

Teatro

PANORAMA DE FIN DE AÑO

"Fiesta", de Alejandra Gómez

DICIEMBRE DE FIESTA PARA LOS TEATREROS ROSARINOS

El mes de diciembre siempre tuvo en nuestra ciudad sabor a cierre de temporada, sea por las altas temperaturas que impiden el desarrollo de los espectáculos en salas no acondicionadas, o por que la mayoría de los elencos ya han agotado sus propuestas y dejan para el año que viene los trabajos que están preparando.

En diciembre los teatreros se contagian del clima general y son muy contados los proyectos que se arriesgan a mostrarse en un momento en que muchos ya han dado por terminado el año.

Pero en el 97 las cosas han cambiado y pareciera que el año recién comenzara, grupos que han regresado con excelentes críticas del "X Encuentro Provincial de Teatro" que se desarrollara en noviembre en Embalse; "Fe de Ratas", premiado en la "Fiesta Nacional de Teatro", con una gira nacional, una nueva edición de "Fragmentos", organizado por la gente del Centro Cultural de Abajo, y la inédita realización en esta fecha de el " Experimenta 1" Rosario, Encuentro Alternativo de Grupos de Teatro", organizado por "El Rayo Misterioso", que dirige Aldo El-Jatib.

Si a esto le sumamos la visita del prestigioso autor Tito Cossa que participará del "Experimenta 1" y la presencia sin precedentes en Rosario de uno de los investigadores que revolucionó la escena mundial, el director del Odin Theatre, Eugenio Barba, coincidiremos en que nuestra ciudad quiere despedir un año que fue altamente productivo en materia de espectáculos.

SEIS GRUPOS ROSARINOS FUERON INVITADOS AL X ENCUENTRO PROVINCIAL DE EMBALSE

Este año, uno de los más importantes Encuentros de Teatro que se desarrollan en el país, en la

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

GRIN SHINE
ROPA PARA BEBES Y NIÑOS
VENTAS POR MAYOR UNICAMENTE
CLIENTES DEL INTERIOR
J. M. DE ROSAS 1711 - TEL. 953257 - ROSARIO

Libros agotados, raros y antiguos
compra y venta
LIBRERÍA *VITES*

Sargento Cabral 74 - Tel. 246616
(Frente a la Aduana)

SCHELLHAS
opticas
CORDOBA 1077 - TEL. 485344 - ROSARIO

MESOPOTAMIA
CASA DE COMIDAS & BAR
ENTREGAS A DOMICILIO
TODOS LOS DIAS
HASTA LAS 2 A.M.
PTE ROCA 755
TEL470074
ROSARIO
ARGENTINA

PARA ANUNCIAR EN LA AGENDA DE
EL ECLIPSE
COMUNIQUESE CON LA REDACCION
DE LA REVISTA:
CORDOBA 954. IER. PISO OFICINA 24.
ROSARIO. TEL./FAX 486122.
E-MAIL:eleclipse@rosarinos.com

la más lig
no poden
cia que o
mirada er
vano, seg
que devie
rición sin
Desde ese
a saber ha
raleza par
el rasgo f
nos abre
tal vez, q
soportar e
en su eloc
vive algo
ción que
acción en
suerte, la
el acto qu
fecundo!
tación par
Pero volv
sión, pues
acogedor
faltar com
ésto que l
car en el
implacabl

localidad serrana de Embalse, provincia de Córdoba, cumplió sus diez años.

El mérito de permanencia en condiciones de dificultades económicas y sin el apoyo de las instituciones oficiales, ratifica el empeño de la Comisión Organizadora, gente de teatro que sigue defendiendo un espacio ganado para sostener la única red de contacto entre elencos del Interior del país.

Este fue un año donde la ciudad de Rosario tuvo su máximo protagonismo en este Encuentro que se desarrolla a nivel provincial y regional y que contó con la presencia de más de cuarenta elencos de todo el país.

Con muy buena respuesta de público, viajaron a Embalse, "El Rayo Misterioso", con su último trabajo "Muz", dirigido por Aldo El-Jatib; "Esse Est Percipi" y su versión de la obra "Pablo" de Eduardo Pavlovsky, con dirección de Gustavo Di Pinto; "Actores al borde de un ataque de nervios", con la puesta de Gombrowicz: "Yvonne, Princesa de Borgoña", Teatro Libre de Rosario, que puso en escena la tradicional obra de Agustin Cuzzani: "Una libra de carne", con dirección de Eduardo Ceballos; "Sarna con Gusto" y su última creación "Con todo el cuerpo", dirigida por Adriana Felicia y la actriz Andrea Fiorino en su notable homenaje a Niní Marshall "Si yo les contara".

Seis trabajos que constituyen una muestra de los distintos géneros y producciones que dejan sentado el prestigio de una plaza teatral como es Rosario, destacada en el Encuentro por la buena labor actoral y por la creatividad de algunos trabajos que se inscriben dentro de las nuevas corrientes que se plasman en los talleres de nuestra ciudad.

"FE DE RATAS" GANADOR DE SU ZONA EN LA FIESTA NACIONAL DE TEATRO

El grupo rosarino "Fe de Ratas", que representó a Santa Fe en la XIII Fiesta Nacional de Teatro, celebrada este año en la ciudad de Catamarca, resultó finalista y ganador de su zona que abarca aparte de Santa Fe, a las provincias de Misiones, Formosa y Tucumán.

"Fiesta", de Alejandra Gómez; fue seleccionado entre numerosas propuestas locales y de nuestra provincia, por su capacidad creadora y el carácter de experimentación plantado en un riguroso trabajo que rescata la dinámica grupal, prescindiendo de una dirección en el concepto tradicional del término.

Este trabajo compitió con "El english método" de Manuel Maccarini por la provincia de Tucumán, "Cuando te hablen de amor", de Hemilce Isnardo, que representó a Misiones y la conocida obra de Mauricio Kartum "El partener", puesta en escena por el grupo de Formosa.

El Jurado en esta oportunidad estuvo integrado por el dramaturgo Rafael Spregelburd representando a la Secretaria de Cultura de la Nación; el crítico teatral Alejandro Cruz por el Círculo de las Artes Escénicas de la Argentina(CRITEA), Víctor Proncet por Argentores; Biviana Escope por las Personalidades Teatrales del Interior del País y el áctor Héctor Giovine por la Asociación Argentina de Actores.

La decisión de premiar una vez más a un trabajo con las caracteristicas que ostenta "Fiesta", ratifica cierta modalidad en los últimos Encuentros donde los jurados evalúan la capacidad de proponer ópticas diferentes que aporten nuevos aires a la escena nacional.

El cronista Juan Avalos del diario "La Unión" de Catamarca;catalogó a la obra ganadora como parte de "un teatro experimental, ejemplo claro del teatro de vanguardia latinoamericano –destacando en la nota– lineamientos del teatro de la crueldad, del teatro brechtiano y otras búsquedas que dieron forma al argumento donde cinco personajes se encuentran en una fiesta."

Como muestra del impacto que "Fe de Ratas", generó en el público local, el crítico sigue destacando las "excelentes actuaciones que componen un cuadro de crítica a la burguesía, donde el absurdo, lo cómico, lo tragicómico y el disparate trasladaron al espectador a una atmósfera de reflexión y variados mensajes ."

Por su parte, la colega porteña, Leonor Soria, enviada por la agencia Télam; en su informe sobre los elencos ganadores, afirma que "con La Fiesta, los santafesinos del grupo Fe de Ratas, reflejaron de manera fellinesca los desbordes humanos, buscando la fealdad y el rechazo como recursos estéticos."

Alejandra Gómez, Gabriela Vercelli, Pablo Palavecino, Ignacio Mansilla y Berta Krasniansky, los jóvenes integrantes del elenco finalista, se preparan para recibir el premio de "la fiesta", que comenzará con una gira por Misiones, Tucuman, Formosa y Santa Fe.

Como retribución cobrarán la suma de mil setecientos pesos por cada función que realicen, cinco en total, con la correspondiente difusión de prensa y el apoyo de la Secretaria de Cultura de la Nación, institución que organiza la tradicional Fiesta Nacional de Teatro.

Julio Cejas

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

Experimenta 1

"Rosario, Encuentro Alternativo de Grupos de Teatro"

Del 7 al 13 de diciembre el Grupo "El Rayo Misterioso", organiza el Primer Encuentro Alternativo de Grupos de Teatro, denominado "Experimenta 1 Rosario", que contará con la presencia en su inauguración del reconocido dramaturgo argentino Roberto Cossa.

Este acontecimiento inédito para nuestra ciudad, es un intento por mostrar diferentes propuestas escénicas que muestren el nivel de búsqueda y experimentación, presentándose en la programación, el Grupo "Fe de Ratas", con la obra ganadora de su zona en la Fiesta Nacional de Teatro: "La Fiesta"; "La Piara" con su creación "Pelo de Grasa"; El Grupo de la Acción dirigido por Norberto Campos con "Huellas en el aire"; la versión de "Litófagas" a cargo del Grupo "Teatro de Santa Fe"; "Mimí y Mariquena del Prado" y la ultima creación del grupo organizador "Muz", dirigida por Aldo El-Jatib.

Además de la presencia de Tito Cossa que debatirá acerca del Teatro argentino en la actualidad, el Encuentro tiene prevista las conferencias "Danza Teatro: cruce de fronteras", a cargo de la coreografa Cristina Prates; "Búsqueda y Lenguaje", por Chiqui González; "Perspectivas de las nuevas tendencias" dictada por el critico Carlos Pacheco de la Revista "La Maga"; mientras que el actual Secretario de Cultura de la Municipalidad de Rosa-

TEATRO TRUENOS & MISTERIOS

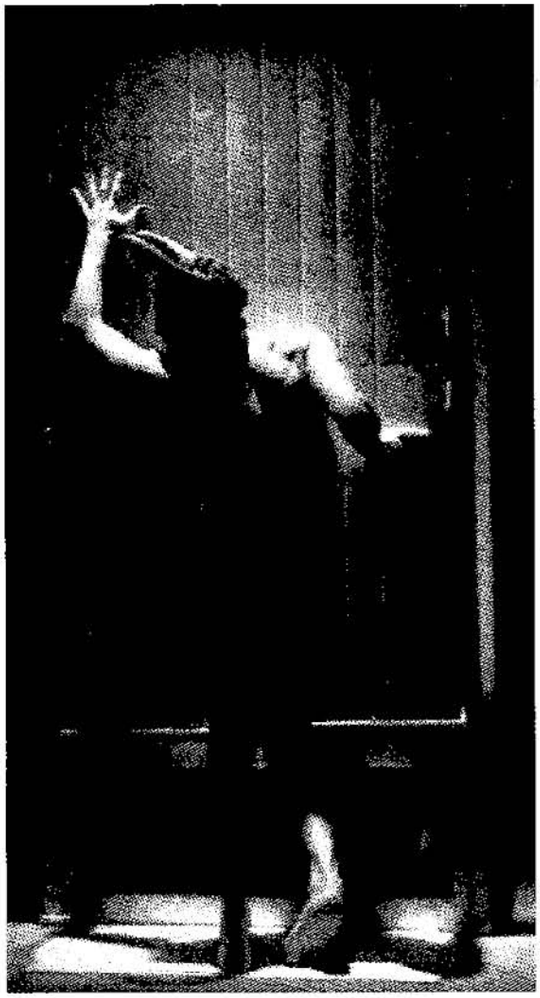
REVISTA DE TEATRO

REVISTA PERIÓDICA DE INVESTIGACIÓN TEATRAL EDITADA POR EL GRUPO LABORATORIO DE TEATRO "EL RAYO MISTERIOSO"

NOTAS
ENTREVISTAS

INFORMACIÓN TEATRAL
NACIONAL E INTERNACIONAL

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



Mimí Nervios y Mariquena del Prado en "Alienadas"

Experimenta 1

"MUZ" de Aldo El Jatib

rio, Héctor Tealdi, hablará acerca del "Rol del artista en la función pública".

Martín Fumiato, Aldo El-Jatib, Mariquena del Prado; Norberto Campos y el Grupo Fe de Ratas, serán los encargados de dictar los talleres de perfeccionamiento; y el periodista Julio Cejas, será el responsable del análisis y los debates de las obras del Encuentro.

Rosario, comienza a pensarse como plaza capaz de organizar un Encuentro de Teatro que tenga continuidad y que sea el reflejo de las producciones y las discusiones que se generan en una importante ciudad que cuenta con grupos teatrales reconocidos a nivel nacional.

FRAGMENTOS: CUARTA MUESTRA DE ESCENAS DE ESTUDIANTES DE TEATRO:

Durante tres días consecutivos, y organizado por la Escuela de Teatro Rosario que dirige Mario Vidoletti, se realizó la cuarta edición de "Fragmentos", que pretende reflejar el movimiento de las distintas producciones teatrales generadas por las Escuelas y talleres de teatro de nuestra ciudad.

En esta oportunidad, la mayoría de las propuestas fueron del Taller "Los de Medina", dirigido por Oscar Medina con dieciséis fragmentos de escenas,contra dos escenas de estudiantes de la Escuela Nacional de Teatro ; mientras que el Taller de Mario Vidoletti y el de Hugo Cardozo, presentaron un trabajo cada uno .

El jurado integrado por Eduardo Ceballos, Hugo Cardozo y Julio Cejas, eligió a "Chechela" como la Mejor Escena, a cargo de Paula Tornatti y Julieta Benedeto (Los de Medina) ; y "Desayuno" (Adria Guadagnoli - Paula Diacovich), Segunda Mejor Escena; mientras que "Cuando cae la noche" recibió la mención a la Mejor Tercera Escena.

El rubro Mejor Actriz fue para Paula Tornatti, recibiendo menciones especiales como segunda y tercera, Verónica Rodriguez (por "La Gaviota") y Paula Diacovich (por "Desayuno") respectivamente.

El Rubro Mejor Actor fue declarado desierto, recibiendo Menciones Especia-

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

les: Andres Russo ("El Guardaújas") y Marcelo Calzia ("Los de Medina").

EUGENIO BARBA EN ROSARIO

Organizado por "El Séptimo", Construcción de Sentido en la tormenta de fin de Siglo; el martes 9 de diciembre, se presenta en nuestra ciudad el destacado investigador teatral y director del Odin Teatro de Dinamarca; Eugenio Barba.
Considerado uno de los innovadores en las técnicas de actuación y reformulador de las enseñanzas del gran maestro ruso Stanislavski, Barba dictará una conferencia "Sobre el actor y la Antropología Teatral",que contemplará la actualidad y los orígenes de la I.S.T.A (Escuela Internacional de Teatro Antropológico).
La misma se llevará a cabo en La Facultad de Humanidades y los interesados podrán recabar informes a los teléfonos 311089-370123 ó 637290.
Por la noche en el Centro Cultural Parque de España, se presentará la actriz Julia Varley con su trabajo "El eco del silencio", que es un espectáculo inserto dentro de las enseñanzas del método de Eugenio Barba.

MUZ

ION DE ROSARIO

Televisión de
su género en el
un organismo
nivel terciario,
s e investiga-
le la Subsecre-
ducación de la

de los cursos
n Audiovisual,
rio.
producción, de
a, así como
y es miembro
de Escuelas de
Latina) y está
ernacional de
Televisión).
gresado a los
ograma propio
tra trabajando
ue comprende
do de Medios
del plan de
Realización

sionales de los
un perfil de
s de desempe-
necesidades y
santafesina,
de los medios

carrera esta

lograr que el
austivo de los
os expresivos,
ecesarias para
mientos de la
ltural que le
rometiéndose
arrollo de la

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

Muestras

Arte privado. Dorrego 26 PB
Feria de navidad.

La casa del artista plástico. Urquiza y Av. Belgrano
Obras de pequeño formato.

Centro Cultural Bernardino Rivadavia - Sala Schiavoni. Plaza Montenegro. TE. 402802
América - La otra creación
Pinturas de Marta Tarsia

Biblioteca Argenina. Pje. Alvarez 1550
Caja 2 - Mis amados textos
Obras de Graciela Lobato.

Krass artes plásticas. San Martín 631. TE. 215252
Feria de fin de año. Obras en formato pequeño.
Muestra colectiva.

El Floreal. Corrientes 779
Liliana Jones. Pinturas.

Club Nautico Rosario
Elsa Molinari - Edith Viola - Inés Tisera - Maria Elena Soilán

Café de la Opera. Mendoza y Laprida. TE:. 076-422024
Pintura: Stella Maris Avellaneda
Iconos: Escuela de iconografía de Rosario, dirigida por María Alicia Vicari

PROGRAMA
"EL CUENTO DE LA BUENA PIPA EN PINTURA"

de Norberto Moretti, Gala 6
Enero 98' - Repetición de programas ya emitidos.

Sábado 3, 19 hs.
Homenaje a Santiago Minturnzerba (1895 - 1964)

Sábado 10, 19 hs.
Entrevista exclusiva a Guillermo Roux.

Sábado 17, 19 hs.
Entrevista exclusiva a Roberto Rosas.

Sábado 24, 19 hs.
Homenaje al pintor Cesar Caggiano (1894 - 1954)

Sábado 31, 19 hs.
Entrevista exclusiva a Líbero Badii

la más lig
no poden
cia que o
mirada en
vano, seg
que devie
rición sin
Desde es
a saber ha
raleza pa
el rasgo f
nos abre
tal vez, q
soportar
en su eloc
vive algo
ción que
acción en
suerte, la
el acto qu
fecundo!
tación pa
Pero volv
sión, pues
acogedor
faltar con
ésto que l
car en el
implacabl

EL ECLIPSE
CINE Y VIDEO
Galería del Pasaje
Córdoba 954. Primer Piso, oficina 24.
Tel./Fax (041) 486122
E-mail: eleclipse@rosarinos.com
(2000) Rosario

Importación toda la línea TDK.
Cassettes audio-video y accesorios
Ventas por mayor únicamente.

TDK®
Mitre 403. Piso 4 Dto. "A"
Teléfono 497786 / 495357
Rosario. Argentina

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

El cine en Santa Fe

En la ciudad se han realizado muchos trabajos en los últimos años, y la actividad en torno al cine crece día a día. Hay dos talleres reconocidos que reciben alumnos y que funcionan de manera muy parecida, en base a una o dos clases o encuentros semanales y la realización de no menos de cuatro o cinco videos por año. Son ellos el Departamento de Cine y Medios Audiovisuales de la Subsecretaría de Cultura de la provincia, que dirige Rolando López, y el Taller de Cine de la Universidad Nacional del Litoral, que coordina Raúl Beceyro.

Además existen numerosos grupos que sería imposible enumerar, y muchos videastas que hacen sus propios trabajos. Pero entre ellos pueden destacarse por tener una actividad más frecuente y publicitada, el que pertenece a Cine Club Santa Fe, Matecosido Producciones y Grupo de Cine. No hay que olvidar tampoco a la gente que se nuclea en el Canal 2 de Cablevideo, que realiza muchos programas con cierta estructura narrativa, y que han producido videos que fueron oportunamente premiados.

En un hecho inédito en el siglo, Santa Fe fue escenario de dos largometrajes, uno detrás de otro, uno a fines de 1996 y el otro empezando este año. Ellos fueron "Ciudad sin luz" de Juan Carlos Arch (realizador que antes había hecho los telefilms "Así habló el señor Nuñez" basado en un cuento de Abelardo Castillo, y "Música de Laura" sobre un relato de Carlos Catania), con los roles protagónicos cubiertos por Carlos Catania, Diego Soffici, Lidia Smidt y Miguel Flores, con apariciones especiales de Ulises Dumont y Coco Leonardi. La película es ganadora del concurso de guiones del INCAA. También por haber ganado un concurso del INCAA llega el segundo film de Patricio Coll, "Cicatrices" (que antes había hecho el telefilm "Carmen"), basado en una novela de Juan José Saer, e interpretada por María Leal, Vando Villamil, Mónica Galán y Carlos Catania. Ambas películas seguramente se estrenarán durante 1998.

Estos films continúan el camino iniciado en 1987 por "Nadie nada nunca" de Raúl Beceyro, con Antonio Germano y Marina Vázquez, también basado en una novela de Saer. En el lapso entre estas dos producciones, merece destacarse la labor de Grupo de Cine, que ha entregado un film en video periódicamente, muchos de ellos basados en narraciones del escritor santafesino Carlos María Gómez. También Matecosido realizó trabajos importantes en el terreno documental.

Agregando a eso la producción de los talleres y los independientes, redondeamos una producción local que no baja de unos diez títulos por año. En una próxima entrega hablaremos de esas obras, señalando títulos y autores.

CERTAMEN PROVINCIAL DE CINE Y VIDEO

Entre el 3 y el 7 de diciembre se llevó a cabo el 6° Certamen de Cine y Video en la ciudad de Santa Fe. Organizado por el Departamento de Cine y Espacio Audiovisual, participaron una gran cantidad de videastas y cineastas con diverso material.

Se seleccionaron varios trabajos de los que el corto en 35 mm "Vete de mí (una de pasiones)", de Alberto Ponce, se alzó con el primer premio de 5000 dólares a la mejor realización. El Premio a la Mejor Realización de Escuelas de Cine y Video fue obtenido por "Antes del silencio", de María Gargano (CIEVYC); en tanto Pablo Romano, de nuestra ciudad, se quedó con el Premio a la Mejor Realización de autor Santafesino por su video "El tenedor de R".

TALLER "EL PIBE"

Los niños y jóvenes son receptores de una gran parte de la producción audiovisual de nuestros días, y esas películas, videos o programas de TV que ven a diario, son pensadas y realizadas por adultos. ¿Pero que sucede cuando los chicos pueden expresarse a través del lenguaje audiovisual siendo los creadores y realizadores de sus propias historias?

En el taller "El Pibe" de Cine Club Santa Fe se explora esa posibilidad: los integrantes tienen entre 5 y 17 años y hacen sus primeras experiencias con la expresión audiovisual.

"El barco misterioso", "La Paloma" (animación con plastilina), "Viaje a la luna" (animación con recortes de papel), "Testigo clave" y "Basta de.." (ficción), son algunos de los videos que los mismos realizadores se encargarán de presentar el 23 de diciembre a las 20 hs. en la sala del Cine América de la ciudad de Santa Fe en la Muestra Final de Videos 1997. Esta muestra, que el taller "El Pibe" organiza anualmente, incluye los trabajos realizados por los chicos cada año.

EPCTV

ESCUELA PROVINCIAL DE CINE Y TELEVISION DE ROSARIO

EL SENTIDO DE UNA ESCUELA

La Escuela Provincial de Cine y Televisión de Rosario, fundada en 1984 y única en su género en el litoral y noroeste argentinos, es un organismo oficial de enseñanza artística de nivel terciario, producción de medios audiovisuales e investigación comunicacional, dependiendo de la Subsecretaría de Cultura del Ministerio de educación de la Provincia de Santa Fe.

Su principal actividad es el dictado de los cursos regulares de la carrera de Realización Audiovisual, de tres años de duración y nivel terciario.

También se realizan actividades de producción, de servicio y de expresión artística, así como investigaciones técnicas y teóricas y es miembro fundador del FEISAL (Federación de Escuelas de la Imagen y el Sonido de América Latina) y está vinculada al CILECT (Centro Internacional de Relación entre las Escuelas de Cine y Televisión).

En la actualidad la Escuela ha ingresado a los medios locales contando con un programa propio en la televisión rosarina y se encuentra trabajando en un nuevo proyecto institucional que comprende la creación de la carrera Profesorado de Medios Audiovisuales, y la actualización del plan de estudios de la actual carrera de Realización Audiovisual.

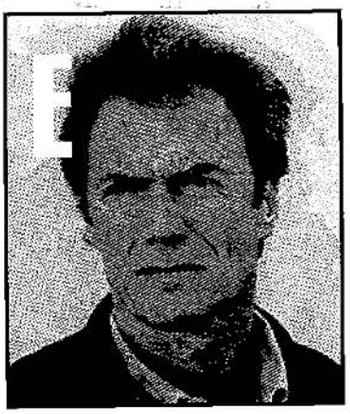
La escuela se propone formar profesionales de los medios audiovisuales que, con un perfil de realizador audiovisual, sean capaces de desempeñarse en su medio, adecuándose a las necesidades y posibilidades de la comunidad santafesina, pudiendo insertarse en la realidad de los medios masivos.

En función de estos objetivos, la carrera esta desarrollada en tres áreas:

Realización, Tecnológica y Cultural.

Estas áreas tienen la finalidad de lograr que el egresado posea un conocimiento exhaustivo de los lenguajes audiovisuales y sus recursos expresivos, un adecuado manejo de las técnicas necesarias para expresarse y responder a los requerimientos de la comunidad, y una formación cultural que le permita ubicarse en su realidad comprometiéndose con un proyecto de defensa y desarrollo de la cultura regional y provincial.

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



Para celebrar su edición número 50ta., el Festival de Locarno presentó durante la semana del 6 al 16 de agosto del corriente año, una publicación que incluye una serie de escritos de numerosos realizadores, quienes se refieren a uno de sus films favoritos, su film de culto.

Así, Woody Allen –para sorpresa de muchos– ofrece un considerable texto sobre el film de Sidney Lumet, "La colina de la deshonra", David Lynch, el controvertido y censurado film de Stanley Kubrick, "Lolita", Steven Spielberg desarrolla toda una profunda reflexión sobre la estética de "Lawrence de Arabia" de David Lean, mientras Francis Ford Coppola expresa su admiración hacia el único film de Marlon Brando como director, "El rostro impenetrable". Contra toda previsión el director de thrillers y de films de fantaciencia, John Carpenter elige el "Falstaff" de Orson Welles, conocido asimismo con "Campanadas a medianoche", mientras Kathryn Bigelow desarrolla una extensa nota sobre "La pandilla salvaje" de Sam Peckinpah.

El consagrado Martin Scorsese, que actualmente prepara su versión de Sinatra mira hacia el western clásico y rememora con fuertes vivencias el film de Jacques Tourneur, "Tierra generosa" del 46 y Clint Eastwood, atento al policial negro, elige "Alma negra" del realizador Raoul Walsh, Film sobre el que transcribimos parte de su opinión.

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

AZADOR BLANCO SOBRE ALMA NEGRA

Traducción: Emilio Bellon
Revista Ciak, julio 1997.

Clint Eastwood, ferviente admirador y hacedor de policiales, desgrana algunas consideraciones sobre **"Alma Negra"** de Raoul Walsh, su film favorito.

Clint Eastwood

En la primera escena, el rostro de un hombre comienza a desfigurarse por un golpe de vapor hirviente que proviene de la caldera de un tren; en la última el protagonista es asesinado en la parte alta de un tanque de gas que explota de manera apocalíptica. Entre el inicio y el cierre se agrede al espectador en innumerables arranques de cólera del gangster Cody Jarret (James Cagney). Es la primera vez que se asiste a una situación tan brutal en la pantalla y al mismo tiempo, nunca antes se presentó así a una familia americana como esta, la de Jarret. "Alma Negra" golpea como un puño en el estómago.

El fuerte impacto de este film depende en gran parte del mismo Raoul Walsh quien, como narrador, se interesa sólo en personajes en términos absolutos; esto es, tanto sus buenos como sus malos deben ser sublimes o muy desbordados.

No nos sorprende, entonces, que el bandido protagonista de "Alma Negra" sea dentro de su obra fuente de inspiración, Cody Jarret es el último gangster, la encarnación perfecta del enemigo público. Por lo tanto no es el ambicioso corrupto que estaba tan en boga en el cine negro a fines de los años 40, sino una figura trágica, dominada por ataques epilépticos y víctima al mismo tiempo de un opresivo complejo de Edipo.

El otro triunfo de Walsh, fue haber elegido al mismo James Cagney a quien consideraría como el mejor actor que haya dirigido. Luego de Bogart, Cagney fue una de las pocas estrellas que Walsh lograba que muriera al final del film. Cuando vi por primera vez "Alma Negra" fue en un cine de Oakland, tenía más o menos veinte años y era un fan enloquecido de James Cagney.

En "Alma Negra" no hay ninguna referencia moral: los políticos permanecen anónimos, simples instrumentos del destino de Jarret. Tampoco la compasión está presente. De hecho, Jarret es traicionado por todos: por su mujer, por su brazo derecho y sobre todo por un agente infiltrado, a quien él consideraba su mejor amigo. Frente a todo esto, el gangster mantiene una peculiar conducta íntegra. Su única debilidad es su vínculo y sus reacciones patológicas con su madre.

No obstante, esta atmósfera asfixiante, Walsh no pierde jamás el sentido del humor, cuyos toques emergen en diferentes momentos. El ritmo de su film es sorprendente. Antes de "Alma Negra", yo jamás había experimentado nada igual. La cosa más sorprendente es que el tono cambia abruptamente, pasando de un humor macabro a la tinta del gran drama. Basta pensar en la escena en la cual Jarret descubre que su madre ha muerto, y como un animal herido se lanza a correr enloquecido por la prisión hasta que le colocan la camisa de fuerza. Esta explosión de rabia y de desesperación –hábilmente organizada desde el punto de vista escénico por Walsh y Cagney con un gran plano largo– ha pasado a ser una de las escenas más fuertes del cine norteamericano. Lo mismo vale para el final, cuando en la situación descripta, Cagney grita: "Estoy en la cima del mundo, ma", antes de estallar en una enorme estampida de fuego.

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

GUSTAVO POSTIGLIONE

LA BÚSQUEDA D

Gustavo Postiglione presentó en la sección Contracampo del Festival de Mar del Plata su segundo largometraje, "CAMINO A SANTA FE", un relato de marginales donde un taxista (Tito Gómez) y una puta (Silvina Manrique) emprenden una huida desde Rosario hasta la capital de provincia. Casi en forma paralela, en notoria oposición a un proceso de realización que llevó casi cuatro años, el cineasta rosarino y su habitual equipo de colaboradores rodaron en un día otro largometraje (16 mm, blanco y negro), "EL ASADITO", un film inusual donde la cámara se abandona a los azares de la improvisación durante una reunión de amigos el último día del siglo.

¿Hasta qué punto un modo de producción independiente como el de "CAMINO A SANTA FE" establece una diferencia con producciones industriales?

El modo de producción de "Camino..." es diferente al modo de producción industrial, pero el resultado, en cuanto a la calidad del aspecto técnico, es similar. Se puede trabajar en forma independiente pero al mismo tiempo lograr un producto sin problemas, que la gente se siente en una sala y disfrute de la película más allá de que la forma de producción sea distinta. Lo que pasó es que la película llevó mucho tiempo de realización, partió de una idea errónea mía de que al haber solamente dos personajes y un auto, se podía suponer un rodaje mas sencillo, el problema fue que cada locación era un lugar distinto, se tardó muchísimo porque cada escena que se filmaba se hacía en un lugar geográficamente diferente: Santo Tomé, Santa Fe, Pueblo Esther, Funes y Rosario. Cada lugar era como empezar de nuevo, trasladar la gente, disponer los equipos, plantear las luces, todo era un trastorno. Se filmó a lo largo de un año, después de ese año, para empezar la post producción, pasó un año y medio. La película se va estrenar a casi cuatro años del comienzo del rodaje. Es una locura.
Una película de este tipo se hace con otros modos de producción o no se hace, más allá de que nosotros teníamos los medios, en cuanto a que filmamos los metros que teníamos que filmar; en ese aspecto no hubo limitaciones. Lo más problemático es el traslado de gente, al no tener guita para que todos dejemos de laburar durante tres meses y nos dediquemos a hacer la película. De esa forma se hubiera terminado en tres meses.

¿En qué medida puede pensarse en una diferencia real, ya sea formal o ideológica, entre cine profesional y cine independiente?

No haría una diferencia entre profesional e independiente, sino entre un

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

por Gustavo Galuppo

UN ESPACIO POSIBLE

FERNANDO ZAGO y GUSTAVO POSTIGLIONE

modelo industrial y un modelo independiente, porque los dos pueden ser profesionales, o bien no serlo ninguno de los dos. Dentro del cine industrial tenés películas que no están hechas con rigor profesional, mientras otros productos independientes, hechos al margen de la estructura industrial de producción, son netamente profesionales. Este es el caso de "Camino...", es una película totalmente profesional, no hay amateurismo, la gente que laburó es gente que labura en esto, todo fue pensado.

El caso de la supuesta libertad creativa del cine independiente es muy relativo, sobre todo en nuestro país, es muy raro que en Argentina venga un tipo y ponga guita para que hagas una película. Ahora se da el caso de los canales de TV que financian películas, que estos sí para elegir un proyecto tienen en cuenta algunos criterios estéticos, ideológicos y temáticos que tienen que acordarse con lo que ellos quieren producir, como cualquier productor. Son las reglas del juego en ese sistema de producción. Entonces, si todas las películas estuvieran producidas de esta forma, podríamos decir que lo que nosotros hacemos fuera de esa estructura sí sería hacer lo que uno quiere sin ningún tipo de limitación. Pero en Argentina, salvo estas cuestiones puntuales de los canales de TV que se meten a producir, no hay productores que pongan plata para que la gente filme, sino que la gente filma lo que quiere. No existe esa limitación que uno podría pensar en cuanto a la creatividad. Lo que sí puede pensarse es que a lo mejor existe en cada uno la idea de que si yo me gasto un millón de dólares en una película, tengo que pensar que como es un sistema industrial de producción tengo que recuperar la plata, y para eso debo pensar que a la película que yo haga tiene que ir a verla mucha gente como para que se recupere el monto. Entonces ahí podríamos afirmar que el sistema te lleva a que las películas producidas de esa forma necesiten recuperar, y uno podría suponer que se necesitan determinadas películas para que las vea el público.

El caso de "Camino..." fue distinto, la idea era hacer una película con determinadas características y si la va a ver gente mejor, obviamente la mayor satisfacción después de tanto trabajo es que la gente la vea, si no la ve nadie es como que la película no existe. Es como dice Mc Luhan: "Mensaje no emitido no es mensaje".

Otras limitaciones vendrían por el lado de la distribución...

El tema de la distribución es el más complicado. Toda película argentina se puede estrenar en la sala Tita Merello, pero esto limita mucho la difusión. Por otro lado las salas nuevas no estrenan películas argentinas, salvo algunas. La cuestión es que existan canales de distribución y exhibición para todas las películas que se hacen, no sólo en la sala Tita Merello. Porque esto genera un problema muy grave, el tipo que no puede exhibir sus obras no puede producir con asiduidad, no puede producir pemanentemente, y por consiguiente no tiene posibilidades de evolucionar, de aprender, entonces es probable que las películas sean fallidas una tras otra.

No sólo como realizador sino también como docente, ¿no te parece percibir una falta de inquietud de parte de los realizadores jóvenes?

Es una cuestión generacional, eso lo veo tanto en la escuela de cine como en Comunicación Social, donde los tipos que estudian esas carreras deberían tener ciertas inquietudes, mientras que llegan a quinto año y les chupa un huevo todo, y hay cuestiones que serían obvias, que les deberían interesar, y ellos no están ni enterados. Es una cuestión de generación, es como que hay un gran vacío. Creo que esto puede cambiar con los chicos que ahora tienen dieciocho años, hay otra actitud, más *punk* si se quiere, que no la he visto en tipos que tienen de veinticinco años para arriba, hasta antes de mi generación. Es como que en estos tipos hay fundamentalmente un gran vacío ideológico, entonces eso te lleva a que no te preocupés si estudiás cine por intentar buscar y ver más allá de las cosas que se estrenan en cine, por ver que pasó antes, otras películas. El cambio real en el cine argentino se va a dar de acá a cinco o seis años. Esto de "Historias breves" es un *bluff*, el recambio no se va a dar con estos chicos, sino con los que ahora empiezan, y dentro de unos años cuando tengan dos o tres películas hechas y generen otra actitud, otro modo de hacer cine.

¿Cuál fue el planteo para realizar un film tan atípico como "EL ASADITO"?

La idea salió de una charla en un bar: la película se hace en un día, si llueve no se filma, se charla un rato antes con los actores, se escriben algunas cosas y otras se improvisan, si un actor se tiene que ir durante el rodaje, desaparece el personaje, y si se termina, se termina. Es experimental, en todo sentido.

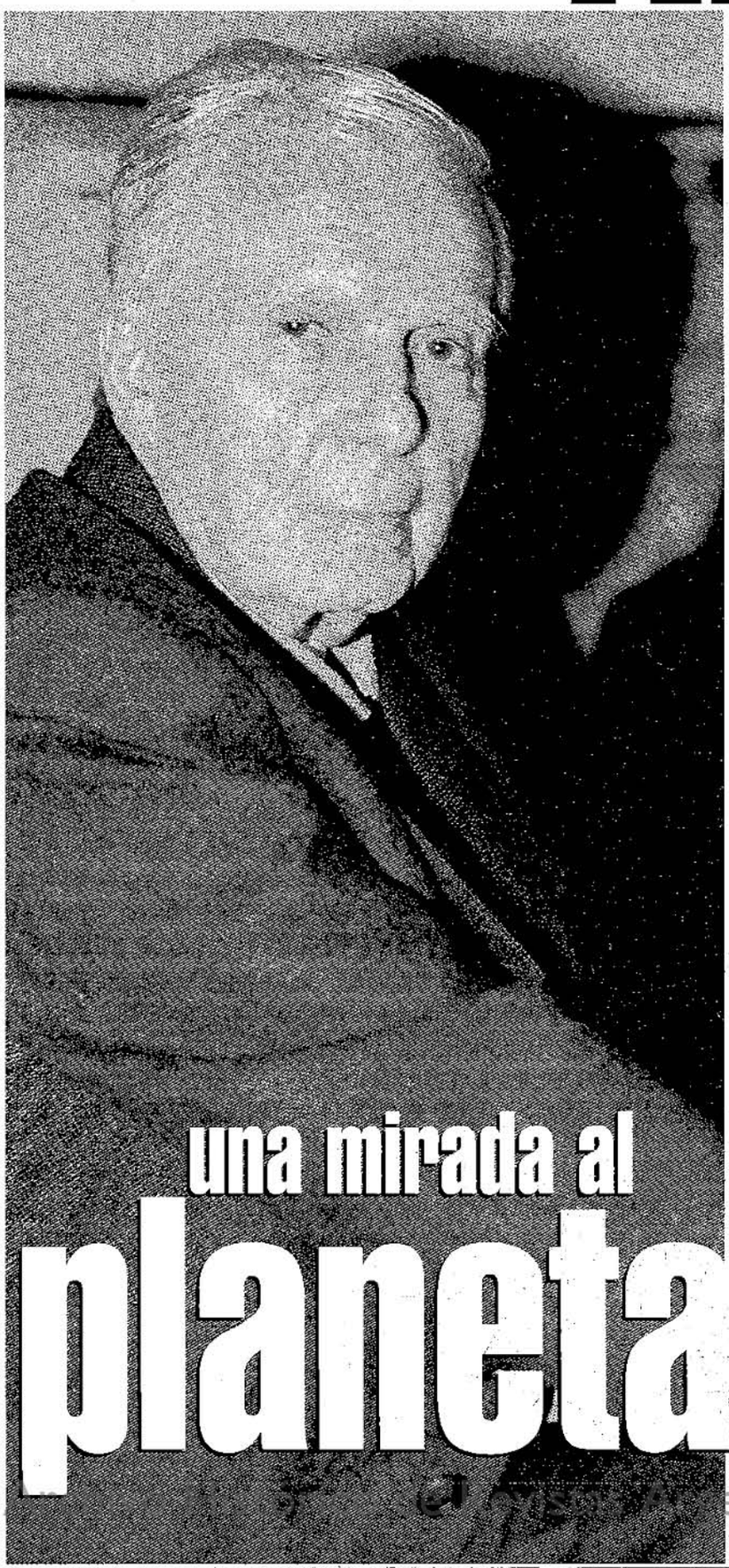
¿Podría hablarse de una toma de posición por parte tuya a partir de un balance realizado entre dos modos de producir tan diferentes como los de "CAMINO..." y "EL ASADITO"?

"El asadito" demostró que éste es mi lugar, éste es el modo en que quiero trabajar (y no hablo de hacer películas en un día porque está claro que no todas se pueden hacer en un día), porque es el lugar donde se establecen claramente las posibilidades, la posibilidad real de producir y de hacer algo de nivel profesional con las herramientas que tenemos. Desde nuestro lugar, con el material técnico y humano con que se cuenta, creo que esto es lo que más se acerca. Tuvimos lo mejor de lo mejor durante un día, mientras que otros en Bs.As. lo tienen durante cuatro meses. Esos son los límites, y si uno trabaja sabiendo que es así puede moverse perfectamente.

"El asadito" es el lugar, una forma de laburar en la que me siento cómodo. A partir de acá sé que puedo trabajar y experimentar moviéndome en este espacio. ■

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

Santiago Alvarez, una mirada al planeta rojo



Desde la Revolución de 1959, Cuba, en comparación con el resto de Latinoamérica, ha dado lugar a una vastísima producción cinematográfica en la que los documentales han ocupado un lugar de inusitada preponderancia. Uno de los responsables de este crecimiento es el realizador Santiago Alvarez quien, el mismo 1959, fundó, junto a otros realizadores como Julio García Espinoza y Tomás Gutierrez Alea, el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) y en 1960 se hizo cargo del Noticiero ICAIC Latinoamericano. Desde allí ha dirigido alrededor de 600 noticieros y unos 150 documentales en cine alrededor de todo el mundo.

Mostrando la otra versión de los principales eventos de la segunda mitad de siglo, Santiago Alvarez se ha constituído en el más importante documentalista de latinoamérica. Ahora, con 78 años de edad, su intención es filmar el planeta Marte.

entinas | www.ahira.com.ar

SANTIAGO ALVAREZ Y LAZARA HERRERA EN CORDOBA

Antes de la Revolución de 1959, el cine en Cuba sólo existía en La Habana y en las ciudades más grandes y se proyectaban únicamente películas de Hollywood y mejicanas. El cine nacional era víctima de una intensa censura por parte del gobierno de Batista, por lo tanto, los realizadores debieron volcarse a la producción en clandestinidad con los problemas obvios que esto acarrea y que impedían un desarrollo verdadero.

A partir de 1959, una vez que la Revolución se fue perfilando con carácter socialista, los distintos grupos fueron organizándose hasta que fue creado el ICAIC ese mismo año. El principal objetivo era conseguir que la producción y distribución de los films fuera más democrática y pudiera llegar a más lugares. En principio se obtuvieron películas de todo el mundo que fueron proyectadas en las salas nacionalizadas. Pero la meta era llevar el cine a las zonas rurales. Así es que se diseñaron los Cines-Móviles que llegaron a tener un promedio de cien proyecciones diarias durante una década, en regiones del país donde antes no había ninguna posibilidad de acceso a ese material.

El cine cubano, por tanto, fue dirigido a una audiencia que no estaba acostumbrada a un sólo cine sino que traía consigo una importante formación. Esta era una de las bases de la rama cultural de la Revolución y probablemente sea el motivo por el cual el género documental acaparó tanto interés en el pueblo cubano. Santiago Alvarez, al frente del noticiero, fue apoyando las políticas del ICAIC con una extensa producción documental que se encargaba de mostrar una versión diferente a la tradicionalmente difundida por las producciones de los países potencia. Centrándose no sólo en la Revolución cubana sino también en las guerras de Viet Nam, de Laos y de Camboya, en Angola, Chile, Mozambique...el realizador cubano recorrió el mundo con sus cámaras para mostrar una realidad sistemáticamente ocultada por décadas.

Simultáneamente, Alvarez aportaba interesantes recursos formales al género en la realización de sus películas que consistían en una ampliación de los límites del documental tradicional incorporando dibujos, recortes periodísticos, fotos fijas y animaciones con un sentido drámatico que enriquecía el relato, frecuentemente ilustrado con poemas de Martí o de Ho Chi Mingh, por ejemplo. Su cortometraje "Now" de 1965 es considerado por muchos el primer *video-clip* de la historia. El director utilizó la versión de Lena Horn de la melodía hebrea Hava Nagila en toda su duración, logrando un film de 6 minutos que habla de la lucha por los derechos civiles y las revueltas raciales en los Estados Unidos. Ante la escasez de material filmico de archivo sobre el tema en Cuba recurrió a un gran número de tomas fijas que, mediante un proceso de animación, se muestran ante los espectadores como una cantidad de tomas filmicas. Atrapando el ritmo de la canción, las imágenes trascienden la música y las fotografías, constituyendo una nueva entidad, diferente, con la libertad formal que caracteriza a los *video-clips* de hoy, sólo que con una intensidad dramática que difícilmente se pueda obtener en este género paradigma de la exaltación formal vacía del posmodernismo.

"Now", junto a otros cinco documentales de Santiago Alvarez fue proyectado en un ciclo organizado por la Casa de los Trabajadores-Si.P.O.S. en junio de este año en la ciudad de Córdoba. Allí asistió el realizador junto a su mujer para brindar una charla debate y, en esta entrevista de Gabriel Pucheta y Juan J. Gorasurreta, explica su visión del planeta Tierra, sus proyectos y las diferencias entre trabajar en celuloide o en video.

Germán Villarreal

Si tuviera que hacer un documental hoy, 1997, ¿qué temática abordaría?

S.A. –La del planeta Marte.

¿Por qué?

Porque está bien lejos de la tierra. En tono irónico, las cosas que están pasando en la tierra, las utilizan como cosa especial: los programas que dedican a los niños en la televisión. Es decir, se puede hablar de lo que pasa en el mundo, en una forma diferente a lo que la gente espera que uno haga. Entonces, cuando yo digo el planeta Marte, es porque me interesa mucho salir de la atmósfera terrestre y el problema de las empresas que compran empresas nacionales. El problema más grave que hay en la tierra es la privatización, es como una enfermedad que está acabando con el hombre honesto, honrado... porque no hacen otra cosa que echar a perder toda una labor realizada con la economía de los pueblos. Luego, la privatización... todo lo que yo pueda decir sobre la privatización, es poco. Y creo que ese es el tema que, a la prensa, seguramente puede gustarle también. A la prensa escrita. Primero porque está presente; segundo porque si te pones a analizar aquí mismo, las cosas que me han contado sobre la privatización, es para morirse de un síncope. Hay que tomar muchas pastillas para no morir de infarto.

Ud. ha sido un caminante que ha andado mucho por lugares del mundo...

He estado por los tres mundos, pero como dice (Fernando) Birri, no hay tres mundos...

Tiene noticias del sudeste asiático, por ejemplo. Cómo está hoy...

Estuve en Vietnam, en Laos, en Nom Pengh... en esos lugares, salvo Vietnam, los demás países están llenos de privatizaciones, por ejemplo, en Nom Pengh donde estuvo el asesino de Pol Pot. Él fue el asesino de los habitantes de Nom Pengh. Cuando yo entré a ese país, Camboya, que dominaba Pol Pot (1976/79), un asesino a mansalva que le dio por acabar con todos los efectos eléctricos en Nom Pengh, porque era amigo de los chinos.

Si tuviera que hacer hoy un semblante de alguien que nos toca muy de cerca, Ernesto Che Guevara, ¿que haría?

En Cuba, en muchas oportunidades, han querido que yo haga un documental sobre el Che. Me he negado a ello porque no me encontraba en condiciones, con la suficiente sabiduría para poder hacer una semblanza sobre el Che, por razones obvias. Porque es un hombre superior... no el hombre nuevo que dicen por ahí: el hombre no es nuevo ni viejo. Nosotros, los habitantes de esta tierra somos más que viejos y más que jóvenes. Más que hombres nuevos. Hay un decir constante de hombre nuevo. El Che no era un hombre nuevo. Era un hombre que nunca envejecía. Son dos cosas diferentes: una cosa es envejecer y otra es ser joven. Le voy a enseñar una foto que dice todo. Salió en la prensa de hoy: el presidente de Bolivia. ¿Tú crees...?, ¿después de todo lo que se sabe del asesinato que él cometió, como el del Che, que un periódico publique, casi en primera página una fotografía de este hijo'e puta? Cuando hagan la crónica sobre mi paso por Córdoba, pongan allí que yo soy enemigo de este militar y que además me duele que la prensa lo ponga encuadrado, casi en primera plana. Ese es un cabrón hijo'e puta. ¿No lo sabe la gente del periódico? ¿Eso le dice algo...?

¿Ho Chi Mingh?

Yo estoy haciendo un documental que se llama "Los hombres que yo conocí". Entre esos hombres, hay 40 estadistas. El primero de ellos, es Ho Chi Mingh, ese señor que montaba en la selva de Vietnam en un burrito parecido al del Che. ¿Ha conocido el burrito del Che? ¿Muy lindo, no?

Le preguntaba sobre los hombres... ¿Fidel Castro?

Cada día lo quiere más el pueblo de Cuba. Le voy a contar a Fidel, lo que estos periódicos publican aquí. Fidel cada día crece más. En la última manifestación del 1ro. de mayo en Cuba, fue la más grande de todos los tiempos. Un 1ro. de mayo donde estuvieron mayormente presentes los jóvenes. Es decir, Fidel ha acrecentado su popularidad entre los jóvenes. ¿Ud. ha estado en Cuba? Dese una vuelteciita por allí... va a conocer un pueblo diferente a otros. Si tú haces un recuento de los países... Bolivia, Venezuela, Colombia.... todos los países de América Latina, tropiezan con malversación, con asesinatos, hechos por los propios hombres de negocios de esos países. Un presidente como el que tenía Méjico, Salinas de Gortari, asesina...

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

¿Tú hablaste con él? ¿No? Yo he hablado con él, cuando he estado en Méjico. Es un descarado. ¡No sé cómo los mejicanos no se dieron cuenta antes! Porque tú tienes a ese señor y tienes, en todos los países de America Latina más o menos, a alguien como él que haya asesinado gente. Mirá, tienes el caso de Estados Unidos... Yo hice un documental que se llama L.B.J. (1968). ¿Tú sabes quién fue Luther King....? ¿Quién fue Lyndon B. Johnson? ¿Quiénes fueron los Kennedy? Entonces, toda esta serie de gente, son funcionarios. En el Ecuador, empiezan a escarbar y sacan la "moralla", que es la mierda. ¿Qué más podemos decir...?

Estamos a tres años del 2000...

Yo tengo 78 años... ya estoy entrando en el año 2000. Pienso llegar a los 105 años, como lo hizo el músico Garay, un gran músico cubano del siglo pasado. La música suya todavía está vigente.

¿Qué hace falta para una revolución?

Ser revolucionario. Si no hay revolucionarios, ¿qué revolución se puede hacer? Cuando yo digo ser revolucionario, es ser cubano. Yo creo que el único país socialista que ha quedado después del *desmerengamiento* del este socialista, es Cuba. Con todos nuestros defectos, porque estamos llenos de defectos. Nosotros somos el país con más defectos en el hemisferio. Ahora, no quiero tener las virtudes que tienen los demás.

Nombraba a los países del este europeo... ¿fracasó allí el socialismo?

Allí nunca hubo socialismo. ¿Tú conoces la inferioridad de esos países? Nunca hubo socialismo...

¿Y qué hubo entonces?

Mierdolina. Eso han creado los señores del ex-socialismo. ¿Ud. ha visto los documentales que he hecho? El último no lo ha visto. Premiere ayer aquí, en esta ciudad... por primera vez se ha puesto en la pantalla y en la Casa de los Trabajadores. (A Lázara) ...explícale de qué se trata... Ella es mi mujer y mi amante.

L.H.: –Es un concierto benéfico que se hizo en La Habana, con Pablo Milanés, Fito Páez, Joaquín Sabina y Emilio Batayán, el español, para recaudar fondos para la campaña de lucha contra el SIDA. Entonces, el maestro hizo un documental que se llama "Concierto mayor", en donde aparecen entrevistas a estos cantantes, a enfermos, a familiares... haciendo un llamado a la sensibilidad humana para ayudar al Sanatorio de Las Vegas. La terminamos el 18 de mayo del 97, dos horas antes de coger el avión para Argentina.

S.A.: –Anoche lo vieron aquí los estudiantes de cine, entre otra gente. La gente estaba llorando al terminar... yo los veía llorar.

Le falta mucho para vivir. ¿Cuáles son sus proyectos?

Ya le dije uno de ellos, "Los hombres que yo conocí", que ya lo estoy haciendo...

¿Y el de Marte?

A lo mejor vaya haciéndolo paralelamente.

Desde el 93, está haciendo video. ¿Piensa que es denigrante para un cineasta, un documentalista, hacer video?

Cómo voy a pensar que es denigrante, si yo lo hago. ¿Yo soy denigrante también...?

¿Qué significó la experiencia en este campo, manejando otro soporte, otra cámara...?

Más fácil para trabajar, inclusive para ir de un país a otro... no pagas excesos de equipaje.

Aquí en la Escuela de Cine de Córdoba, algunos docentes dicen a sus alumnos que el cineasta debe filmar celuloide, de lo contrario, jamás llega a serlo...

Yo fui cineasta y no me he angustiado en estos momentos por ser videasta... de cineasta a videasta. Estoy trabajando con video, primero porque no me queda más remedio; segundo porque he encontrado que la imagen se puede trabajar igual. Si lo que hay detrás de la cámara es un videasta o un cineasta, es lo mismo. El problema es saber usar el arma que tú tienes para poder expresar y exponer las ideas que tengas sobre el cine y la realidad. Yo estoy trabajando con el video. Si fuera que no se pudiera trabajar con video, no lo haría. Sin embargo pienso, inclusive, comprarme un par de cámaras Betacam que valen un poco caras. El video tiene la ventaja de estar viendo la imagen en el momento que se produce. Es una ventaja. ¿Me captaste...?

¿Se puede hablar de diferencias lingüísticas entre el celuloide y el video, como soporte...?

La imagen de video camina en una pantalla cualquiera como la imagen del cine. Esa es una idea que ha creado alguna gente... no sé cuál es el propósito. Pero se puede trabajar estéticamente bien en video como en cine. Yo hago video y he hecho 600 noticieros y 150 documentales en cine. Si tuviera la experiencia de haber trabajado y decir que el video no sirve, el que no sirve soy yo y no el video. Los que dicen que el video no sirve, entre comillas, están muy equivocados. Que se remitan a mí, para que vean los 10 videos que he hecho desde que dejé de ser cineasta.

¿Conocía Córdoba?

Sí. Cuando estuve aquí, en el 73. Filmé Córdoba cuando Cámpora tomó posesión de la Presidencia y mi película se llama "El último tango".

¿Pudo conocer el Colegio Nacional Deán Funes...? En ese colegio hizo el secundario el Che...

No lo sabía. La próxima vez que venga a Córdoba, vamos a ir a verlo...

Este país me ha encantado. Y aquí hay muchos cineastas que no son incompatibles con los videastas.

Entrevista: ***Gabriel Pucheta y Juan J. Gorasurreta.***
Córdoba, 5 de junio de 1997.

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

Bernard Herrmann (II).

Los sonidos de la aventura y la ciencia ficción.

En el número uno de El Eclipse hicimos referencia desde estas páginas a la edición en CD de algunas obras de Bernard Herrmann para películas de Hitchcock.

Existe otra edición del mismo sello grabador que complementa a aquella y que nos brinda, además, la excusa para explayarnos sobre el genio creador del compositor.

Nacido en Nueva York en 1911, estudió música en la escuela Juilliard de su ciudad natal.

En los años 30 formó parte de la emisora CBS, conociendo allí a un joven Orson Welles, en ese entonces productor de algunos programas radiales relevantes.

Fue éste precisamente quien le permitió ingresar al mundo del cine por la puerta grande, encargándole la composición de la partitura de "El ciudadano", logrando una nominación para los Oscars en la entrega de 1941.

En ese glorioso año, Herrmann recibió el único premio de la Academia de su carrera, pero curiosamente, no por su parte en la obra maestra de Welles, sino por otra composición suya: la realizada para la película de William Dieterle "Un pacto con el demonio" (The devil and Daniel Webster) que, en forma inusual, competía con aquella en ese rubro.

La relación con Welles se prolongó en 1942 con la composición de algunos pasajes de "Soberbia" y, en 1944, con la dirección musical de la versión que Robert Stevenson hiciera de "Almas rebeldes" (Jane Eyre), film protagonizado por el gran Orson y Joan Fontaine.

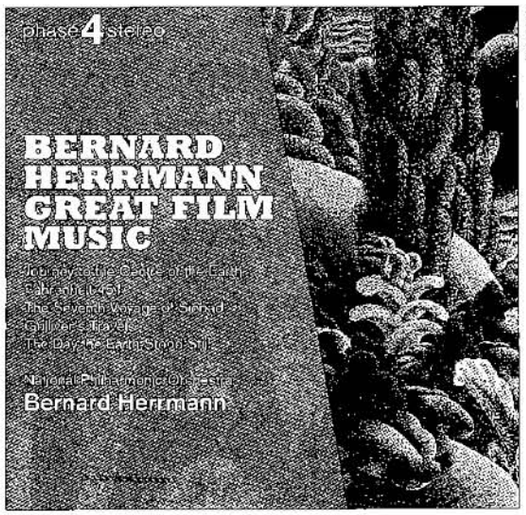
En lo que comprende a lo específicamente musical, la edición que nos ocupa contiene una serie de grabaciones realizadas para algunos títulos relevantes del cine fantástico de principios de los 50 hasta finales de los 60.

El disco se abre con una fanfarria perteneciente a la banda sonora de "Viaje al centro de la tierra", un score que Herrmann abordó en forma experimental, eligiendo una música ambiental con el fin de crear ciertos climas; utilizando en algunos pasajes diversos órganos (eléctricos o de iglesia).

En "El séptimo viaje de Simbad" asistimos a los primeros rastros de influencias musicales sobre Herrmann ya que tanto el tema 8 "Overture", como el 10 "Baghdad" referencian indudablemente a "Las mil y una noches", dando lugar a una vivaz orquestación con algunos ecos del "Scheherezaade" de Rimsky-Korsakov.

Para el tema 9, que corresponde en la película a una fabulosa escena animada cuadro por cuadro por el talento de Ray Harryhausen, Herrmann hizo otra vez lo correcto, acompañando de unos arreglos percusivos en los que predomina el xilofón, a una lucha de espadas entre el protagonista y un esqueleto.

Una aterradora introducción nos anuncia el tema siguiente: "Outer space", perteneciente a una de las pocas películas de ciencia ficción con mensaje pacifista, "El día que paralizaron la tierra", en donde Herrmann hace gala nuevamente de su creatividad, destacándose una extraña combinación de sonidos orquestales y electrónicos que rozan lo sobre-



EDITADO POR DECCA - DISTRIBUIDO POR POLYGRAM 443899-2

National Philarmonic Orchestra. Bernard Herrmann

natural.

El tramo siguiente (temas 18 al 22), coincide con una de sus colaboraciones con François Truffaut, llamativamente no la más brillante. Un poco acotada por dos de las aristas más salientes del francés, su romanticismo inocultable y su pasión por el cine de Hitchcock, la banda sonora de "Fahrenheit 451" reitera algunos esquemas ya oídos en anteriores trabajos del compositor.

En el último segmento, de unos 25 minutos, comprobamos la increíble variedad de tonalidades que Herrmann era capaz de crear, en este caso para la película "Los viajes de Gulliver". Entremezclados con sonidos de una pureza y levedad extremas –útiles para asociarlos a las escenas en que aparecen los liliputienses–, encontramos otra de las vertientes en las que abrevó el músico, comprobables en el barroquismo de los temas "Overture", "Minueto" y "Trees", tres composiciones que, por su complejidad, nada tienen que envidiarle a algunos clásicos de ese período.

Bernard Herrmann murió en 1975 dejando inconclusa la música de "Taxi driver", continuada por Ellmer Bernstein, coincidentemente un gran admirador de su obra y uno de los pocos compositores destacados de Hollywood en las últimas décadas.

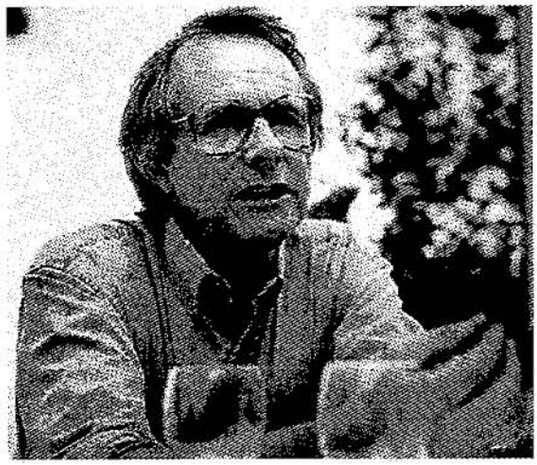
El otro compositor actual que reverencia a Herrmann es Danny Elfman, conectados ambos, quizás, por su gusto compartido hacia los compositores rusos románticos y modernos como Prokofiev, Shostakovich, Tchaikovski (como prueba escuchar la analogía existente entre algunos acordes de "Eugene Onegin" de este último, y el "Tema de amor de Vértigo"), o el mismo Rimsky-Korsakov citado en otro párrafo.

Ojalá que Herrmann nos siga inspirando para que, a su vez, los oyentes del cine podamos seguir deleitándonos con una música de películas con personalidad propia y no como simple partenaire de la imagen filmada.

Fabián G. Del Pozo

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

LA CANCION DE CARLA



Toda película centrada en un tema político resulta generalmente polémica, inevitablemente cruzada por las diferentes visiones y sus correspondientes ideológicas. Pero en la CARLA'S SONG de K. Loach, lo controvertido no se halla en el eje político que la atraviesa.

Será hipócrita o interesado vergonzante quien pretenda a esta altura, denostar a un pueblo que se revoluciona contra la opresión. O ya es casi verdad de perogrullo, reconocer las demoníacas conspiraciones "armadas" por la CIA a lo largo y ancho del sufrimiento contemporáneo. Entonces, el relevamiento que hace Loach del momento crítico de la abortada "revolución popular" nicaragüense, es simplemente y otra vez en su obra, el punto de vista desde el bando de los oprimidos.

En la base de la historia, un chofer de colectivos (R.Carlyle) se encanta con una morena (Oyanka Cabezas) que baila su marginalidad por la Glasgow de 1987, atormentada por un enigmático suceso en su Nicaragua natal (vinculado a un enamorado combatiente sandinista). La cruzada relación que comienzan no podrá desarrollarse si Carla no concluye aclarando su historia anterior, por lo que viajarán a develarla a Nicaragua, en medio de la ofensiva de los "contras".

Ahora bien, el film es una cosa interesante en la parte inicial en la capital escocesa (cuando se conocen George, el conductor de *Red Double Decker*, y Carla que baila en plazas su danzón "Ella es la Nicaragua, la nicaragüita"..), y otra cada vez más floja desde la vuelta de Carla a su país con el ex chofer que arriesgará por amor pero no soportará la guerra; para sortear una digna resolución final.

Vale aclarar que no hay caída en el panfleto, pero pasada la primer media hora, no sólo Carla pierde sangre con su intento de suicidio; el film se va desfigurando notoriamente entre secos manifiestos y anécdotas que resultan inconsistentes, al intentar emocionar para que creamos. Que creamos los espantos traumáticos de la guerra; que la crueldad "aleccionadora" organizada por el Pentágono supera lo imaginable; que los campesinos defendían una sentida reivindicación histórica contra gringos y somocistas, que ese sufrido pueblo no perdía la ale-

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

LA CANCION DE CARLA *(Carla's Song)*
Dirección: Ken Loach
Guión: Paul Laverty
Fotografía: Barry Ackroyd
Música: George Fenton
Intérpretes: Robert Carlyle, Oyanka Cabezas, Scott Glenn, Salvador Espinoza.
Duración: 125 minutos. EE. UU., 1997.

gría de cantar y bailar. Pero -con todas esas verdades en la alforja –en esta ocasión las motivaciones de Loach parecen ser impostadas, y errara entonces al corazón del film por... falta de necesidad verdadera.

Como si repitiera una fórmula de supuesta efectividad, aunque de una autenticidad anémica en este caso. Como si la reserva de su pasión libertaria hubiera quedado –a resguardo pero– en Tierra y Libertad su anterior obra muy superior a la presente. ¿Será que para el naturalismo parece imposible y hasta fallido, conmocionar con una foto "trucada" de la realidad?. ¿Será que Loach no pudo evitar la tan europea visión candorosa sobre los movimientos populares centroamericanos como el sandinismo?. ¿O hay cierto desgaste estilístico en el creador de tal joya del cine moderno como Riff Raff?.

Cómo explicar sino ese *acartonamiento* de buena parte de la historia y sus personajes (v.g.: el "misterio" del paradero y lo ocurrido a Antonio –combatiente, cantor y amor verdadero de Carla/el confuso trauma de Carla/la extemporánea presentación de su hija, y otros). Y hablar de "acartonamiento" no es secundario en relatos realistas-naturalistas; justamente ése era un problema que Loach supo conjurar en su filmografía hasta "Carla...". Ese particular manejo del lenguaje cinematográfico y actoral que distinguió a la citada Tierra y Libertad con su vibrante asamblea de campesinos, o a Riff Raff de comienzo a fin, etc.

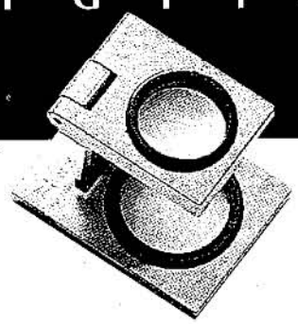
Aquí, la historia y la narración no han cuajado en el resto de la cinta como en la escena de la "ceremonia" del lago donde George entrega a Carla su más preciado recuerdo, o en la breve y sutil ruptura de éste con su prometida. Quizás fue demasiado el peso del guionista Paul Laverty, un escocés que pasó 2 años en Nicaragua militando en los jaqueados organismos de derechos humanos. Por aquellos años de los '80 en casi toda Centroamérica podían –como Bradly el ex-agente converso que condena a la CIA pero salva a su gobierno (?) interpretado por S. Glenn–, dar testimonio diario de las atrocidades que fueron parte importante de la política del Tío Sam para subyugar otra vez a su rebelado pero dividido "patio trasero" (poniéndole luego el moño engañoso de las "elecciones democráticas").

Encuadres amplios pero muy "en contacto" con los personajes y situaciones; planos generales tan abarcadores y cercanos que no necesitamos ver a los personajes allí para saber que son parte de esos ámbitos (el brumoso lago escocés; los ondulados campos nicaragüenses); el tono de fresca improvisación actoral compartida por la ubicación de la cámara; la despojada mostración de las relaciones laborales; los diálogos y acciones en off que hacen jugar al espectador completando el verosímil de momentos cotidianos, la iluminación en base a fuentes ambientales; el tiempo dado en planos sin corte a esas manifestaciones fraternales que en la vida suelen pasar tan imperceptibles. Es decir, las componentes características de Loach a nivel del tratamiento formal están aquí, pero lamentablemente sin la consistencia de antes.

Quizás esta vez el esfuerzo por la ubicación política sólo "correcta", primó por sobre la fundamental tarea de desentrañar sensiblemente el corazón de la historia y los conflictos de los personajes, porque en "Carla's song", la formalidad de conceptos parece haber *envasado* la sensibilidad de la forma expresiva.

Rubén Plataneo

REPROSCAN
PREIMPRESION DIGITAL



SCANNER ROTATIVO HELL DE ALTA RESOLUCION

FILMACION CON TRAMADO *STOCASTICO*

ARCHIVOS DE MACINTOSH O PC

Prueba digital FUJI

EL ÚNICO SISTEMA CAPAZ DE IMITAR EL RESULTADO FINAL DE LA IMPRESIÓN:

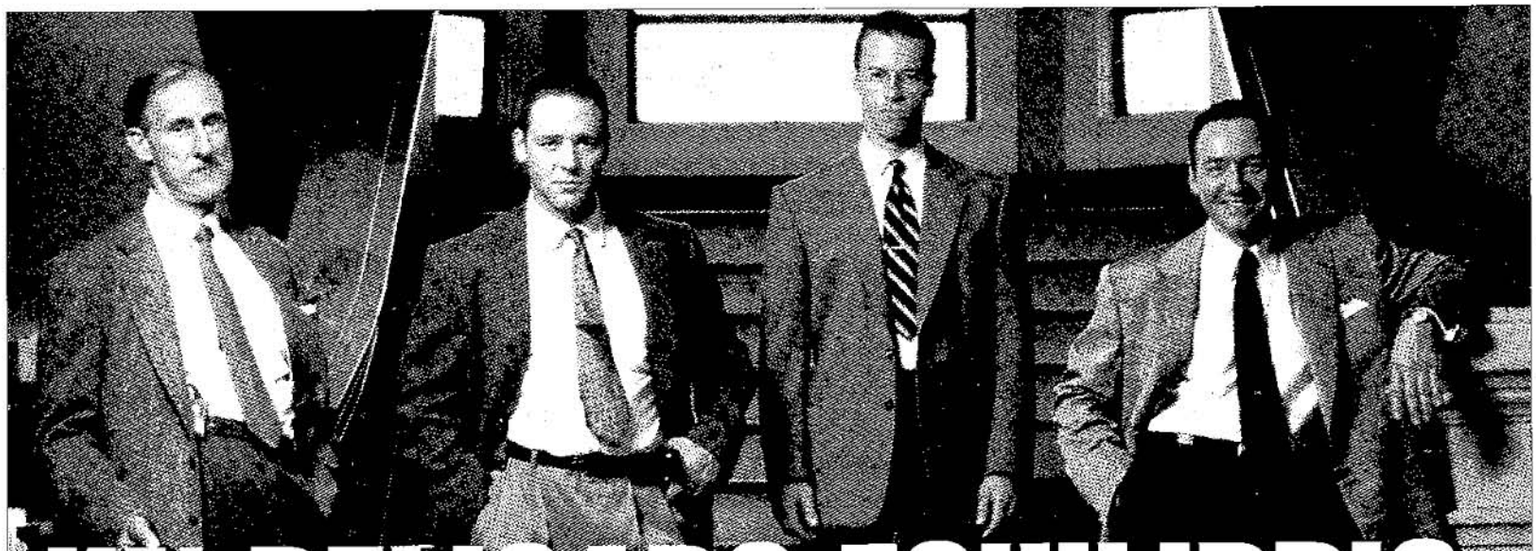
1.- PORQUE SE REALIZA SOBRE EL MISMO PAPEL EN QUE SE VA A IMPRIMIR.

2.- PORQUE UTILIZA UN SISTEMA DE TRAMAS QUE IMITA EL TRAMADO DEL OFFSET.

3.- PORQUE SUS PIGMENTOS SON LOS MISMOS DE LAS TINTAS TRADICIONALES.

AV. FRANCIA 1183
Tel./Fax (041) 397652
(2000) Rosario - Santa Fe
E-mail: verardi@interactive.com.ar

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



UN DELICADO EQUILIBRIO

LOS ANGELES AL DESNUDO *(L.A. Confidential)*
Dirección: Curtis Hanson
Guión: James Ellroy, Brian Helgeland y Curtis Hanson
Fotografía: Dante Spinotti
Música: Jerry Goldsmith
Intérpretes: Kevin Spacey, Russel Crowe, Guy Pearce, James Cromwell, Kim Bassinger, Danny De Vito
Duración: 136 minutos. EE. UU., 1997.

Con un comienzo que respeta las reglas del género y promete un desarrollo en consecuencia, "L.A. Confidential" trastabilla a mitad de camino y pierde el norte poco a poco.

Se ha dicho que James Ellroy es un escritor que ha insuflado nuevos aires a la actual novela negra norteamericana. Que su escritura ha recuperado las voces de Hammet, de Chandler o de McCoy. Lo cierto es que puede haber un poco de todo esto, pero sus libros, a diferencia de los de los autores citados, no habían sido llevados al cine de manos de algún autor importante. A la dureza habitual de un ámbito donde la policía corrupta deambula por los mismos pasillos que aquellos que dice combatir, Ellroy suma las connotaciones sociales o, como puede verse en L.A. Confidential, ese entramado transparente en que cualquier traición puede ser la verdad que todo lo justifica.

Curtis Hanson, un director de la generación intermedia, cuya carrera profesional parece un cuadro estadístico de una empresa donde la línea de desarrollo es sumamente irregular, toma la novela de Ellroy en un intento de trasladar esa respiración –lenta y fatal– que subyace en esta historia que habla del otro lado del luminoso Hollywood de los 50.

Varios cuadros de "Los Angeles..." se abren con planos que retrotraen a Hawks o a Tourneur, que sostienen durante buena parte de la primera etapa, una carga de significante que también se simboliza en los rostros duros, en las conversaciones parcas y jactanciosas, en la voluntad sacudida por el placer burócrata de los detectives. La prensa del escándalo, tan fugaz como certera, tiene su parte en este juego en que el *puzzle* va deslizándose entre los pliegues de una razón escindida. Los prototipos son rigurosos y adquieren en la trama un costado que los favorece en sus relaciones: todos son policías en busca de dinero, de fama, de jerarquías o de proteger –por supuesto los menos– algún trauma infantil deslucido. El engranaje comienza a funcionar y todos parecen tener algo que ocultar excepto Hanson, que, con un certero estoque de confesiones o recursos forzados, va dándole la espalda a tanta audacia desplegada al principio de esta propuesta.

Si la novela de Ellroy es densa, ensimismada, sin intenciones morales que trasunten el mundo de la prostitución de lujo, el de los negros pobres siempre a punto de cargar con un crimen o el de los dispuestos artistas fracasados bajo la sorna de ese imperio industrial que fabrica films, Hanson opta por abrir otra brecha, una pausible toma de partido que alguno de sus héroes hace evidente desde las primeras secuencias y hasta exalta los caracteres que conforman una personalidad engañosa.

Los planos medios y americanos intensifican y dan una exacta latitud para una atmósfera surtida de presagios; colores brillantes y cargados contribuyen en el tono general para describir los circuitos funcionales de una ciudad que vive de la industria cinematográfica y fabrica sueños como vehículos de la vida cotidiana.

Ilusión, espejo retroactivo que permite confiar deliberadamente, el camino trazado por la imagen positiva que pretende dar la policía de Los Angeles se parece un poco a lo que Hanson ha intentado con este film.

Se diría, casi, que hubo una sobrestimación de algunos valores utilizados en su construcción. Como si las exigencias de la producción –the final cut– no pudiesen haber sido ocultadas en el sortilegio de una rubia prostituta, de un incontrolable detective melancólico, de un cronista falaz y desprevenido u otro detective –un nuevo acierto de Kevin Spacey– que se acerca a la piel del policía que no ignora que está en Hollywood y que lo que esperan de él es que actúe y aparezca en los periódicos.

Juan Aguzzi

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

HEROE EL QUE BUSCA ... aunque pierda

EL SUEÑO DE LOS HEROES *(ídem)*
Dirección: Sergio Renán
Guión: Jorge Goldenberg y Sergio Renán sobre la novela de Adolfo Bioy Casares.
Fotografía: Carlos Torlaschi
Música: Jaime Ross y Pablo Ortiz
Intérpretes: Germán Palacios, Lito Cruz, Soledad Villamil, Fabián Vena.
Duración: 112 minutos. Argentina, 1996.

Es inevitable –o quizás imprescindible– vincular la película de Renán al libro en que está basada; sobre todo porque la adaptación se ciñe escrupulosamente aunque no totalmente, a su estructura y contenido.
La adaptación de Renán y J. Goldenberg, devino en una "traducción" respetable del texto de Bioy a imágenes organizadas convencionalmente, que muestran una realización cuidada, prolija. Esta apreciación implica una cara de valoración positiva, y otra de disconformidad. Pues el film no logra, o más bien no se propone, **jugarse** cinematográficamente en la arriesgada expresión de un conflicto trascendental como sí lo hace A.B.C. literariamente.
Entonces el film queda más acá del universo profundizado en el libro, pues Renán se contiene en los límites de una puesta pulcra pero "expositiva", y bastante teatral.

"UNO SIEMPRE MUERE"

A fines de los '20, Emilio Gauna (Germán Palacios), empleado de un taller mecánico, comparte una pieza de pensión con su fiel amigo Larsen, y gana una apuesta a los burros que lo conducirá a la etapa definitoria de su vida. Decide gastar la elevada suma festejando el Carnaval con su barra de amigos jóvenes como él, comandada por el maduro malevo Dr. Valerga (Lito Cruz).
El carnaval porteño, ritual pagano que *anula jerarquías y reglas sociales*, será el portal por el cual Gauna entrará en un derrotero de 3 noches que se convertirán en una enigmática obsesión, y que sólo resolverá encarando la muerte en un duelo a cuchillo con el soberbio "Dr." ("en asustar tontos").
En esas noches de juerga entre borrachera, tangos y pesadilla, Gauna se encuentra con la versión enmascarada de su amor, y con la premonición de su final, entremezclado con crueles situaciones coronadas siempre violentamente por Valerga.
Hasta ahí, el film esboza un tratamiento interesante: la entrada a todo "coraje" malevo entre la comparsa "Los hijos de Lucifer"; fundido a blanco abriendo el onírico terreno de la confusión del protagonista; dos encadenados excelentes marcando la huella que esas noches de extraña percepción le dejarán, mientras lo auxilia en la resaca, el mudo retrasado que encarna Brandoni en una de sus mejores actuaciones.
La relación con Clara (S.Villamil) y su padre el Brujo Taboada (F.F.Gómez), lo alejarán transitoriamente del curso fatal que su arraigo y aquella experiencia oculta entre nubes de desmemoria, le imponen. Pero la necesidad de Emilio de develar aquel misterio, con la ayuda del azar que insiste por segunda irónica vez, lo llevará a afrontar el Destino que también da otra vuelta a su alrededor para presentarle su sino trágico.
Es ahí donde las debilidades del film "adaptado" se coherentizan con una narración reducida a clarificar anecdóticamente, en lugar de hundirse en el conflicto que a través del ensueño y su misterio, convierten la vida de "un hombre más" de la ciudad, en signo de las más complejas contradicciones humanas.
Algunos justísimos primeros planos y correctas actuaciones en general, no eliminan la sensación final de un producto estático, ascético.

"ADIOS MUCHACHOS, YA ME VOY Y ME RESIGNO, CONTRA EL DESTINO NADIE LA TALLA"

Emilio Gauna tuvo 2 modelos: el guapo despótico que lo impulsa a liberarse probando su coraje de héroe ignoto; y el Brujo (aquí en deslucida versión de psico-pastor consejero), fútil oráculo que pretendió explicarle que hay "generosidad en la dicha y egoísmo en la aventura"; y un sólo amor, la dulce y libre Clara. Emilio estuvo predispuesto a perderlo todo en un momento de la mano del fatalismo, se plantó corajudo como un héroe ante el destino como un sueño, y la muerte justiciera maldita, dió su veredicto. Como siempre.
Renán no jugó nada por fuera de lo establecido, y no ganó.

Rubén Plataneo

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

RESPLANDOR EN LA NOCHE

Los personajes se van definiendo alternativamente, instantáneamente, como sujetos unidimensionales. Nada esconden, nada puede entreverse bajo su chata carcaza de estereotipo. El deficiente mental puro e ingenuo. El médico dedicado. Los pueblerinos bonachones. El homosexual comprensivo. El alcohólico exageradamente dañino. Todos rebelan su precaria construcción de personajes, delatan sus convenciones impostadas, falsas y risibles, en una especie de guiño irónico que en principio puede suponerse deliberado; sobre todo por la dicotomía producida entre las situaciones imbuídas de una desmesurada obviedad y sensiblería, y su puesta en forma distanciada, morosa, donde predominan planos generales que borran rostros propicios para la exposición melodramática. Esta aparente composición dialéctica del film engaña, su carácter absurdo puede suponer la conciencia de su construcción irónica, el conocimiento preciso de códigos genéricos que podrían ser subvertidos violentamente en un saludable acto de delación, de desenmascaramiento. Pero tal acto nunca llega, la posible mirada irónica se declara lugar común, engañosa convención hollywoodense disfrazada de autenticidad. Y solo queda el exasperante camino de lo obvio, el tránsito forzado hacia la restitución conservadora de un orden pueblerino burgués, donde el elemento maligno es extirpado a costa del sacrificio del deficiente mental convertido en mártir. El sueño americano sublimado, pero engañosamente, peligrosamente disfrazado para contrabandear su moral hipócrita y asesina.

Gustavo Galuppo

RESPLANDOR EN LA NOCHE ***(Sling Blade)***
Guión y dirección: Billy Bob Thornton
Fotografía: Barry Markowitz
Música: Daniel Lanois
Intérpretes: Billy Bob Thornton, Dwight Yoakam, J.T. Walsh, John Ritter.
Duración: 136 minutos. EE.UU., 1996.

EL PACIFICADOR

LOS ANTECEDENTES.

Se podía justificar cierta expectativa sobre esta película, que reunía, a priori, ciertos atractivos a confirmar:

1)Era la producción con la que abría el juego SKG DreamWorks, la nueva productora fundada por 3 verdaderos magnates como Spielberg, Katzenberg y Geffen.

2)La pareja protagónica, integrada por Nicole Kidman (que últimamente nos ha entregado dos trabajos excelentes, hace poco en "Retrato de una dama" y anteriormente en "Todo por un sueño") y George Clooney (consagrado estrella a partir de "Batman y Robin", al que vimos previamente como el antihéroe romántico de "Un día muy especial" o un poco más lejos como el psicópata hermano de Tarantino en la delirante "Del crepúsculo al amanecer").

3)La dirección a cargo de una mujer proveniente del ámbito televisivo, Mimi Leder (ER emergencias) que venía a sumarse a un lugar, el de las películas de acción, reservado al sexo masculino si exceptuamos las valorables incursiones de Kathryn Bigelow en el género.

LA CUENTA REGRESIVA.

3)Luego de un comienzo alentador, la expectativa se agota con la finalización de la planificada secuencia inicial que abarca el proceso de desguace de 10 misiles atómicos en Rusia y su posterior transporte a través del ferrocarril, permitiendo que un grupo rebelde del ejército ruso se apodere de 9 de ellos fácilmente para luego falsear un accidente nuclear con el restante, lo que destruirá las evidencias del robo.

Este falso accidente pondrá en acción al departamento de estado norteamericano personificado en la doctora Julia Kelly (Kidman) y en el coronel Thomas Devoe (Clooney), a cargo de la investigación del sospechoso suceso.

A partir de allí "El pacificador" se convertirá en una camaleónica película que por momentos se disfrazará de "Marea roja" (de hecho, el guionista es el mismo) para luego parecerse a "Misión imposible" o "Goldeneye"; agregando al planteo inicial situaciones inverosímiles y frases pretendidamente inteligentes: «Cómo extraño aquellas épocas de la guerra fría!» (un empleado del depto. contrabando de armas nucleares del FBI), «En Harvard hemos educado a la mayoría de los terroristas del mundo» (Devoe), »Soy serbio, soy croata, soy musulmán, no soy un monstruo, soy un ser humano» (el terrorista Dusan); o recurriendo a un frenético andar de la cámara de Leder, confundiendo lo que significa sólo movimiento, con la acción verdadera. Demostrando la falta de oficio para el género de su directora. (¿Habrá visto alguna de Peckinpah?).

2)En medio de todo este desborde Kidman intentará convencernos de su capacidad atlética ya que nos había convencido, desde sus últimas películas, de que sabía actuar. Clooney pondrá en varios momentos su habitual "sonrisa de *freeze frame*", poco apta para un coronel que intenta salvar al mundo (o a los EE.UU., que es lo mismo para los yanquis). Bien que para su descargo el guión no dotará de los más elementales rasgos de identidad a los protagonistas; siendo personajes vacíos, sin una persona-

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

lidad definida, sin un pasado. Pasado que, fatídicamente, sí se le confirió al terrorista, cometiendo el grave error de transformar al "malo de la película" en una pobre víctima de la guerra de Bosnia, justificando su accionar violento. (¿Habrán leído, alguna vez, a Hitchcock?).

1)Increíblemente, una película hecha desde y por el *star system* falla en su basamento: la identificación del espectador con sus protagonistas, amagando durante buena parte en concretar un romance entre ellos, lo que afortunadamente sólo se sugiere en la escena final.

Al cabo de las casi dos horas de este despropósito, viendo - como hemos visto miles de veces por TV, y además gratis - una escena en la que se desactiva una bomba nuclear en el último segundo del conteo del detonador, es lícito preguntarse finalmente: ¿pueden reunirse tres de los más poderosos productores de esta industria y fundar un nuevo sello para, tras el pago de la entrada, darle semejante híbrido (que es más de lo mismo) a ese espectador?.

Fabián G. Del Pozo

EL PACIFICADOR ***(The peacemaker)***
Dirección: Mimi Leder
Guión: Michael Schiffer
Fotografía: Dietrich Lohmann
Música: Hans Zimmer
Itérpretes: George Clooney, Nicole Kidman, Marcel Iures, Armin Müeller Stahl, Alexander Baluev
Duración: 115 minutos. EE.UU.,1997.

LA ULTIMA TREGUA

LA ULTIMA TREGUA ***(The truce)***
Dirección: Francesco Rosi.
Guión: El mismo director, Stefano Rulli, y Sandro Petraglia, basado en una adaptación de Rosi y Tonino Guerra del libro homónimo de Primo Levi.
Fotografía: Pasqualino De Santis.
Música: Luis Bacalov.
Intérpretes: John Turturro, Massimo Ghini, Rade Serbedzija, Stefano Dionisi, Agnieszka Wagner.
Duración: 113 minutos. Italia-Alemania-Francia-Suiza, 1997.

Francesco Rosi, el director, se ha especializado en adaptar obras literarias al cine con buen criterio. Ejemplos de ello son su versión de "Crónica de una muerte anunciada", aquel cinematográfico relato de García Márquez, o la más complicada de llevar a la pantalla "Cristo se detuvo en Eboli".

Por otro lado, nosotros, los espectadores hemos sido convocados en varias oportunidades para ser testigos, en una sala de proyección, de temas como el reflejado en esta película.

Desde el estremecedor estilo documental de "Noche y niebla" de Resnais, al testimonio exhaustivo de "Shoah", llegando al estilizado aporte de Spielberg al tema, "La lista de Schindler", las atrocidades del holocausto han sido reflejadas ampliamente a través de la cámara de los directores más diversos.

En "La última tregua", una vez más el director italiano se ocupa de una adaptación proveniente de la literatura, debida a la obra de Primo Levi, homónima al título de la película y que testimonia la propia experiencia del autor durante un año en el horror de Auschwitz y, fundamentalmente, su peregrinaje luego de su liberación por parte del ejército ruso, hacia el fin de la segunda guerra.

En el comienzo Rosi deja que las imágenes hablen por sí solas. Contraponiendo a un plano general de los sufrientes refugiados a las puertas de su libertad (en el sentido literal de la palabra), otro en donde sólo vemos la nada, la desolación, el horizonte nevado, anticipando de esa forma el derrotero que los aguarda. Esos planos iniciales nos darán una idea del enfoque del director sobre el tema.

A Francesco Rosi, a diferencia de sus colegas, no le interesará recargar las tintas en el dramatismo de la situación y el momento histórico, que ya lo tienen por sí solos. Es por eso que algún espectador detallista pueda objetar una falta de rigor en la puesta en escena, reclamando, quizás, una especie de *veritá documentaria*, como nos decía el sabio Florestano Vancini en la entrevista del número anterior. Esto significaría un registro cercano al documental, pero advertimos en este caso que la intención es otra.

Basado plenamente en dos grandes logros del testimonio de Primo Levi, la profunda humanidad que emana de sus escritos y, por otro lado la representativa universalidad que aflora de sus personajes (permitiendo que a través del reflejo del sufrimiento de los pueblos más diversos, se evite hablar de un ghetto desde un ghetto), Rosi nos muestra las secuelas de una guerra, la segunda, implacable verdugo de seres pertenecientes a las más diversas nacionalidades: italianos, griegos, polacos, franceses o checos, sin exacerbar sus decrepitudes físicas ante tamaño sufrimiento y rescatando sus riquezas y pobrezas de espíritu, lo que llevará –hay que admitirlo– a un exceso de pintoresquismo o de carisma en algunos personajes. Cierto es que en esto tampoco ayuda oír una película protagonizada por gente de las más diversas nacionalidades, hablando contínuamente en un inglés adaptado a sus modismos, lo que, en algunos casos los pondrá al borde de lo caricaturesco. Pero esas son cuestiones formales que hacen más a las reglas de juego de la industria del cine actual, que a la capacidad de un realizador para interpretar una obra literaria o una situación histórica.

Lo que si podemos reclamarle al director es un cierto abuso de otros de los aspectos formales que, curiosamente siendo de impecable factura técnica, pueden actuar como una distracción al espectador; allí estará la habitualmente excelente fotografía de Pasqualino De Santis –demasiado preciosista por momentos–, o la música del oscarizado argentino Luis Bacalov –demasiado melodiosa invariablemente.

Pero más allá de las objeciones señaladas "La última tregua", quedará en nuestro recuerdo como una rescatable obra testimonial, que alcanzará algunos picos de emoción realmente valorables como aquella escena durante el festejo por la definitiva caída de Berlín, en la que los refugiados se unen a las refugiadas (hasta entonces separados en distintas secciones del campo de concentración) y al mismo ejército rojo, en un interminable baile de celebración de la vida. El film nos brinda, además, la presencia de ese gran intérprete que es John Turturro que encarna un Primo Levi cargado de un permanente signo de sufrimiento contenido, reflejado perfectamente en el tono quebrado de voz y, sobre todo, en esa mirada esquiva escondida detrás de unos pequeños anteojos, prefigurando el sino trágico con que el verdadero escritor concluiría su vida, suicidándose, en 1997.

Fabián G. Del Pozo

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

LA CAIDA DE LOS ANGELES
(FALLEN ANGELS)

LA CAIDA DE LOS ANGELES *(Tuoluo tianshi)*
Guión y dirección: Wong Kar-Wai. **Producción:** Chen Yi-Cheng. **Música:** Frankie Chan y Roel A. García.
Protagonizada por: Leon Lai Ming, Takeshi Kaneshiro, Charlie Young
Duración: 93 minutos. Hong Kong, 1995.
Editada por **TRANSEUROPA** para "EL OJO DEL CINE"

"El mundo es chico. La gente se cruza todo el tiempo"

De pronto (sin aviso, casi caprichosamente) el relato abandona una voz, la libra a su suerte, y retoma otra que en un breve trayecto acaparará el rol protagónico para, a su vez (sometida esta también a sus azarosos caprichos de omnipresente testigo urbano), volver a alejarla del eje para conservar únicamente su sombra, el fantasma de la frustración que sobrevuela todo el relato. Las historias (los personajes) se rozarán apenas en encuentros fortuitos, desencuentros amorosos alentados por una soledad hecha de encierros, luces y lluvia. Así, entretejiendo voces que no hacen más que comentar su angustia, la narración elíptica estalla en fragmentos (falsamente) luminosos de búsquedas inconclusas, de cruces aleatorios que construyen un mundo vacío escamoteado bajo una apariencia vertiginosa de frenesí urbano.
Nada (o al menos casi nada) termina. La narración cinematográfica ya no ostenta su poder determinante sobre las historias que cuenta, sino que apenas comenta su carácter incierto, vago, delata su destino errante para destruir las bases fuertes del relato. De esa forma, el feliz (re) encuentro del final, no certificará la unión de una pareja, sino que sólo será otro breve interludio azaroso, un respiro, un afecto fugaz y desesperado que culminará instantes después, en cualquier esquina de ese efímero trayecto en moto del que sólo vemos una parte, un fragmento elíptico que podría corresponder a cualquier momento del film, ya que sólo es otro intervalo de tránsito, otro encuentro fugaz que se atomizará inevitablemente en las luces de la urbe.
El asesino a sueldo, su socia, el estafador, la rubia, algún otro ser de aparición esporádica, todos estarán marcados por la soledad y el desamparo, la angustia será su marca interna. La textura, la superficie exterior, será brillante, glamorosa, vertiginosa y aparentemente vacía como las imágenes de la TV que comenta y modela las vidas de una sociedad capitalista.
El registro es frenético, móvil, ignora la continuidad de las acciones. La imagen se somete a las deformaciones del gran angular, se acelera, se retarda, vira al blanco y negro, se transforma en un reflejo difuso entre destellos luminosos, se moja de lluvia, de sangre, y finalmente se corta en seco para crear otra imagen, otra historia.
Mientras tanto, reforzando el carácter fragmentado de la estructura hipermoderna, las canciones definen, sostienen vínculos partidos funcionando como único nexo posible entre criaturas que progresivamente han ido reemplazando el diálogo por la melancolía cadenciosa del monólogo interior.
La superficie se ha vuelto arrebatadora, se regodea en el brillo ilusorio y efímero de la modernidad. Pero tras ella, emergiendo implacable como el llanto de la mujer que se impone sobre la canción-*leit motiv*, se esconde el dolor insoslayable de la soledad urbana. El vértigo es ilusión, movimiento falso, la verdad es la angustia que éste pretende atenuar.
Es en esta coherencia en la que reside la belleza de FALLEN ANGELS, en su inmensa tristeza disfrazada de brillo publicitario, en su reutilización conciente de códigos bastardeados para establecer una nueva poética de la frustración. Un nuevo romanticismo decadente en el que un McDonald, paradigma del no-lugar, contenedor gélido de burbujas aislantes de seres alienados, es el terreno propicio para que dos soledades se crucen, se reconozcan, y luego se pierdan para siempre.

Gustavo Galuppo

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

EL ODIO

Surgida de las huestes del joven cine francés que parece haber renovado su sangre fílmica, "El odio" (La Haine) se presenta como un fresco donde la experiencia estética y conceptual jerarquiza el micromundo en el que se enciende la chispa de la inconformidad que va a golpear los flancos del sistema.

Francia viene siendo sacudida –durante los gobiernos socialistas o liberales– por una ola de manifestaciones de resistencia popular en la que participan inmigrantes, estudiantes o trabajadores y que, reprimidas violentamente, produjeron derramamiento de sangre y elevron al máximo la tensión de la población. Uno de estos hechos, sucedido en una barriada pobre de la periferia de París ocupada, en su mayoría, por inmigrantes árabes y que costó la vida de uno de sus moradores, es el punto de partida de "El odio". Mathieu Kassovitz arranca con esta sinfonía de violencia explícita y contenida y estructura un relato de una arritmia pulsional y desenfrenada donde los contrapuntos se dan a través de la igualdad de lo que el estado occidental de cosas establece como opuestos: un negro, un judío y un árabe son los protagonistas de esta suerte de *road movie* urbana en la que el viaje de iniciación puede esconder la tragedia a la vuelta de la esquina. Es que estos jóvenes son hijos de la iniquidad, de un despropósito del esquema ajustado del orden burgués. Expulsados del paraíso de la educación o el confort, ellos se mueven por la comisa de la desesperanza y el hastío. Kassovitz parece sostenerse sobre una ecuación de insospechable crudeza: el salvajismo del libre mercado es dueño de un designio inescrutable para disponer de los hombres como material descartable.

Con excesivo cuidado de no caer en el panfleto o en la proclama, Kassovitz pega la cámara sobre los tres amigos y anda con ellos en esa búsqueda insaciable. Tienen todo el tiempo del mundo puesto que no se les conoce ocupación alguna fuera de unas "transas" menores con las que ni siquiera sobreviven. Son de los que participan en los encontronazos con la policía represora en las multitudinarias luchas callejeras y, aunque vayan solos, son también "radiadores", ya que fuera de los barrios los *canas* se les arrojan literalmente encima.

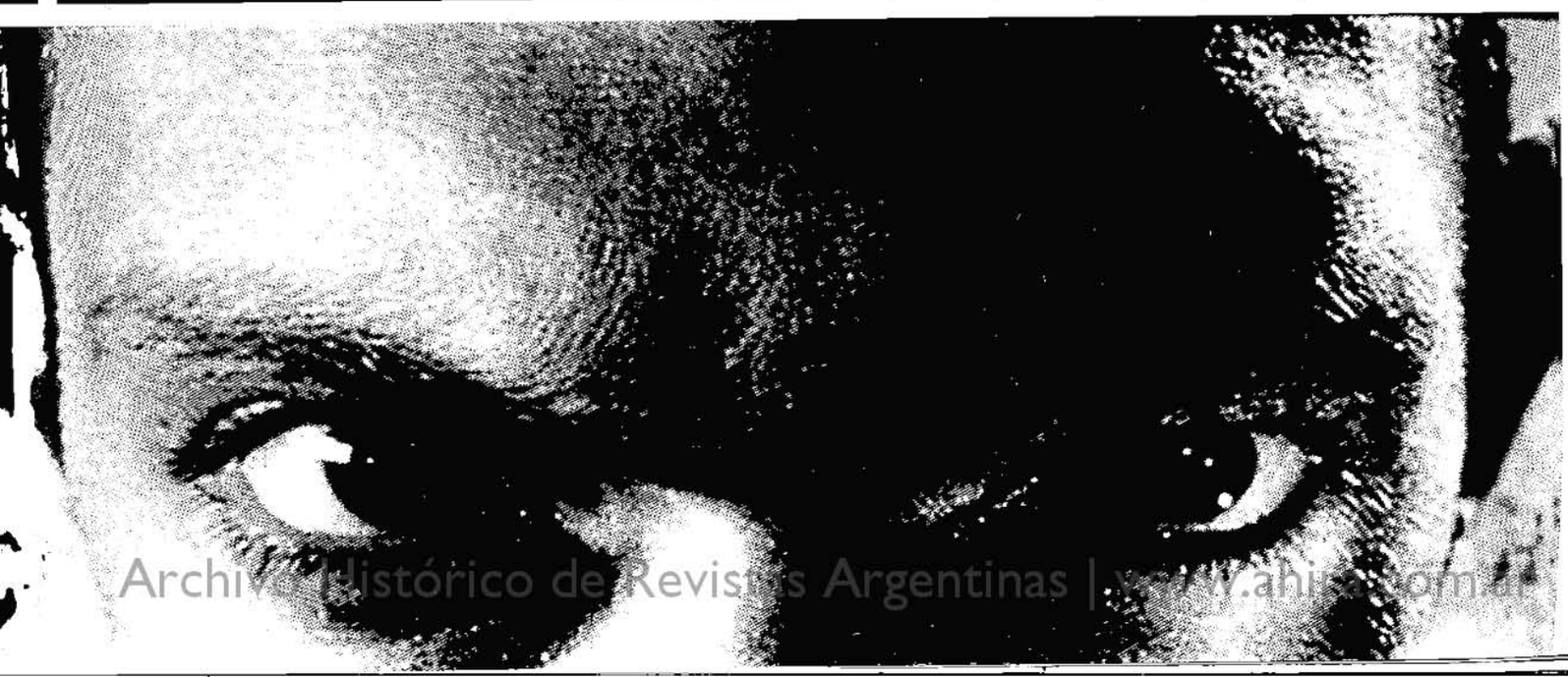
"El odio" está planteado como una crónica, como un seguimiento, durante 24 horas, de la vida de Hubert (el negro), de Vinz (el judío) y de Saïd (el árabe). Se los acompaña por terrazas, callejones o matando algún tiempo muerto ya hace tiempo mientras discuten sobre las bondades de algún dibujo animado o fuman un *porro*.

Existe un deliberado suspenso en este artificio que retrata un puro devenir. Hay dosis de violencia que justifican el contexto y hay entre los protagonistas, en cada uno de forma diferente, una conciencia –como también la hay en el espectador– sobre el inminente estallido de su propia violencia.

En Hubert recae el sino trágico de un destino indeclinable puesto que parece haber una única realidad reconocible. La quimérica posibilidad de otro espacio está bajo la mira del Magnum 44 que Vinz arrebató a un policía y esconde entre sus ropas. Sin concesiones, en riguroso blanco y negro, "El odio" es un dardo arrojado al (cine del) establishment. Cada tanto, los jóvenes pasan bajo carteles o graffitis con leyendas que evidencian la esquizofrenia de una sociedad expulsora. El árabe Saïd dibuja alguna letra sobre lo escrito como un modo de que esa realidad los incluya.

Juan Aguzzi

El odio ***(La Haine)***
Dirección y guión: Mathieu Kassovitz
Producción: Cheiarophw Rossignon
Fotografía: Pierre Aim (B &N)
Montaje: M. Kassovitz y Scott Stevenson
Intérpretes: Vincent Cassel, Hubert Kound,, Saïd Taghmaoui y Mathieu Kassovitz.
Duración: 95 minutos. Francia, 1995.
Editó: Transeuropa para la colección "El ojo del Cine"



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

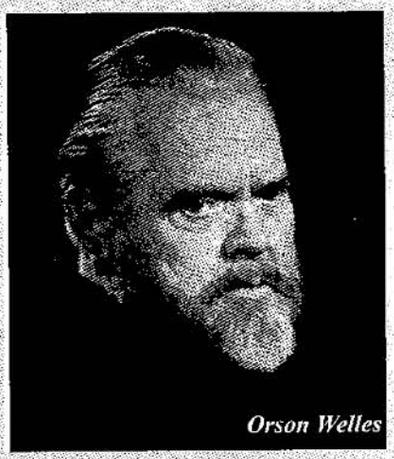
COSMOS

Parece imponerse la tendencia cinematográfica de retratar episodios aislados de la vida urbana, vidas que se cruzan azarosamente componiendo un fresco global de la alienación en las grandes urbes. Este film realizado por seis directores jóvenes canadienses aborda esa estructura de relato fragmentado construyendo una visión compacta, un fresco moderno de un cuidado formal asombroso cruzado permanentemente por sesgos de humor sarcástico.
Comentario aparte merece el uso del fuera de campo en uno de los episodios más logrados del film, el cual sienta su interés en la utilización rigurosa e imaginativa de este recurso sugiriendo lo que nunca se dirá abiertamente.

EDITADA POR **TRANSEUROPA** PARA EL OJO DEL CINE

HISTORIA INMORTAL

Extraño mediometraje de Orson Welles protagonizado por él mismo y Jeanne Moreau. Una historia con visos fantásticos que alcanza en su denso clima onírico la exposición más perversa y alucinada de la figura de Welles como un solitario y decadente aristócrata que ostenta impunemente la obscenidad de su omnipotencia.


Orson Welles

EDITADA POR **YESTERDAY**

INDIA SONG

Primer film de Marguerite Duras que se edita en video. Notable adaptación de su propia novela "El Viceconsul" llevada a cabo mediante una puesta en forma que podría definirse como "una especie de inmovilidad flotante": el estatismo, la recurrencia de los espacios vaciados, el cadencioso texto poético, la construcción abstracta de un relato casi ausente. Tan difícil como fascinante. Tan fría y distante como triste. Tan ansiada como imprescindible.

EDITADA POR **POKER** Y DISTRIBUIDA POR **YESTERDAY**

Wim Wenders llega a Nueva York con el propósito de visitar a su colega y amigo Nicholas Ray, realizador de films como *Rebelde sin causa*, *Johnny Guitar* y *Rey de reyes* entre otros. Ray se encuentra enfermo de cáncer y deciden hacer un film juntos. Un film que hable de ellos mismos: de la agonía física de Ray y la agonía espiritual de Wenders. Una experiencia cinematográfica límite donde nadie sale indemne.

EL DIARIO ÍNTIMO DE WENDERS

El film comienza con una fecha precisa. Una inscripción en la pantallla. Se podría definir este film como un diario íntimo fílmico. El diario íntimo, por definición, posee el peso de la autoconfesión, con todo lo que puede implicar para una cultura occidental y cristiana, la confesión.
Está instalada en el cine la convención de que la voz en off refiere la conciencia del protagonista, y en este caso la voz en off de Wenders es una voz meditada y tranquila, grabada en la postproducción. Monólogo insistente el de Wenders que trata de instalarse en la paradójica forma del diario íntimo. Paradójica porque es dicha a viva voz al espectador. Entonces deja de ser un diario íntimo para convertirse en un diario mediático de una conciencia, en donde los acontecimientos ya han pasado. De modo que la voz tal vez sirva para conjurar los fantasmas del pasado, para aplacar una conciencia atormentada por un rodaje donde se ocupó más de los enfoques y de los encuadres que de su agonizante amigo Nick.

EL DIARIO ÍNTIMO DE RAY

Ray no confiesa en este film solamente su conciencia sino un cuerpo mortal en descomposición. Anhelando como el mismo dice: *"recobrar su autoestima. Un hombre que en otros tiempos fue famoso. Tratando de reconciliarse consigo mismo antes de morir"*. Mi *"action"*, diría Ray con respecto a su actuación en el film, *"es reestablecer mi propia imagen"*.
La hija de Ray ofrece el diario personal de su padre a Wenders, quien al final del film lee las últimas palabras escritas del diario, testimonio de lo que anhela un hombre antes de morir: un mundo perdido, el hogar, la niñez, el rostro de su madre. La palabra se inscribe en la pantalla, adquiere un cuerpo.

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

Relámpago sobre el agua

"¡En verdad esta es la vida misma! - Volvióse bruscamente para mirar a su bien amada....¡Estaba muerta!"
"El retrato oval". Edgard Allan Poe.

Nicholas Ray pacta la plasmación de su imagen (eternizada en el celuloide) a cambio de su muerte. Historia comparable a la del artista y su modelo, de "El retrato oval" de Poe. En donde a medida que plasma en la tela a su amada, le absorbe la vida. El realizador Wenders vampiriza a su amigo Ray y, a medida que avanza la narración, se materializa en el celuloide la agonía de Ray. Y es este el carácter obsceno del film; no el retrato de la muerte sino el de la agonía. Un relato que sólo adquiere valor con la muerte del protagonista. Reflexión lúcida la de Wenders al plantear que la cámara plasme de un modo preciso y cruel a Ray, revelando que su fin está próximo. Cosa que a simple vista no se observa, ya que existe la esperanza. La cámara carece de ella, carece de esperanza.

"Saber contar quiere decir también saber envejecer, y contar es siempre contar un envejecimiento."
Prácticas del guión cinematográfico.
Jean Claude Carrière.

Wenders posee varios diarios cinematográficos, entre ellos **Tokio Ga,** en donde viaja al Japón (siempre hay un viaje en los films de Wenders), buscando reencontrar la imagen de los films del realizador Yasujiro Ozu. En este sentido se puede pensar en un Wim Wenders nostálgico (como todo germano), por un mundo perdido. Resulta notorio, sobre todo, tanto en **Relámpago sobre el agua**, donde todo refiere a la vuelta al hogar como en **Tokio Ga**, donde el Tokio tradicional ha desaparecido y mutado en un patético remedo de Occidente. De allí que pueda pensarse que para Wenders la única vía posible de realizaciones futuras sea el misticismo superficial de films como en **Hasta el fin del mundo** o **Tan lejos, tan cerca.**
Estos últimos films, obviamente los pudo realizar luego de atravesar y experimentar la muerte, *"de pasar por ella sin morir"*. Habría que preguntarse si después de semejantes experiencias fílmicas límites, sobre todo como la de **Relámpago sobre el agua**, a Wenders no le quedan pocos caminos creativos aparte del misticismo. ■

Relámpago sobre el agua ***(Lighting Over Water)***
Escrita y dirigida por: Nicholas Ray y Wim Wenders
Fotografía: Edward Lachman y Martin Schäfer
Música: Ronee Blakley
Edición: Peter Przygodda (primera versión), Wim Wenders (versión definitiva)
Intérpretes: Nicholas Ray y Wim Wenders. Gerry Bamman, Ronee Blakley, Edward Lachman, Martin Schäfer, Mitch Dubbin, etc.
Duración: 91 minutos (116 minutos en la versión original). Suiza/Alemania Occidental, 1980.
Editó: POKER

por Pablo Romano

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

Billy Wilder

EL INSTINTO HUMANO

por Fabián Del Pozo

Billy Wilder tiene 91años. Todavía espera filmar una nueva película. Un objetivo que difícilmente alcance ya que aunque él no sufra un retiro obligado como el de Antonioni, que debe recurrir a terceros para lograrlo, o el de tantos automarginados; aunque conserve la lucidez y la iniciativa de sus primeros años en el cine (hace ya de esto más de sesenta), es este cruel sistema, diseñado por abogados y licenciados desde lujosas oficinas de la ciudad de Los Angeles, el que nos priva de ver una más del viejo Billy.

Un sistema que cada vez más se olvida del hombre, dejando al espectador, casi siempre, "afuera" de la película que está viendo.

En la vereda opuesta está Wilder. Si de algo supo este vienés, tanto desde sus comienzos como guionista de Lubitsch cuanto en su posterior carrera como realizador, fue de "acercar" a sus personajes al público. Haciéndolo de una manera natural, casi imperceptible podía conseguir, por ejemplo, quitarle su apostura de galán a William Holden para transformarlo en un cínico mercenario, pero simpático al fin, en "Infierno 17" (Stalag 17-1953), o mostrar a Marilyn en el esplendor de su belleza, pero fuera de todo glamour en "La comezón del séptimo año" (The seven year itch-1955) para convertirla en la vecina soñada por cualquier vecino.

O, simplemente, hacernos creer que Lemmon y Matthau podían ser dos tipos como cualquiera de los que nos cruzamos a diario por la calle, como sucedía en "Primera plana" (The front page-1974), "Por dinero casi todo" (The fortune cookie-1966), o "Compadres" (Buddy Buddy-1981).

Los personajes de Wilder... casi una raza en extinción, hoy por hoy, cuando la mayoría de los directores "modernos" dan la espalda a un pasado repleto de comedias brillantes, o, al menos, no rescatan su esencia (una, entre las posibles excepciones está personificada en Fernando Trueba, quien brillantemente dedicó el Oscar obtenido por "Belle epoque" a «Dios y Billy Wilder»).

Dicho sea de paso, no está de más recordar que pese a que lo suyo era la comedia con

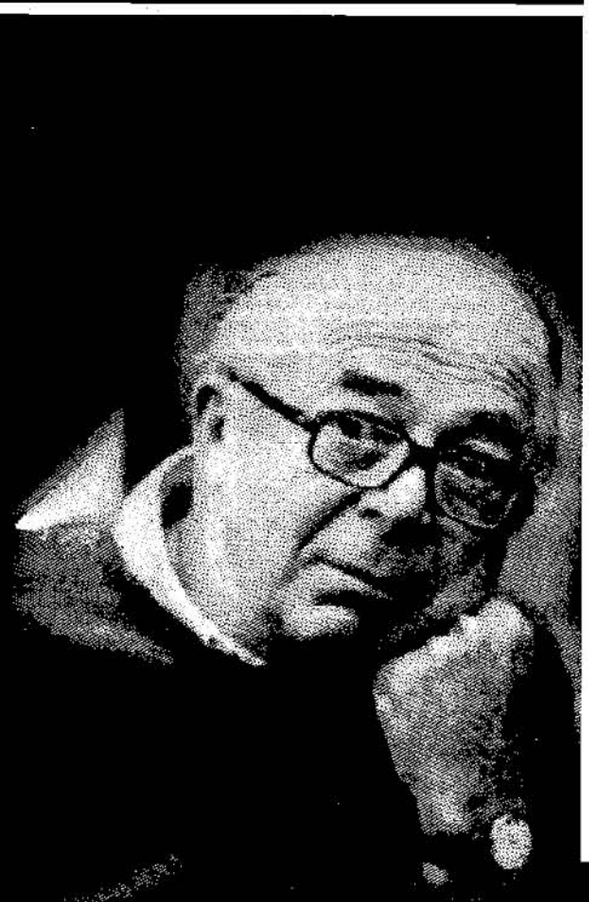
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CINCO TUMBAS AL CAIRO *(Five graves to Cairo)*.

Dirección: Billy Wilder.
Guión: El mismo director y Charles Brackett, basado en la obra teatral de Lajos Biro "Hotel Imperial".
Fotografía (blanco y negro): John F. Seitz.
Música: Miklos Rosza.
Intérpretes: Franchot Tone, Anne Baxter, Akim Tamiroff, Erich Von Stroheim, Fortunio Bonanova.
Duración: 96 minutos. EE.UU., 1950.
Editó: Epoca videoediciones.

EL OCASO DE UNA VIDA *(Sunset boulevard)*

Dirección: Billy Wilder.
Guión: El mismo director, Charles Brackett y D. M. Marshman Jr.
Fotografía (blanco y negro): John F. Seitz.
Música: Franz Waxman.
Intérpretes: Gloria Swanson, William Holden, Erich Von Stroheim, Nancy Olson,Cecil B. DeMille, Jack Webb, Buster Keaton.
Duración: 110 minutos. EE.UU., 1950.
Editó: Cobi film



mayúsculas, incursionó exitosamente en la diversidad que suponen el policial negro en "Pacto de sangre" (Double indemnity-1944), el drama social en "Días sin huella" (The lost weekend-1945), el romance en "Sabrina" (Idem-1954), o el más clásico suspenso judicial en "Testigo de cargo" (Witness for the prosecution-1957). Quizás guiado por una de sus sentencias: «en la creación de una película, ni el reparto, ni el rodaje, ni el montaje son tan decisivos como el momento en que se decide escribir sobre un determinado argumento. La chispa inicial es el momento más importante», consiguió darle a su filmografía una coherencia inédita para tanta "rayuela" temática.
Si el mundo del cine nos niega el placer de asistir, al borde del fin de siglo, a una nueva realización del gran vienés al menos nos queda el ámbito del video para comprobar lo afirmado.
Se ha editado recientemente la que constituye su segunda película norteamericana - la primera fue "La mayor y la menor" (The major and the minor-1942) -.Filmada en plena contienda bélica, cuando existía la necesidad de exaltar los actos patrióticos, "Cinco tumbas al Cairo" es el único aporte de Wilder al género.
A partir de una simple anécdota: un oficial británico que se refugia en un hotel cercano al desierto se hace pasar por un mozo a la llegada de Rommel y su plana mayor, convirtiéndose sin querer en un valioso doble agente; Wilder utiliza esta circunstancia para presentarnos una rica galería de personajes. Allí tenemos a Erich Von Stroheim en la piel del mariscal Rommel, quien lejos de la sombría personalidad que le confiriera años más adelante James Mason en "Las ratas del desierto", es un vital personaje que, en medio de la batalla, hasta se permite momentos de esparcimiento. Interpretado por Franchot Tone, el capitán inglés Bramble (el servil Dovras para los nazis) es el silencioso héroe que no necesita un romance con la heroína, la mucama francesa Mouche (Anne Baxter), para cautivar a la platea. El costado más humorístico viene dado por el pusilánime Farid (Akim Tamiroff) y el actor Fortunio Bonanova, simbolizando con su general italiano el papel de ese ejército en la segunda guerra.
Tratando en todo el transcurso - lo consigue en la mayor parte -, de evitar el lastre que significa partir de una obra teatral; Wilder apuesta por dotar de la necesaria humanidad a los protagonistas, que superan, de esta forma, los cánones maniqueos de las películas de guerra de aquel entonces.
Además, siendo básicamente un gran guionista, resuelve con verdadero talento visual algunos pasajes; como aquel de la lucha a oscuras entre Bramble y un teniente alemán con la cámara fija en una linterna abandonada en el suelo, la que nos develará, al ser levantada, la incógnita de la escena.
La otra prueba disponible por estos días en el formato hogareño nuevamente, ya que con anterioridad existía editada por un sello ya desaparecido, la constituye una obra maestra absoluta como "El ocaso de una vida".
Aquí el fundamento lo aporta el melodrama, excedido por la abarcadora visión que dio Wilder a la decadencia de una estrella del cine mudo. Visión, que al comienzo del film, nos introduce en la historia con un relato en off como en tantos otros policiales, pero con algunas diferencias: dicha voz lejos de interrumpir el avance de la narración, aportará con sarcasmo e ironía un toque humorístico al relato; además, el personaje que relata flota muerto en una piscina, con dos tiros en la espalda.
Un primer plano nos hace conocer, instantes después, que el desafortunado es un buscavidas guionista de Hollywood interpretado por William Holden. Habrá sido, lo sabremos más tarde, su desesperada búsqueda de una escapatoria a sus problemas económicos, el principio de su fin.
Norma Desmond (una excelente y *real* actriz del cine mudo como Gloria Swanson), será su perdición. Descripto con tal detalle y minuciosidad que hará que nos compadezcamos de ella, su personaje se convertirá en un ícono de la actríz olvidada.
El tercero en cuestión será Max, en la genial idea de Wilder de asignarle el rol del sirviente de la estrella a un también *real* protagonista del cine mudo, nuevamente el actor y director Von Stroheim, además ex-esposo y responsable de algunas películas de la Swanson.
El cuarto vértice viene dado por la ominosa mansión que los aloja, tan decadente como la misma dueña, será otro logro visual atribuible a Wilder, remitiéndonos indudablemente a las más góticas películas de terror.
Si la película se agotara en lo precedente sería suficiente, pero hay dos apariciones que revelan el carácter de único de este film: una a cargo de aquel muchacho ojos de papel y expresión impertérrita, casualmente en el momento de la filmación un Buster Keaton tan olvidado en la realidad como Norma Desmond en la ficción, al que el director hace participar de un partida de bridge, para pronunciar solamente la palabra »paso»; la otra corresponde al también verdadero Cecil B. DeMille, dando vida al piadoso director que, si bien no concretará el descabellado y extemporáneo proyecto de la actriz, al menos la tratará como lo que fue.
Los personajes de Wilder... casi una causa perdida en esta era de experimentos digitales y efectos por ordenador, que ya casi nos hicieron olvidar, entre tanto bombardeo tecnológico, que existió una época mejor, en donde se podían reflejar en la pantalla unos seres que corporizaban las bondades y miserias humanas, tendiéndoles una mano e invitando a participar del juego a aquellos que se sentaban en una butaca, por un rato, por el precio de una entrada. Esta causa casi perdida nos hace exclamar en el final, como una ilusoria expresión de deseos: filmala de nuevo, Billy!.

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

diciembre

GUÍA CIENCIA FICCIÓN

LA BESTIA DEL MAR (IT CAME FROM THE SEA), Robert Gordon, 1955.

Un clásico de la ciencia ficción Clase B del subgénero "monstruos". En este caso un pulpo animado por el genial Ray Harryhausen ataca la ciudad de San Francisco.

CINEMAX (Canal 25) Viernes 12, 19 hs.

EL PLANETA DESCONOCIDO (FORBIDDEN PLANET), Fred M. Wilcox, 1956.

La ciencia ficción también adapta a Shakespeare. Aquí "La Tempestad", del dramaturgo inglés, es trasladada a una expedición espacial. Con históricos efectos especiales, el robot Robby (que luego fue usado en la serie "Perdidos en el Espacio"), las piernas de Anne Francis, y un joven Leslie Nielsen.

TNT (Canal 24) Sábado 13, 4 hs.

EL PLANETA DESCONOCIDO

SCREAMERS, Christian Duguay, 1996.

Basada en "La Tercera Variedad" de Philip Dick, también autor de "Blade Runner", este film canadiense protagonizado por Peter Weller tiene algunos puntos en común con la película de R. Scott, sobre todo un enigma metafísico sólo resuelto en el final.

HBO (Canal 10) Domingo 14, 16:30 hs.

ALIEN III, David Fincher, 1992.

Una buena oportunidad de ver el debut del hoy sobrevaluado David Fincher (Seven, The Game) en una película con algunos logros visuales realmente interesantes (por otra parte, el verdadero fuerte de su director).

FOX (Canal 27), Viernes 19, 22 hs.

TANK GIRL, Rachel Talalay, 1995.

Ciencia ficción con humor. Adaptación del comic del mismo nombre que propone un futuro apocalíptico en donde el agua es el bien más preciado. Con Malcom Mc Dowell haciendo de villano e Iggy Pop de hombre canguro.

Cinecanal (Canal 11) Jueves 18, 22 hs.

MAS ALLA DE LA TIERRA

LA GUERRA DE LOS MUNDOS (WAR OF THE WORLDS), Byron Haskin, 1953.

Los mejores efectos especiales de la historia del cine hasta la llegada de la tecnología digital. Además, una buena muestra de una película sin un gran director detrás ni actores conocidos, pero fundamentada en un gran guión basado en la novela homónima de H.G. Wells sobre una invasión marciana.

I-SAT (Canal 37) Martes 23, 5:30 hs.

MAS ALLA DE LA TIERRA (THIS ISLAND EARTH), 1954.

Otra superproducción de invasores extraterrestres (en este caso del planeta Metaluna); con la diferencia que ésta llevó, como se promocionó en su estreno, dos años y medio de realización. Oportunidad única de ver este film de culto que no está editado en video.

I-SAT (Canal 37) Miércoles 31, a la *fantástica* hora 5:30.

TODOS A LA CARCEL, Luis García Berlanga, 1994.

El ácido director español compone un film sin el vuelo y la gracia de sus mayores obras ("El Verdugo", "Bienvenido Mr. Marshall", "Plácido") pero manteniendo aún esos visos de humor corrosivo y esa atenta mirada para la construcción de los personajes, en este caso una multitudinaria fauna reunida en torno a un evento realizado en una cárcel.

FOX (Canal 27) Sábado 27, 22 hs.

UNA LUZ EN EL INFIERNO (A BRONX TALE), Robert De Niro, 1993.

Para su debut como director, Robert De Niro elige una historia pequeña, de barrio, donde pueden verse quizás, algunos matices autobiográficos en esa Little Italy donde la convivencia con mafiosos suele hacerse tan necesaria como peligrosa. Curiosas y cruzadas conductas como formas diferentes de ver el mundo.

HBO (Canal 10) Jueves 18, 20 hs.

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

De amos y criados

El cine y la literatura han tratado profundamente la relación opresor-oprimido en sus casi infinitas variantes: amorosas, económicas, políticas, sociales.

Ha dependido, sin embargo, de la sutileza de escritores y directores, la mayor o menor matización en la presentación de un vínculo que implica la aquiescencia de ambos protagonistas, sean éstos individuales o colectivos, a reglas compartidas.

Si hiciéramos un esfuerzo de abstracción, creo que no encontraríamos una película o un libro de ficción en los que no se dirimieran conflictos de poder. (Hegel decía: "Toda conciencia desea la muerte de otra conciencia". Suena apocalíptico, pero pongámoslo así: nos afirmamos por oposición o por identificación con el otro).

Insistiendo en el tema: para que exista discriminación, los discriminados deben aceptar la superioridad de los discriminadores.

Estas reflexiones surgen a raíz de la película de Claude Chabrol "La ceremonia" (1995), inspirada en la pieza dramática de Jean Genet "Las sirvientas" (estrenada en 1947, bajo la dirección de Louis Jouvet).

En ambos casos, las dos mujeres se enfrentan al mundo de los amos, y en ambos casos el final es la muerte. Genet, sin embargo, inmola a las criadas, y Chabrol a los patrones.

Las sirvientas de Genet deciden sacrificarse y las de Chabrol sacrificar, pero hay un común denominador: los mundos de amos y criados son inconciliables, uno de los dos debe desaparecer para que el otro exista.

Ambas son obras molestas para el espectador, las separan cincuenta años, y es sorprendente que Chabrol haya instalado el conflicto en el limbo de la conciliación posmodernista.

Genet decía: "...que estalle el mal en el escenario, que nos muestre desnudos. El artista, o el poeta, no tienen por función hallar la solución práctica de los problemas del mal. Que acepten ser malditos. Perderán el alma, si la tienen; pero no importa..."

Chabrol afirma: "La lucha de clases sólo ha terminado para los ricos. Pero en el film me sigue interesando más la conciencia de una persona que la conciencia de una clase."

Ambos disparan contra la Buena Conciencia, contra la certeza de los privilegiados del sistema, de que ellos representan el modelo deseable de humanidad.

Curiosamente, en ambas obras, la labor justiciera se realiza mediante un ritual: la "representación" de las sirvientas en Genet, la ejecución (ir a la ceremonia, en París, significa ser guillotinado) en Chabrol.

También ambos encuentran que el interés dramático (¿y el motor de la historia?) está en los réprobos y no en los elegidos.

Mireya Bottone

LA CEREMONIA: Sandrine Bonnaire e Isabel Huppert sirven el té a sus amos en la película de 1995 dirigida por Claude Chabrol.

THE RUGBIER'S HOUSE

PUSH

EN ESTAS FIESTAS
LOS ESPERAMOS EN
GALERÍA MELIPAL LOC.7
CÓRDOBA 1369

¿Quiere ver
las imágenes
de sus ideas?

IMAGE BANK®

ROSARIO
(076) 428800

lo hacemos posible

EL UNICO BANCO DE FOTOS, ILUSTRACIONES Y CINE PUBLICITARIO

Central Regional: (01) 345-3456

JORGE FISBEIN Representaciones S.A.

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

Pilar Miró

LA IMAGEN COMO EJE DE UNA VIDA

"Sé que desde muy pronto supe que el mundo de la imagen sería el eje de mi vida..., sé que hay que ser muy fuerte, fuerte como un roble para hacer cine o televisión..., también sé que para dejarse arrastrar por esta pasión hay que pagar un precio...".

Pilar Miró sabía muchas cosas. Seguramente también sabía que moriría bastante joven. Seguramente también sabía que cada vez que iniciaba un nuevo y extenuante trabajo estaba arriesgando su vida. Pero, seguramente también sabía que estaba dispuesta a pagar el más alto precio por seguir. Pilar Miró. Madrid, 1940-1997. 57 años.

Guionista y realizadora de Televisión Española, la cadena de televisión pública de aquel país, por delante de sus ojos de realizadora no han pasado solamente las bodas de las dos infantas de España, sino sobre todo textos de Bocaccio, Dickens, Dostoievski, Balzac, Strimberg, O'Neill, Tirso de Molina y Lope de Vega.

Directora de cine. De sus ojos de directora cinematográfica ha partido una mirada que nos ha entregado nueve largometrajes: "La petición" en 1976, "El crimen de Cuenca", en 1979, "Gary Cooper que estás en los cielos" en 1981, "Werther" en 1986, "Beltenebros" en 1991, "El pájaro de la felicidad" y "Hablamos esta noche" en 1992, "El perro del hortelano" en 1995 y "Tu nombre envenena mis sueños" en 1996. Sus películas transitan por una gran diversidad de géneros. Tan grande, que nos podrían hacer pensar en una directora por encargo si no fuera porque muchas veces la vemos firmar el guión, acompañando a guionistas tan personales como Mario Camus o Salvador Maldonado, pseudónimo bajo el que se oculta la guionista Lola Salvador.

Pilar Miró nos conduce unas veces por el relato intimista con protagonista mujer, en el que siempre surge la tentación de intentar reconocer retazos de la vida de la directora, con operaciones de corazón a vida o muerte o el descubrimiento de una tardía "maternidad", como en "Gary Cooper que estás en los cielos" o "El pájaro de la felicidad".

Otras veces nos propone algo tan diferente a lo anterior como adaptaciones de obras del teatro clásico español. En "El perro del hortelano", rizando el rizo de la dificultad, consigue que el público se olvide de que los actores están diciendo líneas escritas por Lope de Vega en el siglo XVII y en verso. El endiablado ritmo que enseguida adquiere la película absorbe de tal manera que esta complicada manera de decir parece lo más natural del mundo y casi estamos tentados a pensar que a la salida de la sala oscura, al abrir nuestras bocas, también saldrán versos de ellas. Los productores del filme, que nunca confiaron en un posible éxito de público de una propuesta tan arriesgada, no pararon de recoger premios Goyas en España, e incluso el Ombú de Oro del Festival de Mar del Plata y, lo que seguramente les interesó más, dinero en las taquillas de los cines de España donde se mantuvo durante meses en cartel.

En otros de sus filmes prefiere el planteamiento casi documental con una cámara fría y "objetiva" que parece decirle al espectador, como diría Roland Barthes: "esto pasó". Sería este el caso de "El crimen de Cuenca" en el que ilustra un proceso judicial por un asesinato en la España rural del principios del XX.

También tuvo tiempo de ser Directora General de Cine y Televisión, en la España

gobernada por el Partido Socialista, entre 1982 y 1985. En este periodo se aprobó una nueva ley del cine para España, que para muchos está en el origen del florecimiento que está viviendo el cine español hoy.

Seguramente, si su corazón la hubiera acompañado por un tiempo más, hubiera tenido mucho más que ofrecernos.

Isabel Alonso Dávila

ESPAÑA

ESTRENOS - SE ESTRENAN

"Air bag" del director vasco **Juanma Bajo Ulloa** es la película española que más ha recaudado en ese país en esta temporada. Protagonizada por el infaltable **Karra Elejalde** (a quien vimos también en "La madre muerta", del mismo director), el film es una especie de *road movie*.

El estreno de "Carne trémula", última creación de **Almodóvar**, adaptada de una novela de Ruth Rendell, amenaza con quitarle el puesto, ya que en unas pocas semanas ya ha recaudado más de 26 millones de pesetas. Se cuentan en el elenco: **Javier Bardem**, **Penélope Cruz** y **Angela Molina**.

Otro estreno esperado es el del estrafalario **Alex de la Iglesia** con la producción rodada en la frontera estadounidense-mexicana "Perdita Durango", protagonizada también por **Javier Bardem,** más **Rosie Pérez**, con apariciones del legendario cantante **Screamin' Jay Hawkins** y el excéntrico **Alex Cox**.

Luego del fracaso de "Bambola", **Bigas Luna** promete más romanticismo que erotismo con su nuevo film: "La camarera del Titanic", coproducción entre Francia, España e Italia de la que participan **Aitana Sánchez Gijón, Olivier Martínez y Romane Bohringer.**

"La novia de medianoche", constituye la realización fílmica (a cargo de **Antonio Simón**) de un antiguo guión registrado en 1945 por **Luis Buñuel**, titulado en ese entonces "La novia de los ojos deslumbrados"; la historia transcurre en la Galicia del siglo XIX, en donde una mujer dos veces viuda, su familia y sus criados ocultan un grave hecho sucedido diez años antes.

Un heterogéneo elenco en el que se cuentan **Karra Elejalde** nuevamente, más la italiana **Anna Galiena** y el danés (criado en argentina) nacionalizado estadounidense **Vigo Mortensen**, marca el debut en la dirección del escritor **Ray Loriga** con el policial "La pistola de mi hermano".

RODAJES - SE RUEDAN

Aquí es una desconocida pero la catalana **Isabel Coixet** sorprendió a España en 1996 con una película intimista rodada en Estados Unidos y protagonizada por **Timothy Hutton**: "Cosas que nunca te dije". Ahora la directora filma su segundo opus "A los que aman", historia romántica ambientada en el siglo XVIII.

"Cha-cha-cha" dirigida por **Antonio del Real** es, como no podía ser de otra manera con semejante título, una comedia protagonizada por **Jorge Sánz, Gabino Diego y Ana Alvarez.**

"La vuelta del coyote" es la nueva realización de **Mario Camus** ("La colmena", "Los santos inocentes"), película que cuenta con un extenso reparto.

El director más cinéfilo de la madre patria, **José Luis Garci**, comenzó en setiembre el rodaje de un nuevo proyecto: adaptar a la pantalla una novela de Benito Pérez Galdós bajo el título cinematográfico de "El abuelo"

A punto de estrenarse se encuentran dos filmes que suscitan gran expectativa por los antecedentes de sus jóvenes realizadores: se trata de "Abre los ojos", de **Alejandro Amenábar** - quien debutara hace dos años con la sorprendente "Tésis" - y "Los amantes del círculo polar", de uno de los más personales directores que ha dado el cine español en los últimos años, **Julio Medem** (autor de las inquietantes "Vacas", "La ardilla roja" y "Tierra").

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

Correo de Lectores:

A partir del próximo número innauguramos esta sección de críticas, comentarios y sugerencias. Los mensajes se reciben por teléfono o fax al **(041) 486122**, por E-mail a la dirección **eleclipse@rosarinos.com** o por carta a:

Revista El Eclipse
Galería del Pasaje
Córdoba 954. Primer piso, Oficina 24.
(2000) Rosario - Argentina

EL ECLIPSE

CINE Y VIDEO

Estudio de la plaza

Cine tamaño familiar

GALAVISION

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

Descubra lo mejor en
audio y video

Los amantes del buen sonido,
Los buscadores de la perfección,
tienen un solo lugar.

AUDIOTECA

En su tradicional esquina de Sarmiento y Cochabamba.
Tel. 827313-825697 Fax 824143 - Rosario

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