

Año 2. Número 3. Agosto 1998. Precio \$6

# EL ECLIPSE

CINE Y VIDEO

## Gus Van Sant

y los fantasmas del  
sueño americano

Michelangelo Antonioni  
la obra de un visionario

por Elvio Gandolfo

Análisis:  
David Lynch



Saga Alien

Fernando Zago

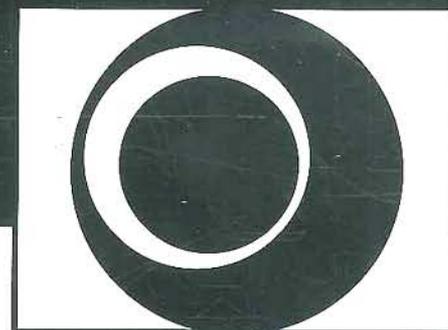
Salvador Sammaritano

AGENDA DE CULTURA Y ESPECTACULOS



Chabrol - Cine B - Valerio Zurlini - Bruno Stagnaro - Welles

A modo de lanzamiento del Nro. 3, EL ECLIPSE  
presenta en exclusiva el último film de  
Jim Jarmusch, inédito en nuestro país.



**EL ECLIPSE**

Una obra que desarrolla una original  
visión de una historia de pistoleros e  
indios. Los arquetipos del western  
crepuscular envueltos y resignifica-  
dos por un clima de delirio poético  
en el que las situaciones de defini-  
ción entre la vida y la muerte se  
abordan trasponiendo el umbral del  
absurdo y el drama existencial.

# DEAD MAN

**Es preferible  
no viajar con un  
hombre muerto**

DE JIM JARMUSCH

VIERNES 7 DE AGOSTO, 21-HS.  
CENTRO CULTURAL PARQUE DE ESPAÑA

ENTRADA  
LIBRE  
Y  
GRATUITA

Auspician:

EDICION DIGITAL

VIDEODROMO

CORDOBA 954 - 1ER PISO OF24  
TEL/FAX/ 041 . 486122 / 076 . 431266



Comunicación visual

Santa Fe 857  
Tel.244973

# 3

## EL ECLIPSE CINE Y VIDEO

Año 2 - Número 3 - Agosto-Setiembre, 1998

**Dirección editorial:** Juan Aguzzi / Fabián Del Pozo / Gustavo Galuppo / Germán Villarreal

**Colaboradores:** Isabel Alonso Dávila, Juan Carlos Arch, Emilio Bellon, Julio Cejas, Elvio E. Gandolfo, Juan José Gorasurreta, Daniel Grilli, Miguel Passarini, Rubén Plataneo, Salvador Sammaritano, Víctor Zenobi.

**Arte y diagramación:** Germán Villarreal

**Agradecimientos:** Elba Aliseri y Rafael (DAF), Cristian Módolo (SER), Ma. Milena Pardo (VILLAGE), Susana Dezorzi, Laura Prol, Fernando Romero, Sebastián Slutzky, Sergio y Claudio Sanfilippo, Leonardo Toledo, Ethel y Helga Schöppler, Alfredo Scaglia, Lucrecia Garibay.

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

**Impresión:** TECNIGRAFICA - Iriondo 2095. Tel. (041) 325648 - Rosario

**Distribución en Rosario:**

**Kioskos:** DISTRIBUIDORA TALETI S.R.L. Córdoba 2356 - Tel. (041) 259014

**Videoclubes:** CARLOS CARIGNANI - Tel. (041) 314756

**Distribución en Bs.As.:** 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, Of. 24. (2000) Rosario. Tel./Fax (041) 486122

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.

*"Vi un hombre en la punta de una roca. Pasa los años sólo, 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 del mundo, ver si hay realmente un abismo. Al fin parten, de forma patética y desatinada, en un bote demasiado pequeño."*

**WERNER HERZOG**

El motor sigue siendo el mismo, la necesidad un tanto necia de promover esta ciega pasión por el cine, por su belleza desesperada y perturbadora. La situación, aunque con leves cambios y varios meses de expectativas defraudadas, también sigue siendo la misma. Es por eso que, insistiendo en la concreción de nuestro emprendimiento obstinado y desmesurado, y contando siempre con el incondicional apoyo de nuestros colaboradores, parimos por fin otra edición de "El eclipse"; otro hijo, otra lágrima, otro modesto homenaje al cine y a todos los que, como nosotros, se lanzaron al mar sin mayores certezas.

EL ECLIPSE

## S U M A R I O

- 3- UNA CIERTA MIRADA: **ROBERTO ROSSELLINI**
- 4- **GUS VAN SANT:** LA CONCIENCIA INDIVIDUAL por Juan Aguzzi
- 8- CINE DE SERIE "B" por Daniel Grilli
- 10- **DAVID LYNCH:** RETRATO DE FAMILIA por Gustavo Galuppo
- 16- REFLEXIONES por Salvador Sammaritano
- 16- DEL PARAÍSO AL PARADISO por Juan Carlos Arch
- 18- LOS CONFLICTOS DE **CLAUDE CHABROL** por Victor Zenobi
- 20- **MONTXO ARMENDÁRIZ:** MIRAR DE NUEVO por Isabel Alonso Dávila
- 22- REPORTAJE A **BRUNO STAGNARO**
- 24- **FERNANDO ZAGO:** EL MOVIMIENTO ESTÁTICO por Gustavo Galuppo
- 26- ENTREVISTA A **ALQUIMIA PEÑA** DE LA FUNDACIÓN PARA EL NUEVO CINE LATINOAMERICANO
- 28- ALIEN: EL ETERNO PASAJERO por Fabián Del Pozo
- 32- **MICHELANGELO ANTONIONI:** EL HOMBRE QUE PREFERÍA MIRAR por Elbio Gandolfo
- 37- **PEDRO ALMODOVAR:** LABERINTOS DE FICCIÓN por Miguel Passarini
- 38- ESTRENOS EN CINE: HAPPY TOGHETER, SIMPLEMENTE AMIGAS, MIMIC, LOS SECRETOS DE HARRY
- 40- CRÓNICA FAMILIAR DE **VALERIO ZURLINI** por Emilio Bellon
- 42- FRAUDE DE **ORSON WELLES** por Plataneo
- 44- UNO CONTRA TODOS DE **KING VIDOR** por Emilio Bellon
- 45- AGENDA DE CULTURA Y ESPECTÁCULOS
- 48- ADELANTO: **PETER GREENAWAY** HABLA DE SU NUEVO FILM

**LOS ESPECIALISTAS DEL BUEN CINE PRESENTAN SUS ESTRENOS**



**Puerto**

de Ingmar Bergman

**La muñeca**

de Ernst Lübitsch

**Dos hombres y un armario**

de Roman Polanski

**La Pasajera**

de Andrzej Munk

**Indio de Brasil**

de Sylvio Back

**La guerra de la Triple Alianza**

de Sylvio Back

**Los niños del domingo**

de Daniel Bergman

**Gritos y susurros**

de Ingmar Bergman

**Sonata otoñal**

de Ingmar Bergman

En Buenos Aires, telefax (01) 371-7201

**Epoca**

**El mundo de Apu**

de Satyajit Ray

**El hombre de la máscara de hierro**

de James Whale

**El hombre que sabía demasiado (1934)**

de Alfred Hitchcock

**La historia se hace de noche**

de Frank Borzage

**Los asesinos**

de Robert Siodmak

**El secreto tras la puerta**

de Fritz Lang

**Mafia**

de Pietro Germi

**Nace una estrella**

de William Wellman

**Pasión de mujer**

de David Lean

En Buenos Aires, tel. (01) 381-1363

**KINEMA**

**Lluvia**

de Lewis Milestone

**La última ola**

de Peter Weir

**La ciudad de las mujeres**

de Federico Fellini

**Una estación para dos**

de Eldar Riazanov

**Los amantes de Verona**

de André Cayatte

**Los viajes de Sullivan**

de Preston Sturges

**India**

de Roberto Rossellini

**Alicia ya no vive aquí**

de Martin Scorsese

**Carmen Jones**

de Otto Preminger

En Buenos Aires, tel. (01) 244-4306

Representante en Rosario: VIDEOTECA

**EN CINE DE AUTOR Y CLÁSICOS TODO PARA CINÉFILOS Y COLECCIONISTAS**

**VIDEOTECA**

13.500 TÍTULOS DIFERENTES  
EDUCATIVOS Y DOCUMENTALES.  
TEMAS: RELIGIOSOS - POLÍTICOS - HISTÓRICOS

ENTRE RIOS 1772 - (2000) ROSARIO - TEL./FAX 041-817660 - EN INTERNET: [www.rosario3.com](http://www.rosario3.com)

SISTEMA DE RESERVAS - SERVICIO A DOMICILIO - ESTACIONAMIENTO SIN CARGO

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)

# UNA CIERTA MIRADA

## Roberto Rossellini

Cualquiera que tenga una idea del cine, por pequeña que sea, sabe que la aventura de producir un film sólo es posible cuando el presupuesto mínimo está cubierto (bajo cualquiera de estas fórmulas: preventa, coproducción, adelanto sobre taquilla, etc.). Pero hasta tales precauciones tampoco resultan suficientes para reducir o eliminar los riesgos. El cine busca entonces refugio en la repetición de fórmulas que conocieron ya éxito comercial; explota las modas. ¿Y cuánto tiempo son válidas estas fórmulas? Sabemos por experiencia que, tanto en el cine como en cualquier otro campo, la moda dura "el tiempo de un suspiro".

El cine se ve condenado así al suplicio de Sísifo: es esclavo de un sistema que le obliga a empezar siempre de cero, a asumir una y otra vez el riesgo que supone adivinar lo que tendrá éxito, a buscar lo que puede gustarle al público en el momento oportuno, y todo eso con márgenes de tiempo increíblemente breves.

En sus primeros tiempos, sin embargo, seguía una dirección muy distinta: su gran momento coincidió con la época en que los norteamericanos convirtieron el viejo refrán inglés *the goods follows the flags* (los productos siguen a la bandera) en *the goods follows the films* (los productos siguen a los films).

Efectivamente, los films significaban en aquella época un vector insuperable, un medio soberano de publicidad "institucional" para una cantidad enorme de nuevos productos: del automóvil a la nevera, del aspirador a la tostadora, del ventilador al teléfono y la máquina eléctrica de afeitar. En una palabra, los mil y un productos que era preciso imponer a la sociedad (que aún no era sociedad de consumo, pero que estaba justamente a punto de serlo). Y el cine contribuyó en buena medida a la difusión de los nuevos modelos de vida, al crear sus necesidades y otras apetencias. A la vez que medio de diversión, el film ha sido el caballo de Troya de la sociedad de consumo.

Mientras fueron estas las condiciones operativas del cine la financiación no planteaba mayores problemas, porque el capital disfrutaba de unas ventajas independientes del éxito económico del film. La producción era abundante, y su misma abundancia permitía, aunque con lentitud, ensanchar las fronteras del arte cinematográfico, intentar —aunque muy de vez en cuando— experiencias nuevas.

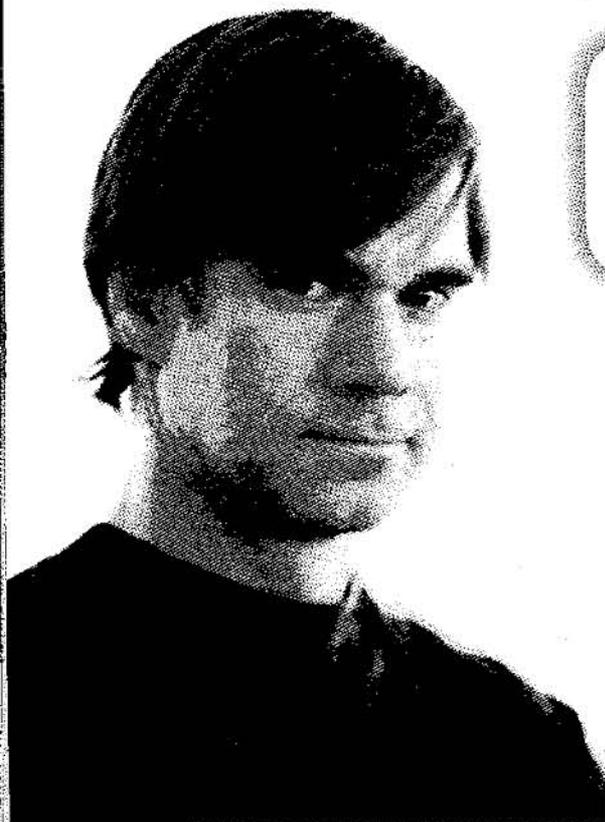
Las condiciones han cambiado hoy radicalmente. La publicidad institucional ha caído en desuso, en cuanto ya no tiene razón de ser, al haberse ya alcanzado buena parte de sus objetivos fundamentales. Desde ese punto de vista, la función del cine y la televisión es ahora otra: no sirven ya para promover un determinado tipo de sociedad, como los films de otro tiempo, sino que juegan el papel de "opio del pueblo" y hacen todo lo posible —no sé si por una forma de tropismo o por una iniciativa conciente— para mantener a las masas en un estado de infantilismo, movido por una suficiencia caprichosa que les da la ilusión de la libertad.

Este infantilismo conviene, sin duda, a los dirigentes de nuestra sociedad: facilita la propaganda que orienta a las masas hacia la alternativa que el poder o los grupos de presión desean.

Fragmento de "Un espíritu libre no debe aprender como esclavo. Escritos sobre cine y educación". Roberto Rossellini. Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1979.

Primera edición: Librairie Arthème Fayard, París, 1977.





# Gus Van Sant

## Y LA CONCIENCIA INDIVIDUAL

por Juan Aguzzi

### LOS ESPACIOS POSIBLES

Existe un perfil del cine norteamericano –desde los 80 hasta la fecha, por lo menos– marcado por una estirpe de realizadores con una impronta personal tan original como poética. Si se trata de citar, en un vuelo rasante de primer atisbo, aparecen, entre otros, nombres tales como los de John Sayles, David Lynch, Abel Ferrara, Hal Hartley, los mismos hermanos Cohen o Gus Van Sant. Parte de la estética empleada por estos autores remite a la otra cara de la norteamérica exhibida por Hollywood. Hay, podría decirse, una explícita intención –a veces insaciable– de hallar esos aspectos que conforman el entramado sutil de condicionamientos que igualan a esa sociedad a las del resto del mundo, arrasando cualquier operación rentable sobre ejemplos éticos, políticos o religiosos. Estos autores se apartan cuidadosamente de los símbolos más comunes de la actividad social y adoptan cierta prescindencia de la generalidad narrativa para oponer una búsqueda de lo concreto donde la finalidad está dada en descubrir sus propios lenguajes.

La dirección de cada uno de sus trabajos estaría señalada por obsesiones estructurales ancladas en la profundidad o en el sustrato mismo de ese mundo –el norteamericano– que exige ser percibido como un paradigma de justicia o como una democracia perfecta.

Aparecen, entonces, pequeñas grietas en esa falsa totalidad donde se cuelan la alienación o la ideología permitiendo obtener un sentido en esas desviaciones y que, al mismo tiempo, destruyen las convenciones formuladas como realidad unívoca.

Así, la mayoría de estos autores se inquieta por las divisiones de esa falsa totalidad y no se afanan para que sus obras aparezcan como

rarezas en el mercado sino para indagar sobre los aspectos que se escamotean al hermetismo diseñado por los custodios de la superestructura liberal o pragmática.

### CAMINAR POR LOS BORDES

Gus Van Sant es uno de esos autores –hasta antes de “En busca del destino” (Good Will Hunting), por lo menos–, del que bastaron tres títulos de sus cinco estrenados –en cine o video– en nuestro país, para confirmarlo como un auténtico *performer* especializado en construir sutiles metáforas para valorizar esos fragmentos de realidad en la compleja gama de inautenticidades que constituyen el sueño americano.

“Marginados” (Drugstore cowboys), el primero de sus títulos conocido en video, es un interesante fresco sobre un grupo de adictos a las drogas –preferentemente anfetaminas o, de vez en cuando, algún ácido como sucedáneo– que en los tempranos 70 se mueven –existen, respiran– en procura de la ración diaria que les permite aguardar el día siguiente. Este film parece imbuido de un propósito principal: descubrir sobre la marcha los recursos adecuados para el relato de historias pequeñas, circundadas por una rústica elemental que no sólo da cabida a los iniciados –o a los conocedores– sino que provoca, con un orden propio, la sorpresa o la relativa alarma ante las innovaciones formales que suponen una ruptura con los cánones habituales de sintaxis.

El adicto Bob y su pandilla (su propia chica y otra pareja), no perdonan farmacia a la vista. Todo está planeado casi como una puesta en escena donde cada uno de ellos representará su rol, a pleno día, hasta

que consigan alzarse con una buena cantidad de suministros. En los 70, las farmacias aún guardaban en sus estanterías gran cantidad de sicotrópicos y aunque el tráfico callejero ya estuviese instalado, era la meca original, por su cantidad y calidad, de los que buscaban estas especies.

Bob comanda su tropa con firmeza y la distribución del botín está pautada según los méritos alcanzados durante los atracos. Tal actitud sostiene la cohesión del grupo ante el posible desmadre que suelen provocar las sustancias que consumen.

Así, la banda comete sus delitos –las armas que portan jamás serán usadas para la cohesión– como la exigencia cotidiana de su elección de vida; las vidas de estos jóvenes son una *road movie* serpenteante por dentro y fuera de Portland, en uno de cuyos barrios tienen su reducto a salvo de cualquier mirada externa. Van Sant construye un ritual, una pequeña ceremonia donde las anfetaminas se constituyen en un dios ubicuo y constante, donde el *flash* –todo se lo inyectan–, y no ellos mismos, ocupa el lugar del sacrificio. La narración fluye como rueda ese mundo en el que estos jóvenes son subproductos del reacomodamiento burgués en el que el país del norte estaba empeñado durante y luego de Vietnam. Se sueña –cualquiera de ellos en cualquier viaje– con vivir sin penas, sin la crudeza ostensible de esa realidad que los obliga a apearse en algún momento sin ofrecerles nada.

Van Sant apuesta, entonces, a resignificar las vivencias de este grupo narrando el desplazamiento vacío por sobre el presente como una forma de obviar el pasado que duele. Parece señalar, o documentar, la soledad –casi todos sus protagónicos, en casi todos sus films, no poseen otra cosa–, el aislamiento, la exposición permanente a la fatalidad de los bordes que el sueño americano exige a quienes no ponen el hombro para sostener su decadencia. Al parecer, una de las casas utilizadas por la pandilla fue una de las primeras que habitó Van Sant a sus veintipico en algún sitio de la periferia del downtown de Portland.

## EL SENTIDO DE LA TRAICIÓN

Su opus número tres –no existe copia de su primer film, “Mala Noche” en nuestro país–, “Mi mundo privado” (*My own private Idaho*) retoma algunas variables de su título anterior, marginalidad –en este

caso taxi boys– riesgo, opresión y agrega una característica insoslayable para su personaje principal: la enfermedad que lo aqueja –narcolepsia– lo hará entrar en sueños en cualquier hora o lugar. Nadie más desprotegido entonces que Mike (River Phoenix) al que Van Sant depara un extenso y complejo camino donde la amistad y la traición se erigen en imperturbable código. Hay en “Mi mundo...” una marcada evolución en la estética de la narración; sin esfuerzos puede verse que esto deriva de posibilidades apuntadas o latentes en la iniciativa de exploración puesta a punto en “Marginados”.

La construcción narrativa de “Mi mundo...” tiene como punto de partida –o fundamento– una sintaxis autónoma, una posibilidad y una puesta en práctica que exprime a fondo la afinidad, la contigüidad o la complementariedad de sus planos –Van Sant va a utilizar esto en “Todo por un sueño”, su título siguiente–, por sobre los nexos lógicos que sirven de andamio a las leyes del relato cinematográfico tradicional.

El desplazamiento del lenguaje no sólo se da en términos formales en el corazón de la historia, los protagonistas se van definiendo por su mirada crítica desde un rol que supera su propio marco de observación. La banalidad de estas almas apartadas de cualquier redención va transformándose mediante operaciones combinatorias que indican que el vasto territorio moral de un país con tendencia sustituyente –cualquier oposición



Todo por un sueño. 1995



debe y puede ser abolida e inmediatamente reemplazada—sume en la desesperanza a los sensibles, a aquellos espíritus sin posibilidad alguna de incidir en la producción corriente.

“Marginados” y “Mi mundo privado” tienen en común el hecho de basarse en la escueta y detallada contemplación del comportamiento de sus personajes —drogadictos, taxiboy— en un entorno determinado, observación que prescinde de justificación en el plano de la dramaturgia convencional. La justificación dramática existe en ambos casos —pero sobre todo en Mike y Scott (Keanu Reeves)— por vías oblicuas, tangenciales, donde desde ese lugar sitiado —los personajes sólo escapan al control social para guarecerse en un guetto— se sale, siempre, hacia un ignorado destino—el adicto Bob en la ambulancia, ¿lo espera la muerte? o el narcoléptico Mike con su humanidad a merced de la providencia— sin dar cabida a ninguna clase de explicación sobre la motivación a que obedecen sus conductas.

Así, todo el precedente de la acción podría ser visto, a partir del desenlace, desde esta perspectiva: despojados de cualquier preocupación por sus acciones, casi insalvables para un establishment que se caracteriza por su impiedad, los *fou* de Van Sant conllevan la suficiente imprecisión o ambigüedad de matices para vulnerar —de cualquier forma— la normativa de pureza y representatividad que rige como convención para la correcta exposición visual y argumental.

Continuador de una línea que investiga las posibilidades de expresión sin desdeñar ninguna innovación formal que contribuya a enriquecer la sucesión de escenas y proporcionar una clave que oficie como ritual para sus films, Van Sant apunta la conciencia individual de cada

personaje por sobre su propio punto de vista. En el interior del mundo de los taxiboy se asoma la opresión siniestra del modelo: muchos de ellos no escapan a sus tentadoras ofertas aunque para ello deban ejercer la traición como un fin en sí mismo. Una traición que también es la marca de fábrica de autores como Van Sant, sólo que ejercida contra la industria y sus fundamentos.

## UN PASO EN FALSO

Según surge de una entrevista, el cineasta reconoce que “Las mujeres también se ponen tristes” (Even cowgirls get the blues) fue una deuda pendiente sobre algunos recuerdos de su pasado hippie. En efecto, su adaptación de una novela del mismo título de Tom Robbins, puede verse como una declinación en su carrera puesto que el lesbianismo, la ecología o la anormalidad física —los tiránicos o gustosos, de acuerdo a como se mire, enormes dedos de la protagonista— se convierten en el transcurso del film en una especie de apática observación, en una suerte de pasiva mirada petrificada sobre la que evoluciona un incómodo sinsentido, que contrasta vivamente con su postura estética e ideológica dada en sus producciones anteriores.

Aquí Van Sant se sitúa tras la cámara no para mostrar lo que puede importar más sino lo que transcurre en un exterior que resulta sumamente lejano. No parece haber involucramiento; de lo que suceda —ya parecen ocurrir bastantes cosas— darán poca cuenta sus personajes y el sentido final resulta oscuro. Importan los hechos visuales pero no la conciencia individual que los protagonistas tienen sobre estos.



Mi mundo privado, 1991



Mi mundo privado, 1991



Marginados, 1989

## OTRA VEZ EN LOS BORDES

Pero Van Sant afina su puntería y por elevación va a dar en el blanco nuevamente con “Todo por un sueño”, su quinta y última buena película.

Impecablemente realizado, este film —de cuya producción se encarga en parte un gran estudio— retoma un poco la visión crítica hacia las imposiciones y reviste de contundencia irrefutable el peregrinar de esos personajes que terminan siendo nada más que objetos de su propia estirpe: o abandonados de Dios o trepadores indolentes.

Si el tema en “Marginados” y “Mi mundo...” era la exposición de personalidades sacudidas por una serie de emblemáticas coordinadas, en “Todo por un sueño” hay como una ausencia de personalidad individual porque la protagonista —la



atendible Nicole Kidman en su rol de la todavía más inquietante Suzanne Stone— nunca podrá llegar a ser del todo aquella figura con cuya identidad se ha vestido provisionalmente.

Aquí la protagonista deja de existir cuando deja de ser filmada, no tiene más identidad que la de la imagen y existe una tendencia general a la asimilación del personaje por el decorado. Van Sant altera la sucesión cronológica del relato sobre una planificación que se aparta del montaje racional da fuerza a los significantes a través de la vuelta a un planteamiento escenográfico del encuadre. Esta maduración técnica permite adivinar el lugar que los protagonistas tendrán al concluir la historia. Los personajes están abusados en sus caracteres; si hay conciencia individual, esta se halla disgregada por lo endeble de su comprensión—James, Russell y en menor medida Lidia— o por lo múltiple, dispersa, sólo a medias segura de ser lo que es—Suzanne.

Basada en la novela de la periodista y novelista Joyce Maynard, "Todo por un sueño" es un film que evidencia la irreversibilidad del movimiento ascendente de los personajes—argumental, pero, sobre todo, estrictamente visual— hacia ese destino iniciado con las primeras imágenes. Desde luego, ya no se invita a una identificación sobre cualquiera de los puntos de vistas sucesivos, sino que la mirada del autor se limita a contemplar—con el espectador— como sucede lo que dictan tales puntos de vista. Van Sant aprovecha, entonces, para dar lugar y espacio visual a esas fisuras que no ocultan la cara sospechosa de uno de los massmedia más importantes del poder constituido: la TV y su simiente progresiva de adláteres.

### UN BUEN TIPO AMERICANO (o la conciencia traicionada)

En la multinominada y ganadora del Oscar al mejor guión "En busca del destino" (Good will hunting), el reciente título de Van Sant, puede buscarse inútilmente un rasgo, un sendero, una dirección, alguna marca auténtica que lo sitúe—aunque más no sea al lado de "Las mujeres..."— en la cosmovisión original con la que ha sorprendido este autor. Sólo unos cuantos encuadres o una cámara distanciada señalan un

código conocido; pero la historia, los personajes, el itinerario formal parecen desmadrar cualquier atisbo de su generosa imaginación visual, parecen hacer estallar esas cualidades expresivas que imprimen un nuevo tenor a cada momento en sus films anteriores.

En esencia, esta película, despojada de su *lettre de autore*, podría haber sido un proyecto acuñado sobre los melindros de la factoría Disney: un encantador muchacho, algo discolo y ensimismado, con excelentes

aptitudes para todo lo que tenga que ver con las ciencias exactas, hace lo imposible para pasar desapercibido, por sostener un bajo perfil.

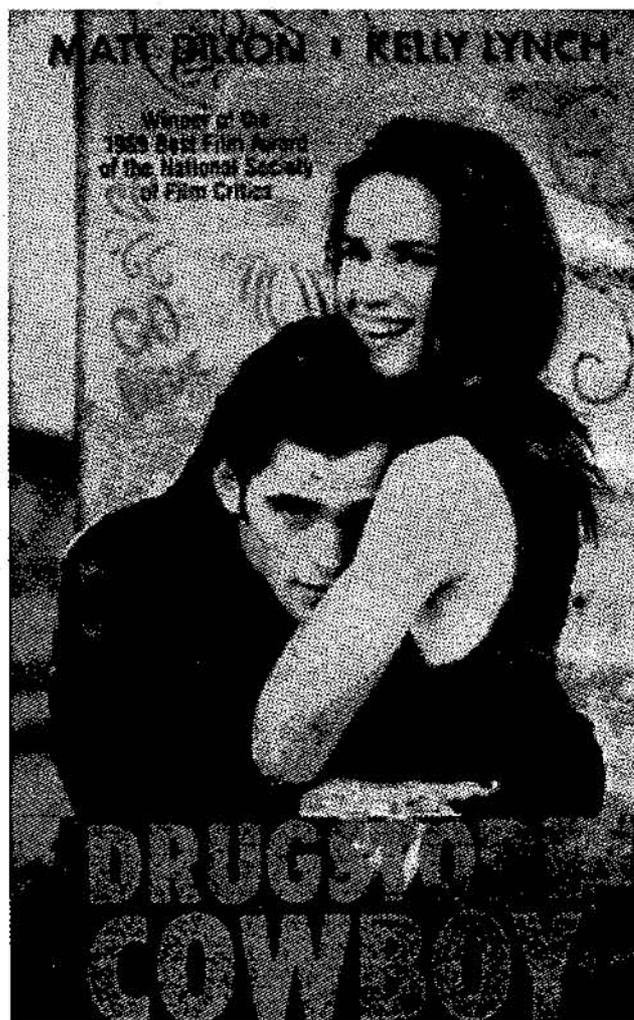
Puestos a apurar el tema, puede decirse que a este personaje se le ha complicado la existencia durante su niñez y su adolescencia y que poco ha podido hacer hasta la llegada de esta historia.

Se narra, entonces, las peripecias de Will (Matt Damon) cuando el mundo exterior lo descubre y trata de conquistarlo para integrar sus huestes para el progreso humano (único signo vital de la tendencia apropiadora del sistema, omnipresente en los títulos anteriores de Van Sant). Cada intento de adaptar y actualizar a Will se corresponde con el más convencional lenguaje filmico y con su consecuencia interpretativa—el docente maravillado (Stellan Skarsgard), el psicólogo empeñoso (Robin Williams).

El escaso ingenio existente se posa en el protagónico femenino de Minnie Driver que interpela a Will echando por la borda cualquier espejo de condición social o proyección de personalidad en el muchacho. Así, hay una ruptura con el camino emprendido

por Van Sant con la primera etapa de su obra y sume en el desconcierto la imposibilidad de reconocerlo en este relato. Se evidencia que vuelve sobre formas de sintaxis que había desdeñado como obsoletas o anacrónicas y que pertenecen al andamiaje narrativo del que había querido distanciarse con un elaborado arte de imagen, con nuevos conceptos sobre la distribución del espacio, con una observación casi física del comportamiento humano, con una adecuada articulación de elementos plásticos, con una organización autónoma de lo filmado.

Nunca es tarde para volver a casa. ■



# CINE DE SERIE

## LAS PERIPECIAS DE UN HERMANO MENOR

por Daniel Grilli



Erase una vez una época, para muchos “dorada”, en que películas de grandes presupuestos y con estrellas luminarias compartían, con otras de menores recursos y con actores casi anónimos, un único espacio de visualización, la misma sala cinematográfica. Para que se produjese tal milagro en un medio de por sí altamente competitivo, se requerían dos condiciones: que las dos “clases” de películas y la sala en cuestión pertenecieran a un mismo estudio. Esta clase de milagros, al fin de cuentas otro aspecto más de la política de producción cinematográfica clásica, además permitía que una película modesta pudiese competir, en igualdad de condiciones, con una superproducción de otro estudio que se proyectaba en otra sala. Este delicado juego del compartir y el competir, no hubiera sido posible si Hollywood no hubiese engendrado —genialidad del sistema— un hermano menor que aprendiese del otro lado todas las cualidades y pocos de sus defectos.

El cine generalmente llamado de serie “B” inició su recorrido allá por los años 1932-33, cuando en plena época de pronunciada crisis económica posterior a la Depresión del 29, los grandes estudios, que a su vez eran propietarios de las salas de exhibición, decidieron ofrecer a la platea empobrecida un doble programa. Este recurso, motivado por el terror de ver disminuir sus ingresos, se vertebraba a partir de un film de gran atracción y publicidad, el “A” precisamente, al cual le precedía (de yapa) otra película, cuya duración oscilaba entre 60 y 90 minutos, o un capítulo de una serie (por ejemplo: “Dick Tracy”, “Flash Gordon”, “Batman”, “El Capitán América”, “Los tres chiflados”, etc), los que se constituían en el antipasto cinematográfico que predisponía al público para la visión del film central. Sería muy difícil plantearse qué hubiera sido del cine sin la doble programación, como así también sería conflictivo concluir que el fabuloso éxito

del cine de los años 30 se deba a esta alternativa (sólo en EE.UU., en el año 1939, se llegará a la cifra, difícilmente igualada desde entonces, de aproximadamente 90 millones de espectadores por semana). Lo cierto es que el triunfo de esta innovación se confirma en 1936, cuando el 85% de las 18.192 salas existentes en EE.UU. ofrece la doble programación con cambios de títulos periódicos que dependerán del éxito de taquilla (por ej., “La mujer pantera” —1942— típico producto “B” de la RKO, durará en cartel 13 semanas, llegando a recaudar 4 millones de dólares).

Intentemos ahora delinear algunas de las constantes de esta vasta y variada producción realizada durante las décadas del 30 al 50. Presupuestos reducidos, desde 50 mil a 200 mil dólares para producciones independientes (que eran distribuidas por los grandes estudios), hasta 500 mil para las realizadas por las *majors*, debiéndose tener en cuenta que el “techo” de cada compañía variaba según su política de producción y disponibilidad económica: por ejemplo, el límite de la RKO, para el cine “B” era de 150.000 dólares por film, mientras que la Warner Bros. para “El halcón maltés” —John Houston, 1941— gastó alrededor de 300.000 dólares, lo cual a su vez es poco si se lo compara con “Las aventuras de Robin Hood” —Michael Curtiz, 1938— realizada por la misma Warner al costo, exorbitante para la época, de 2.000.000 de dólares.

Tiempos breves de rodaje que variaban desde increíbles 6 días hasta 3 semanas.

Estructuras narrativas estandarizadas y fuertemente vinculadas a reglas de género. Utilización impune de escenografías de películas anteriores como así también de tomas de archivo con resultados a veces delirantes e inverosímiles (el ejemplo más sensacional pertenece al western dirigido por un tal Ray Nazarro, “The last days of Boot Hill”, de 1947, sobre una duración total de 56 minutos,

solamente 15 de ellos se filmaron para la ocasión, perteneciendo el resto a los archivos de la Columbia...).

Banco de prueba para actores novatos, última chance para actores en decadencia con contratos a concluir, y alternativa casi ideal para directores y productores ejecutivos que deseaban mayores oportunidades (es el caso de Jacques Tourneur, Robert Wise, Mark Robson, Val Lewton y otros en la RKO).

Todos estos son, en definitiva, rasgos externos de un hecho evidentemente industrial y comercial que por añadidura cobijó en sus mejores logros (no muchos como quisiéramos, lamentablemente) la quintaesencia del hecho cinematográfico como entretenimiento popular y fuente de expresión. Desde un punto de vista artístico, la serie “B” efectivamente posibilitó una mayor libertad creadora e incrementó las posibilidades de experimentación (Edward Chodorov, productor y guionista, declaró una vez que cuando en el estudio de la Metro Goldwin Mayer se tenía una idea interesante, era mejor guarecerse en la serie “B” para poder salvarse de los caprichos de las estrellas y de las diversas oficinas supervisoras). Para eso es lícito ver este cine como un espacio marginal de contención en el que surgían y se amparaban ideas e inquietudes estéticas varias: desde la búsqueda de toques expresionistas en lo referente a iluminación y puesta en escena, hasta la elaboración de nuevos puntos de vista narrativos (por ej. el paradigmático intento de Robert Montgomery en “La dama del lago”, producción “B” de la Metro de 1946, para adoptar la primera persona visual y el punto de vista subjetivo, donde la cámara y el ojo del detective son uno solo). Experimentaciones que surgían también, para ser justos, de la necesidad de superar a la brevedad impedimentos y urgencias de orden laboral (huelgas imprevistas de los técnicos que obligaban, por ejemplo, a hacer uso de la niebla como paliativo ante la ausencia de decorado).

El Halcón Maltés (John Houston, 1941)



Además, debido a esta ubicación casi marginal dentro de la industria, la serie "B" gozó de mayores posibilidades para elaborar determinadas posturas críticas con respecto a males sociales: desde la feminista "Ex lady" (1932), una de las primeras actuaciones de Bette Davis, hasta "The Phoenix City story" del director Phil Karlson (1955), película de gangsters que planteaba el tema de la corrupción policial en una época en que cualquier crítica al sistema era tachada de comunista.

Casi todos los géneros pasaron por la serie "B": inclusive algunos, como los westerns de la década del 30, sobrevivieron gracias a este tipo de producciones cuando el interés de la industria se detenía en otros; sin embargo, tres fueron los géneros —el cine de gangsters, el cine policial referido a psicologías criminales, y el cine de terror— que más se vieron beneficiados, al saber amoldarse, superándolas, a las limitaciones estructurales de este esquema en cuestión. Si a ello le agregamos que este espacio de producción también logró cobijar, durante la década de los años 40, una gran tajada de esa serie de films —posteriormente etiquetados como "cine negro"— que novedosa y sombríamente inyectaban ambigüedad a las de por sí frágiles relaciones humanas, podemos concluir que la serie "B", modelo cinematográfico poco estudiado dentro de la historia del cine, actuó con respecto a otras producciones, en su momento más importante y hoy casi olvidadas, como contrapunto a la estética dominante y como anticipadora de futuras tendencias (por ejemplo, las experiencias de Roger Corman y el surgimiento del *gore* en los 60, y la actualmente prolífica actividad de las innumerables casas independientes que existen en EE.UU. ).

La muerte del cine "B", en primer lugar

el producido por las *majors*, se decretó indirectamente en 1949, cuando entra en vigencia el fallo de la Corte Suprema de EE.UU. que prohíbe el monopolio, la famosa ley "antitrust", lo cual quebrará el sistema clásico de producción cinematográfica al no poder los productores ser también distribuidores: sin salas propias, las grandes compañías tendrán que reducir sus realizaciones ante el hecho de tener que competir a la par con las independientes, el cine "B" terminará siendo el pato de la boda. Para mayor desgracia, 1949 señala el inicio de la programación regular de TV, ante lo cual las *majors* responderán de dos formas: vendiendo los paquetes de viejas películas de la serie "B" para la pantalla chica, y trasladando los recursos técnicos e industriales de ese cine hacia la producción de series y películas para el hogar. Dedicándose a inyectar a la pantalla grande nuevos recursos (technicolor, cine-mascope, tercera dimensión, etc.) para películas generalmente espectaculares ("Los Diez Mandamientos" —Cecil B. De Mille, 1956—, "El Manto Sagrado" —Henry Kostler, 1953—, "Ben-Hur" —William Wyler, 1959—, etc.), las *majors* alimentarán la esperanza de cautivar a las grandes audiencias del pasado.

El campo de la serie "B" quedará, por lo tanto, en manos de los independientes que, no obstante la aparente victoria sobre las *majors* por la igualdad de condiciones obtenida, deberán cerrar sus puertas a fines de los 50. A pesar de tener nombres tan altisonantes como Republic, Monogram, P.R.C., Majestic, Victory, Chesterfield, Puritan, Ambassador, Eagle Lion, etc., estas también terminarán siendo vencidas por ese otro hermano menor, mucho más cuadrado, que se llama televisión. ■

## PEQUEÑO ANECDOTARIO DEL CINE "B" ILUSTRADO

(Las ilustraciones se suprimieron por falta de presupuesto)

- "En los westerns que se filmaban en 6 días se acostumbra contratar gente que posea un caballo para no gastar dinero en el alquiler de los animales. Al no contar con actores profesionales, los diálogos estaban a cargo de esta gente improvisada. En tales circunstancias, mi método consistía en hacer grandes movimientos de cámara para filmar dichas escenas. Cuando los productores observaban las cintas, quedaban muy impresionados por lo "artístico" de las tomas, y nadie prestaba atención a esos aullidos que intentaban ser diálogos" (Joseph H. Lewis, director)
- "Generalmente los personajes tampoco estaban bien encuadrados, pero como hubiera costado caro rehacer la escena, nos conformábamos... En uno de esos westerns, del cual no recuerdo el título, se me veía saltar de un caballo y aterrizar sobre un colchón" (Buster Crabbe, el actor héroe de la serie "Billy the Kid")
- "La P.R.C. tenía la reputación de producir los films menos caros de todo Hollywood y el presupuesto de los films de vaqueros eran generalmente 2 veces más bajos que el de sus otros films. No por nada se decía que lo mejor de esos westerns eran los títulos." (Sam Newfield, director)
- "Entre 1941 y 1946 dirigí más de 60 westerns para la P.R.C. y cuando me planteé a mí mismo que hubiera pensado el público al saber que todos los films de la serie "Billy the Kid" habían sido realizados por un sólo director, decidí utilizar no uno sino dos seudónimos, Sherman Scott y Peter Steward." (Sam Newfield, director)
- "En "Hitler, vivo o muerto" (1943) de Nick Grinde, contábamos la historia de tres ex-convictos que desembarcaban en Alemania, capturan ellos solos a Hitler, y acto seguido, le cortan el bigote, lo cual lleva a que los soldados alemanes lo maten por error." (Joshua Prentis, guionista)
- "La Universal, cuando entré (1926), era una especie de escuela para aspirantes a director. Producían alrededor de 200 mini westerns de 2 rollos cada uno, en series de 12 o 13. Costaban no más de 2000 dólares cada uno, de tal forma el riesgo no era grande, y con el tiempo, se podía obtener la chance de ser director. Se aprendía mucho porque eran películas basadas en la acción y el movimiento, fundamentos del lenguaje cinematográfico. Las historias eran extremadamente elementales: estaban el héroe, el malo, la chica y el sheriff. Para definirlos se procedía de esta manera: un hombre salía del saloon, veía a un perro, lo acariciaba: era el héroe. Otro salía del mismo saloon, veía a ese perro y lo pateaba: era el malo. Todo esto debía durar unos veinte minutos, no había tiempo para delicadezas. No obstante todo, era una espléndida lección práctica. A veces me quedaba despierto toda la noche para elegir nuevas formas de subir o de bajar de un caballo. Si se realizaba una buena serie de films de dos rollos, uno era promovido a los de cinco rollos, con un presupuesto de 20.000 dólares. Pero el verdadero salto de calidad era el codiciado pasaje de los westerns a films de otros géneros" (William Wyler, director)
- "¿Usted quiere decir que ahí afuera alguien está de veras esperando para ver esta cosa? (incrédula respuesta del director William Beaudine en 1938 a un integrante de la productora que le exigió mayor celeridad para terminar el film).

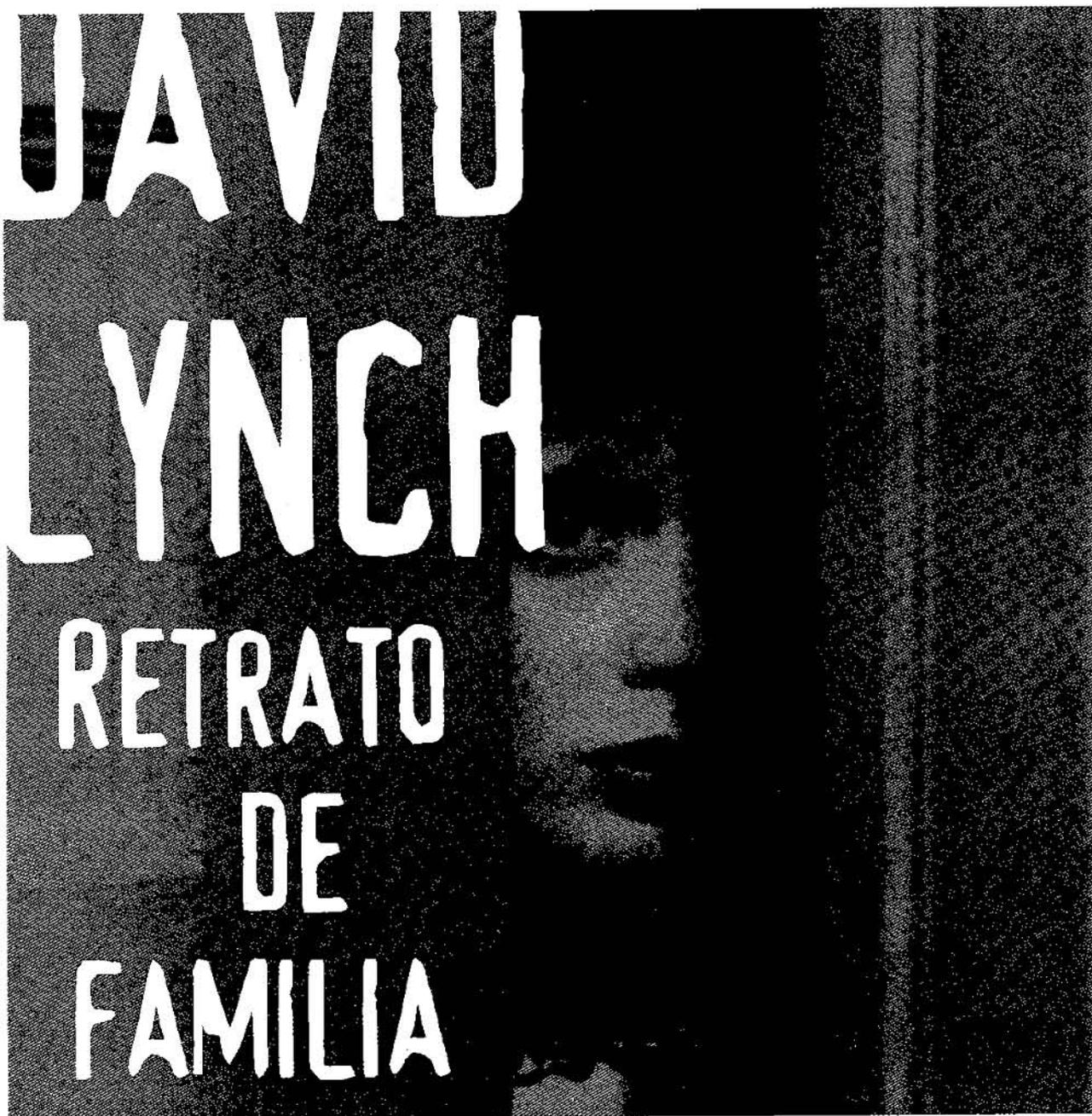
**DAVID**

**LYNCH**

**RETRATO**

**DE**

**FAMILIA**



La obra de David Lynch se ha establecido desde sus primeros cortometrajes como una intrincada red intertextual, todo un entramado de filiaciones extremadamente complejas y (aparentemente) caóticas que desarticulan y pulverizan el relato hasta inscribirlo en el inasible mecanismo de los sueños. Tal complejidad, tan hermética como inquietante, actúa como disparadora de la necesidad inevitable de reducir la obra a su interpretación lógica, contradiciendo y negando su carácter revulsivo para finalmente “domesticarla”, para convertirla en una expresión “dócil y manejable” despojada de su oscuro centro motor, manifestado éste en la engañosa inorganicidad que articula la estructura de los films. De esa forma, captada ya desde un análisis estructural reflexivo y no desde la restringida interpretación de contenidos, la obra de Lynch adquiere definitivamente un carácter misterioso sellado por una deliberada pulsión transgresora que se funda en la inquietante subversión de códigos establecidos.

Inicialmente, para establecer un acercamiento al mecanismo que determina el descubrimiento de lo oculto como eje central de su obra, es necesario intentar una exposición analítica de los recursos frecuentemente utilizados por Lynch para la construcción de sus “mundos internos”, y luego exponer cuestiones puntuales que atraviesan la particular concepción formal que convierte a sus films en visiones perturbadoras e inmanejables del caos de la existencia.

*por Gustavo Galuppo*

# Dorothy Vallens y las increíbles fuerzas de la existencia



## INTRODUCCIÓN.

### LA REVELACIÓN DE LO OCULTO Y EL EJE DEL HORROR EN LA OBRA DE LYNCH

Uno de los ejes rectores del terror como género cinematográfico es la invasión de lo siniestro, la aparición de signos monstruosos que surgen de la oscuridad para trastocar la normalidad establecida, para revelar el hilo delgado que separa lo normal aceptado de las fuerzas oscuras que pugnan por salir a la superficie. La comodidad burguesa es revelada frágil, siempre al borde del colapso, sometida a los designios de entidades malignas. Pero tranquilizadamente el orden puede ser restablecido mediante la eliminación sistemática del elemento perturbador, subversivo, la aniquilación del ente monstruoso restituye la gracia momentáneamente perdida. En el periodo del horror clásico que abarca desde 1931 hasta principios de la década siguiente (el periodo más conservador del género), las represiones sexuales y los temores personales se proyectan en un ser maligno, se delegan terrores propios en un monstruo (ajeno a la condición humana) susceptible de ser destruido que permite la liberación de los deseos tortuosos mediante su desaparición. El *monstruo concreto* (proyección psicológica de seres reprimidos) comienza a desdibujarse con las producciones de Val Lewton para la RKO dirigidas por J. Tourneur y M. Robson para presentar la ambigüedad del mal, la posibilidad de la mente humana como generadora de horrores. La evolución del género pasará por el período de *defensa* de Corman-Poe y Hammer-Fisher donde el último bastión de la aristocracia mantendrá una lucha vana con las fuerzas perturbadoras que se filtran por los intersticios de su estructura en ruinas.

El estadio último y más elaborado del género se debe menos a las consecuencias de una evolución lógica que a la apropiación de características genéricas por parte de los Nuevos Cines surgidos a fines de la década del 50. Esta *vampirización* de códigos culmina con las experiencias límite que reescriben el género, lo subvierten desde adentro convirtiéndose no tanto en reflexiones sobre el terror cinematográfico como en ensayos sobre el horror mismo. "Repulsión" (Polanski, 1965) y "La Hora del Lobo" (Bergman, 1967) se constituyen como estudios psicológicos de la mente productora del miedo: la represión sexual, el pasado oculto, la impotencia ante la creación artística; las perturbaciones mentales reemplazan al elemento diabólico disfrazándose de film de género. El terror interno. Lo siniestro que invade la normalidad ya no es otra cosa que la

mente misma. El hombre es el generador de sus propios miedos.

Sobre la base de esta nueva tendencia construye su obra un autor como David Lynch, reelaborando las nociones del policial, la road movie y el melodrama, estructurándolos en torno al eje rector del género de terror clásico.

La primera escena de "Terciopelo azul" (tercera película comercial de Lynch) marcará el camino a seguir en sus obras posteriores. La descripción deliberadamente espuria de la placidez insoportable y leve de un pueblo americano es corrompida por el descenso a un abismo monstruoso. Vecinos sonrientes observados en *ralenti*. Jardines radiantes con flores coloridas. Y bajo la superficie, diseccionado con meticulosidad científica, emergerá el horror de lo siniestro. Hormigas-monstruo luchando despiadadamente por alimento. La canción suave invadida y borrada por un crepitar profundo, perturbador. El sueño americano desarticulado deviene pesadilla, exhibición de atrocidades solapada. De ahí en más los procedimientos de DL se ajustarán a la misma estructura, la normalidad presentada con visos satíricos y absurdos se irá contaminando de una anomalía horrorosa, fantástica, destrozando con una irreverencia atroz los iconos de la sociedad norteamericana. Lo oculto emergerá irrevocablemente revelándose siniestro, ya sea a través de la inmersión en las fabulaciones de la mente ("Terciopelo azul"), o la salida sin retorno a una ruta-abismo ("Corazón salvaje"), o como consecuencia inevitable de un crimen incestuoso que funciona como disparador ("Twin Peaks", "Twin Peaks. Fuego, camina conmigo"). El hilo narrativo identificado con el viaje jamás presentará posibilidad de salida alguna, una vez descubierto el mecanismo del horror ya nada detendrá su marcha, la superficie misma del mundo revelará su lado oscuro, las fuerzas diabólicas que encubre bajo su apariencia apacible.

Las hormigas-monstruo rescatadas de su condición oculta construirán una imagen-mundo alucinada, terreno incierto donde conviven las deformidades escondidas tras rasgos de falsa normalidad.

## LAS HORMIGAS BAJO EL JARDÍN (SUBMUNDOS INTERNOS)

"And no-one saw the carny go. I say it's funny how things go."  
Nick Cave and The Bad Seeds (The Carny)

La concepción de los géneros cinematográficos establece una complicidad con el espectador que le garantiza, mediante un conocimiento implícito de las reglas establecidas, el cumplimiento satisfactorio de las expectativas

# EN UN PUEBLO COMO TWIN PEAKS NADIE ES INOCENTE

El interés de David Lynch por evidenciar el lado oscuro de las distintas psiquis, en apariencia —y según dicta la tradición— puras y pacíficas que habitan las ciudades (y especialmente los pequeños pueblos) de los Estados Unidos, ha quedado demostrado en su filmografía partiendo de *Blue Velvet*. La América de Lynch se muestra diáfana en la superficie pero basta internarse un poco —unos minutos— en la profundidad del film para descubrir que aquellos personajes tan norteamericanos constituyen un muestrario de violentas perversiones que delatan su verdadera personalidad y la de la sociedad misma.

La macroestructura de sus filmes es una constante: la descripción inicial de una *normalidad* que progresivamente se irá hundiendo en crecientes niveles de *anormalidad*. La apelación a diferentes recursos formales innovadores se convierte en una necesidad a la hora de subvertir los códigos de representación. Básicamente, sus películas activan un sistema de percepción y decodificación determinado —generalmente el de la intriga policial o en “*Wild at Heart*”, la *road movie*— para luego ir atacando la lectura lineal con diferentes embates —como ser elementos oníricos y fantásticos— que contrastan a diferentes niveles con la seudo estructura inicial y configuran paso a paso una síntesis netamente delatora. Tanto del carácter nefasto del *sueño americano* como de su gran aliado, el método de representación hollywoodense. De este modo, el cruce de géneros se interna en la estructura misma y, desde allí, desestabiliza una percepción estándar que inevitablemente obliga a abrir los ojos.

Así es como Lynch llega, en 1988, a pergeñar la realización de una miniserie para la televisión que, desde su aparición a mediados de siglo, se caracterizó, como ningún otro medio antes ni ninguno después, por ser el más conservador de todos, tanto en cuestiones referidas a los contenidos difundidos como al tratamiento formal de la programación. Regida desde un principio por una estructura publicitaria, sus líneas de dirección se habían apartado rápidamente del arte y fueron acercándose progresivamente al marketing de la medición del *rating*. Causa y consecuencia, su masividad *democrática* la constituyó en la principal fuente de la cultura posmoderna y, a través de una serie de distintos formatos estructuralmente equivalentes, se encargó de reproducir los valores más retrógrados de la sociedad norteamericana —en EE.UU. y en todo el mundo, occidental.

Semejante cúmulo de pautas representaban un desafío nuevo para Lynch, ya que el medio televisivo no encontraba comparación con el cine en ningún aspecto, debía crearse una nueva estrategia para poder engañar a las cadenas televisivas —al medio. En televisión hay que tener en cuenta que cada diez minutos se interrumpe la narración para dar paso a estruendosos comerciales. Este es uno de los grandes escollos con los que, según Lynch, debieron encontrarse. Es prácticamente imposible generar una progresión onírica dentro de este sistema, con un clima de imágenes y sonidos que varíen con la lentitud requerida. Así y todo, el proyecto salió airoso, explotando el formato de la miniserie pero de un modo particular. La estructura más amplia —la que trasciende los límites de los episodios— está centrada en la investigación por el asesinato de Laura Palmer, y esto ayudó a definirla como una intriga policial

aunque, en realidad, la verdadera esencia que empapa los 30 episodios de *Twin Peaks* es la minuciosa descripción de la vida de un pueblo, aparentemente apacible, *normal*. Cada episodio se centraba en una porción de este pequeño infierno del noroeste estadounidense, cientos de personajes, cantidad de historias particulares, todas intrincadas o no, que iban capítulo tras capítulo armando un mapa social. El famoso enigma “¿quién asesinó a Laura Palmer?” quedaba fácilmente relegado a un segundo plano. Incluso David Lynch, y Mark Frost —coescritor de la serie y experto en el lenguaje televisivo—, aseguraban que, si no fuera por las presiones de la compañía, el crimen no habría sido develado sino hasta mucho tiempo después.

Sin embargo, como quizás era de esperar, tras una primera temporada de impresionante éxito, la segunda mantuvo un creciente descenso hasta que fue levantada antes de tiempo y debió diseñarse un final un tanto apresurado. Por supuesto, Lynch no cedió fácilmente y el cierre de *Twin Peaks*, lejos de concluir queda totalmente abierto e intrincado.

Pareciera evidente que su relación con la masividad y los anuncios publicitarios cada diez minutos no fue feliz. Sin embargo, era casi un destino ineludible. La experiencia de Lynch en la televisión es altamente meritoria ya que se encargó de invadir, mientras pudo, la gran fortaleza del *massmedia*. Subvertir el corazón mismo del living room estadounidense. A su vez operó, fiel a su estilo, dentro de un género —televisivo en este caso—, el de la miniserie policial y lo inundó de una cantidad de elementos como exaltaciones melodramáticas, incursiones fantásticas y oníricas, personajes y situaciones ajenos al enigma *central*; completamente externos —no permitidos— a la rígida estructura genérica televisiva. Pero la audiencia de televisión lleva años de integración a un sistema de vacío estético. La fortaleza tiene cimientos demasiado sólidos. También tiene una fosa con despiadados y hambrientos cocodrilos.

Lynch se tomó una revancha en 1992 llevando el pueblo de *Twin Peaks* a un medio más justo, menos pautado, más libre. Su medio, el cine.

Germán Villarreal



creadas. Las convenciones genéricas funcionan como una compleja red intertextual que, ante una cita inaugural, ponen en funcionamiento una serie de relaciones que el espectador utiliza como parámetros para crearse una noción de la estructura estandarizada por la que circulará el film. La férrea articulación de estos rasgos permite que mediante datos mínimos se conecte a la película con un determinado género, con un determinado universo regido por determinadas leyes internas. A lo largo de su obra, David Lynch utiliza esta posibilidad para generar desconcierto, para establecer el universo ficcional que (aparentemente) guiará el relato, y para finalmente dinamitarlo mediante la inclusión deliberada y desarticuladora de elementos ajenos, extraños a la lógica del género propuesto; elementos perturbadores que borrarán el horizonte sugerido al espectador para hacerlo consciente del artificio de la construcción genérica. De esta forma, sentadas las bases en “*Terciopelo azul*” (y tomándola como paradigma de la estructura que aplicará a sus obras posteriores) de un relato guiado por el eje de una investigación policial, el descubrimiento del submundo criminal se irá contaminando con situaciones y comportamientos absurdos que rozarán lo onírico. La incorporación de estos signos desestabilizadores irá articulando (algunas veces en forma progresiva, otras más abrupta, como en “*Corazón Salvaje*”) un verisímil extraño generalmente identificado con el mundo subterráneo al que los personajes han descendido en su revelador viaje iniciático; un “mundo imaginado” interno, horroroso y caótico, sacudido por una inorganicidad fantástica que irá engullendo a los personajes hasta hacerlos conscientes de su irrevocable pertenencia a ese bestiario pesadillesco, hasta enfrentarlos y completarlos con su mitad oscura soterrada. Es así que el mundo de Lynch se organiza por capas: una externa, cara visible e impostada, no reconocible como transcripción lógica de la realidad habitada por el espectador sino como cita a una organicidad genérica, puramente cinematográfica, construcción paródica que delata el carácter falsificante de los códigos que vampiriza, que subvierte. Y una segunda capa, interna, mundo paralelo encubierto que se irá revelando mediante la irrupción de elementos

perturbadores cuando la cámara entomóloga abandone la superficie filtrándose por sus intersticios hasta caer en su centro motor, corazón infernal de sus motivaciones perversas solapadas bajo una apariencia idílica de falsa normalidad (un análisis independiente merecería el tratamiento de los mundos paralelos que conforman la estructura de "Cabeza borradora", ya sin capa externa, sin superficie reconocible; un espacio cualquiera —con referencias a una sociedad industrializada— articulado mediante capas que desarrollan el relato en el espacio antes que en el tiempo).

El acceso a estos submundos, el pasaje entre capas, se concretará mediante un desplazamiento que puede ser tanto mental como físico, tanto un verdadero viaje ("Corazón Salvaje") como un trayecto psicológico ("Terciopelo azul", "Twin Peaks"). En "Terciopelo azul", la investigación (subclase específica de la estructura de viaje) marcará narrativamente el itinerario de Jeffrey Beumont en su incursión—descubrimiento de un infierno personal oculto, soterrado bajo la espléndida capa externa de Lumberton; mientras que a nivel estructural, el tránsito se realizará mediante un descenso-introducción en los intrincados canales de una oreja-cerebro-mundo, que, a partir de entonces, creará una total indentificación del itinerario expuesto en la encuesta policial, con las fabulaciones tejidas por el protagonista a partir datos incompletos recopilados en su (nuestra) condición de voyeur. Esto conduce a que la situación asuma una apariencia más bien incierta, provisional, privada de certezas por pertenecer declaradamente a un terreno enigmático articulado por los deseos tortuosos del personaje. Es así que la intriga, evasiva y dispersa, se ve desarticulada por la inclusión de verdaderos *story holes* (agujeros de la historia), inconsecuencias inexplicadas en la lógica de la acción que socavarán la noción tranquilizadora del enigma resuelto. Esta "falla" del guión (adjudicada en el cine clásico al resultado de la "pereza del guionista", según cita Michel Chion en "Como se escribe un guión") es manipulada por Lynch hasta transformarla en componente estructural de sus relatos; lagunas provocadas, ausencias injustificadas que devienen ley rectora y fundante de un mundo diegético invadido por la lógica perturbadora de los sueños. Tales omisiones deliberadas producen, algunas veces, un desasosiego perturbador ante lo inexplicable de ciertos motores de la trama, y otras, la insatisfacción leve y difusa ante los elementos que irrevocablemente escapan a la percepción violentada del espectador.

De este modo, la aplicación de este criterio de supresión—ocultamiento, intimamente ligado a la inclusión de elementos perturbadores en la articulación de los "submundos imaginados", opera como creadora de un encadenamiento no justificado, una sucesión ilógica que omite la necesidad de una continuidad natural en la historia expuesta en el relato. Según Hitchcock: "llenar agujeros de la historia equivale a crear otros en la exposición dramática, es decir, tiempos muertos de exposición". Pero, lejos de esta postura que sacrifica la coherencia explicativa de la historia en función de la tensión dramática, Lynch, que no duda en acumular situaciones que en sentido práctico no hacen avan-



El alfabeto, 1968

zar la intriga sino que la sumergen en la exposición caótica de un mundo invadido por el absurdo, reutiliza estas lagunas para certificar la distancia y el extrañamiento de este universo dominado por una lógica ajena e incomprendible que desconoce las convenciones impostadas del cine clásico.

Finalmente, esta minuciosa construcción de un verosímil inexplicado, irreconocible (ya que la diégesis lyncheana parece escabullirse del establecimiento de firmes leyes internas), se traduce en un hipotético caos surrealista donde conviven infinidad de lógicas contrapuestas que no hacen sino ocultar sus móviles, oscurecer una superficie en apariencia diáfana para tomarla inalcanzable, revelada como teatro apócrifo atrofiado por la manipulación desquiciada de fuerzas internas que, casi aleatoriamente, entran en colisión coartando el posible reconocimiento de un determinado orden, y construyendo un universo inundado de una coherencia hermética e inaccesible, extraña y caótica, distorsionado en un visceral acto de agresión que se obstina en revelar las fuerzas perversas que se ocultan en una estructura familiar atrofiada, superficie externa falseada sostenida por el crimen y el incesto ansia-dos y (casi siempre) reprimidos.

### NOWHERE, AMÉRICA (MUNDOS EXTERNOS RARIFICADOS)

Antes de adoptar la estructura de viaje como línea conductora de la revelación de lo oculto, el procedimiento realizado por David Lynch sobre las características del género de terror se basaba en la inversión del elemento monstruoso, la resignificación de lo no-mirable ahora sometido a una nueva valoración. Este "nuevo monstruo" se desliga de su antiguo rol para convertirse en un nuevo signo, ya no es el elemento generador de miedo enmarcado en su circuito de invasión-destrucción sino que ha devenido en un subnormal de la cultura de la imagen, un despojo marginado de los circuitos de producción, un cuerpo disfuncional desechable. Así encaja (o desencaja) el deforme John Merrick en el estallido industrial de la Inglaterra victoriana, y el bebé monstruoso en el "nowhere" construido desde la abstracción espacial en "Cabeza borradora", también con referencias a una sociedad industrializada, aunque esta vez convertido en un espacio cualquiera.

Esta inversión del elemento monstruoso implica también una inversión de su carácter amenazador, desplazado entonces hacia el exterior (el conjunto social, antes el amenazado), que ya no teme ante lo extraño sino que lo rechaza por su condición infrahumana. Tal procedimiento no es sólo utilizado por Lynch, ya que se convierte en una de las características fundamentales de algunas de las obras circunscriptas en el género de terror en los 80, como "Hellraiser" e "Hijos de la noche" (esta última evidenciando tal desplazamiento en la estructura misma del film) de Clive Barker, o "Edward Scissorhands" de Tim Burton, que aunque ajena al género introduce parte de su iconografía en una fábula trágica (recursos similares utilizará en "Batman vuelve" convirtiendo a El Pinguino en un *freak* vulnerable y torturado).

Completado el tránsito de victimario a víctima, el nuevo monstruo impone con su deformidad una mirada inédita que debe entrar en complicidad con lo otrora inaceptable.

En el primer periodo de Lynch (o el segundo, ya que los cortos "Six figures getting sick" y "El alfabeto" podrían formar una primera etapa —puramente abstracta— motivada por la transposición de sus experiencias pictóri-



Corazón salvaje, 1990

cas al cine utilizando técnicas de animación), estos seres monstruosos irrumpen (el nacimiento en Lynch es siempre anómalo) en mundos imaginados que aún no dispondrán de una capa externa reconocible como "real", sino que estarán contruidos íntegramente mediante la anormalidad y la abstracción espacial ("La abuela" y "Cabeza borradora"), o la estilización expresionista de un Inglaterra victoriana pesadillesca ("El hombre elefante"), o la creación de un universo fantástico atravesado por el horror enfermizo y por delirios oníricos ("Duna"). De esta forma se anula la posibilidad del viaje como introducción a los canales que articulan un mundo externo engañosamente realista con su contracara oculta, ya que el exterior no existe en estos espacios retraídos sobre sí mismos. Y aún así, estos mundos algunas veces se estructuran en capas múltiples, pero capas que han sido privadas de su posible función reveladora para instituirse como componentes de un nuevo orden inasible, un nuevo espacio con leyes internas propias. Un mundo completo invadido por la anormalidad pero referido siempre a otro lugar concreto, real, (norte) América, pero obviamente no restringido a ella, extensivo a cualquier sociedad occidental ya que lo atacado es el sostén de todas ellas, la célula familiar atrofiada.

El proceso de construcción de este espacio cualquiera onírico concebido por Lynch comienza con "Six figures getting sick", corto de animación que constituye el paso inevitable de sus trabajos pictóricos al cine. La libertad perturbadora de la abstracción y su sinsentido aparente proponen un *loop* de treinta segundos donde seis cabezas dibujadas (proyectadas en primera instancia sobre una escultura que presentaba en relieve seis veces el rostro del mismo Lynch) vomitan sangre una y otra vez mientras suena una sirena. Su trabajo posterior, "El alfabeto", aunque transitando el mismo corte abstracto, incluye también actores. El concepto, aparentemente, es cruzado por la idea del aprendizaje, de la imposición de la enseñanza (evidenciada en este caso con la repetición constante del alfabeto y su introducción forzosa en la cabeza de un ser en una pintura que inevitablemente remite a Bacon) ligada a la enfermedad y a la destrucción del cuerpo humano (otra vez los vómitos de sangre). La construcción formal de este corto de cuatro minutos se basa en el devenir de la imagen-sueño: montaje por asociación libre, movimiento y sonido rarificados, collage de pinturas animadas y fragmentos con actores en un espacio abstracto. Es esta la primera aproximación a la construcción de ese espacio que envolverá a los personajes de sus dos películas posteriores; la inversión de aquella abstracción por el blanco

de Dreyer o (en menor medida) de Von Sternberg. La abstracción espacial por el negro, la disolución del entorno real en una oscuridad infinita y profunda que amplifica las potencias de la ensoñación. El negro como apertura a las fantasmagorías del subconciente.

"La abuela", su primer film narrativo (o, mejor, antinarrativo), introduce todos los recursos de sus trabajos anteriores (incluyendo la animación) en una construcción ya más ligada al discurso cinematográfico que a la abstracción pictórica, y en donde aparece por primera vez uno de los ejes de toda su filmografía, la familia enferma, monstruosa. Otro punto que parece empezar a cobrar relevancia es el papel otorgado a los elementos naturales, en este caso la tierra, ligada ahora al nacimiento. Este elemento volverá a aparecer en "Terciopelo azul" (la introducción en la oreja invadida por hormigas encontrada en la tierra), mientras que los líquidos marcarán el pasaje entre capas en "Cabeza borradora", y el fuego será el *leit motiv* (también ligado a la incursión en los submundos infernales) en "Corazón salvaje" y "Twin Peaks. Fuego, camina conmigo".

Es en este film, "La abuela", y en su paso siguiente a una estilización más profunda, "Cabeza borradora", donde se hace más evidente la construcción de estos mundos paralelos regidos por una coherencia anómala: el *nowhere*, zona indeterminada inmersa en la lógica de los sueños (esta región "liberada" reaparecerá posteriormente en "Twin Peaks" con la Red Room, pero no ya como un mundo externo rarificado sino como submundo interno), donde personajes absurdos y/o monstruosos vagan en un espacio abstracto fluyente emancipado de coordenadas temporales cronológicas. Sin embargo, a pesar de las operaciones de abstracción, a pesar del aparente y posible sinsentido, el *nowhere* es tal no por ser "ningún lugar" sino por serlos todos, o al menos por incluirlos a todos en la cualidad representada en su lógica caótica y desmesurada.

Finalmente, la posibilidad de que se concrete el esperado y postergado estreno de "Lost Highway", el último film de David Lynch, nos devuelve la esperanza de acercarnos nuevamente a esos mundos infernales contruidos por uno de los creadores cinematográficos más importantes surgidos en las últimas décadas. "Carretera perdida", según una nota publicada en la revista "Osessione", "retoma el estilo narrativo de 'Eraserhead'..." "borra la frontera de la distinción e instala la angustia del terror". Sólo queda esperar su estreno para poder confirmar tales consideraciones. ■



La abuela, 1970



Cabeza borradora, 1976



La abuela, 1970

Mi actividad cinematográfica "oficial", dejando de lado inquietudes infantiles al respecto, comenzó un 24 de agosto de 1954 con la primera función del Cine Club Núcleo. Poco después ingresé en los dos mundos del cine argentino, uno que no quería morir y otro, el de la llamada generación del 60, que pugnaba por nacer. Esta lucha, que no fue nada gentil, sobre todo por la parte de los moribundos, nació en el marco de algo que se llamaba la crisis del cine argentino. Una crisis, que bajo distintas formas y escenarios, subsiste hasta hoy en día, es, pues, para decirlo de otra forma, un estado de crisis permanente.

Pasados los años de la preguerra, con un cine argentino poderoso, dueño de un mercado latinoamericano que no supimos conservar, la ayuda oficial, sea en forma de créditos o de subsidios, fue el oxígeno que impidió la desaparición del cine argentino como industria.

Hubo varios cambios generacionales, la guerra entre lo viejo y lo nuevo dejó de existir: los viejos murieron y los jóvenes dejaron de ser jóvenes y en el campo de batalla quedaron muchos muertos y heridos.

Hoy, una nueva generación de directores ha empezado a luchar por conseguir su espacio. Vienen, principalmente del video y de las escuelas de cine.

El panorama que se les presenta es engañoso. Como en los 60 se creyó que todo era conseguir un crédito, filmar y estrenar. Pero hace falta otra cosa, sin la cual una carrera no funciona: lograr que la gente vaya a ver sus películas. En los 60 hubo muchos directores, algunos muy talentosos que su primer film fue el debut y despedida al mismo tiempo. Hoy sus obras y sus nombres han caído en el olvido. Sólo los recuerdan los historiadores del cine y sus amigos.

Yo he vivido esos años. Y tuve la oportunidad de poder filmar también. Era una oportunidad concreta. Pero, tal vez debido a mi profundo respeto por el cine, la rechacé. Hoy, ya viejo, me dedico a apoyar y a difundir en lo posible las películas que hacen otros y también a dar unos consejos, consejos realistas que, a muchos les van a sonar raros salidos de mi boca. Me contaba Simón Feldman que en la mítica y ya desaparecida escuela de cine francesa, el I.D.H.E.C., un profesor de producción les preguntaba a boca de jarro en la primer clase del primer año, a los ilusionados jóvenes, qué creían ellos que era el cine. Un arte, un medio de expresión, un reflejo de nuestro tiempo, contestaban los ilusionados aspirantes a directores. "Nada de eso —les contestaba el profesor— el cine es un negocio."

Alfred Hitchcock definía al cine como el arte de llenar una sala vacía. Y siempre que filmaba pensaba, como Truffaut, si eso le iba a gustar al público o si sus ideas eran lo suficientemente claras e interesantes para el público.

Yo escuché una vez en una conferencia de prensa de un joven muy talentoso que había presentado su primer film, la contestación que le dio a un periodista que osó preguntar al futuro habitante del Olimpo si la película —que era en verdad bastante abstrusa— le iba a gustar al gran público. "Yo me cago en el público", espetó desde su altar. Pero en realidad el público (que la había pagado con sus impuestos en el cine) se cayó en él. La película no hizo un peso. Debut y despedida, como dice la gente del teatro. Ojalá que pueda hacer otra película, talento no le falta. Sólo necesita la modestia de los grandes genios.

Mi trabajo como periodista y en el Instituto de Cinematografía me permitió conocer y hablar con muchos grandes del cine. Llevo en mi recuerdo las a veces pasajeras amistades con algunos grandes del cine. Mi lista incluye a Orson Welles, Fritz Lang, Alain Resnais, Jerzy Kawalerovsky, Cesare Zavattini, Kieslovski, Zanuzzi y muchos más. En su recuerdo era

indiferente al público al que dirigía su obra. Eran o fueron tipos sencillos, amables, con sentido del humor y que no se subían a ningún pedestal. Yo tengo un programa de televisión que se llama "La linterna mágica". Quien haya visto las emisiones dedicadas a Kurosawa o a Buñuel comprenderá mucho mejor de lo que estoy hablando.

Cuando Beethoven compuso una sinfonía, "La Heroica", que duraba media hora más que todas las sinfonías escritas hasta ese momento, no lo hizo para cagar en el público sino porque su fuerza interior le hizo derribar muchas barreras.

Pero hay una gran diferencia. Si un músico es incomprendido por sus contemporáneos, si está en la miseria, puede seguir creando. A Mozart le bastaba un fajo de papeles, un poco de tinta y la luz de una vela para componer una música que enalteció al género humano. Se puede llegar a pensar que Mozart era un hombre igual que uno.

Para el cineasta la cosa no es tan fácil. El cine cuesta más que el papel pentagramado o el lienzo que usaba Van Gogh.

Esto no quiere decir que le estoy diciendo a los nuevos cineastas que se conviertan en viles comerciantes. Buñuel les decía a los jóvenes cineastas que podían hacer películas para poder comer, como él las hizo, pero nunca hacer algo que traicionase sus ideas o creencias.

Para ser director el talento es indispensable. Y este se expresa naturalmente sin salir a buscarlo y sin proclamarlo a los cuatro vientos. **No hay que querer ser original, hay que serlo... Busca la originalidad y esta huirá al galope...** decía el gran Igor Stravinsky y es un consejo de oro que vale para todos.

Y ya que hablo de música, les digo que la escuchen. Y que oigan la voz de todas las músicas. Y no sólo la del rock. Vayan a los conciertos, compren discos, traten de comprender la estructura de una sinfonía. "Una película" —decía Orson Welles— "no es perfecta si no es musicalmente perfecta."

Vean mucho cine, no sólo a los cineastas de moda.

"No hay que estar demasiado al día" —decía Stravinsky— "porque un día pasa pronto."

Vean cine del papá Griffith, hagan como Truffaut que antes de filmar su primera película vio como sesenta veces "La diligencia" de John Ford.

No plagien el estilo de otros, aprendan el lenguaje. "Bienaventurados sean mis imitadores, pues de ellos serán mis defectos..." decía Debussy.

Picasso sabía deformar la realidad pero fue también sabido dibujar como los clásicos. El fue uno de los grandes dibujantes del siglo.

Y, por último, para terminar con esto que más que un artículo es una deshilvanada perorata, les digo que piensen siempre en eso que se llama público. Y sepan que no hay un público, hay muchos públicos y ustedes deben buscar al suyo. Por ahora vivimos en un mundo capitalista y cruel. Si sus películas no tienen destinatario, sus carreras van a ser cortas. Sólo se vive una vez y sólo hay una oportunidad. No la tiren por la ventana. Agarren los libros, ellos guardan maravillosas historias. Formen, como los italianos, equipos de guionistas. Visconti lo hacía, humildemente. Y él sí que era un grande.

El cine acepta a quienes lo aman. Amen mucho al cine y no se amen tanto a sí mismos. Perdón por la lata.

Chau.

## DEL PARAÍSO AL PARADISO

*El azar le da la razón, una vez más, al bueno de Eric Rohmer. Nuestro grupo de cine se enteró un día leyendo Clarín, que en una localidad uruguaya, Colonia Suiza, un pueblo entero había salido al cruce cuando supo que el único cine del pueblo iba a ser rematado. Hicieron lobby en donde fue necesario, colectas y gestiones, hasta que lo compraron. Para eso colaboraron desde el propio rematador hasta la última dueña del local y todos los habitantes, que habían vivido parte de sus vidas en sus butacas. No se necesitó más que mirarnos para saber que estábamos ya listos para emprender el viaje necesario y filmar todo lo que iba a pasar el día de la inauguración. Unos días antes nos juntamos, fuimos diez personas (una venía de Venado Tuerto), y llegamos a Colonia suiza a la mañana. Los contactos funcionaron bien e igual pasó con el hotel y el lugar donde almorzamos y cenamos. Antes de terminar ese día ya éramos de la familia, y además los únicos que estábamos filmando el acontecimiento. Lo que pasó en esos días fue inolvidable. La experiencia nos llevó a hacer entrevistas a gente formada en el viejo cine, ahora con sus hijos y recibiéndonos e invitándonos a comer, las personas ancianas que nos contaban hechos y cosas pasadas, los que habían trabajado en el cine como acomodadores y proyectores, espectadores varios y comerciantes, todos tratando de dar la mejor versión de sus vivencias. Hasta vimos una carroza que remedaba el interior del cine, que había desfilado para apoyar su reapertura. Pero el día de la primera función ya estaba encima y para que el cine quede bien bonito, estaban ahí varios cursos de la escuela secundaria clavando butacas, una dotación de voluntarios poniendo la cabina y, desde las nueve de la mañana hasta las diez de la noche, hubo una cola permanente para adquirir las entradas para ver "Titanic". Era particularmente interesante ver a la gente trabajando al lado de las colas y cómo siempre alguno se venía a colaborar después de su entrada. Todo esto tuvo su estallido el día de la función, transmitido por la radio de Colonia Suiza AM a todo Uruguay. Allí estuvo China Zorrilla para emocionar un poco más la noche. Y después la fiesta, la alegría de ver la magia del cine nuevamente en marcha. Filmamos todo, hasta los hicimos actuar a algunos para que nada faltara. La verdad, todo fue maravilloso. Nos fuimos prometiendo volver para setiembre con la película terminada y a otra fiesta para su estreno.*

Al volver nos esperaba la otra cara de la moneda. Veníamos del paraíso y nos esperaba el destino del cine Paradiso. Nuestro Cine Club Santa fe tenía que cerrar una sala, ya que la galería Ross, en donde funciona el cine Chaplin, había sido vendida a una multinacional y había que desalojarla en sesenta días. El trago fue muy amargo y nos presentaba el revés de la trama. Allí quedó nuestra fantasía hecha añicos, aunque pronto nos recuperamos pensando que había que encontrar otro lugar, no cerrar el Chaplin, sino trasladarlo. Antes de cerrarlo, ocupamos todos los días en buscarle un nuevo sitio, y esto nos impidió comenzar a visualizar el montaje de nuestra película. Pero si de emociones se trata, lo que nos esperaba iba a ser igual o más intenso. Al conocerse la noticia del cierre, se organizó una movida en la peatonal de la que participaron numerosos artistas, grupos y músicos, que estuvieron más de cuatro horas bailando en plena peatonal, un sábado por la mañana. Mientras esto ocurría, en una improvisada pizarra o en las paredes, los queridos espectadores y socios de tantos años empezaron a dejar consignas, frases y deseos, algunos muy lindos como "aquí aprendí a vivir" o "a los que nos crean vencidos, sepan que aún no empezamos a luchar". Por la noche se vino un aluvión de emociones. Era la última de tres noches de cine gratis a razón de dos películas cada una. El cine ya se había colmado con "Nos habíamos amado tanto" y "RoGoPag", con "Vivir su vida" y "Ese oscuro objeto del deseo" y ese día final venía con "Papá salió en viaje de negocios" y se vino abajo de gente en la función final con "Los inundados" de Fernando Birri y con su presencia.

Fue sin duda una gran fiesta, que siguió hasta el amanecer con una bailanta en toda la galería ya desprovista de locales comerciales. El mítico Chaplin se dio el gusto de inaugurar el 19 de octubre de 1972 con "Octubre" de Eimstein y de ser el último en abandonarla, el 30 de mayo de 1998, tras 26 años de buen cine.

La solidaridad de la gente, el apoyo total traducido en tantas lágrimas que corrieron en esos días, transformaron la melancolía en fiesta, y así llegaron nada menos que dieciocho propuestas de locales para el nuevo Chaplin. Hoy podemos asegurar que muy pronto el Chaplin volverá al ruedo.

Si alguna síntesis podemos sacar de lo vivido, es que el amor por el cine fue el denominador común de las dos experiencias. Tanto en un lugar como en el otro, quizás con estímulos distintos, tuvieron la fe inquebrantable de seguir pese a los complejos de cine que se vienen y a los problemas de siempre. Y algo para rescatar es justamente el cine que queremos, ese que no va a estar en los complejos. Por ese cine que nos ayudó a vivir seguiremos luchando, improvisando y haciendo películas, difundiéndonlas y haciendo mas grande esta hermosa comunidad de cinéfilos que no necesita mas que un par de imágenes para seguir adelante.

Juan Carlos Arch

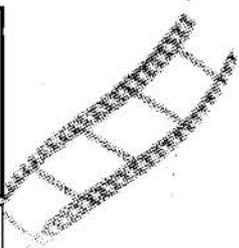


**EL ECLIPSE**

OFICINA COMERCIAL:

Galería del pasaje. Córdoba 954 - 1er. Piso. Oficina 24.

Tel/fax 041.486122 - (2000) ROSARIO - Sta. Fe



CASA DE COMIDAS & BAR

**ENTREGAS A  
DOMICILIO TODOS  
LOS DIAS**

**PTE ROCA 755  
TEL 476014  
ROSARIO  
ARGENTINA**

**AUDIO - VIDEO  
SISTEMAS MAGNETICOS**

**Importadores**

SONY  
FUJI  
PIONEER  
PANASONIC



**ing. r. y m. brachetta s.r.l.**

27 de Febrero 2413 - (2000) Rosario  
Tel. (041) 330041 - 330403 - Fax 331508  
E-mail: brachett@rcc.com.ar

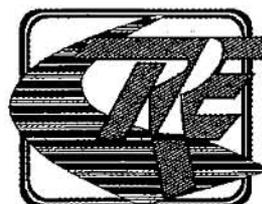
Importación toda la línea

**TDK.**

Cassettes audio-video y  
accesorios



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



Mensajería en general  
Gestiones especiales  
Correo publicitario  
Cadetería en moto  
Paquetería

**ROSARIO EXPRESS**

**DISTRIB. Y SERVICIOS**

LA PAZ 1771 - TEL. (041) 828493 - 2000 ROSARIO

Libros agotados, raros y antiguos  
compra y venta

**LIBRERÍA VITES**



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

**SHELLHAS  
ópticas**

CORDOBA 1077 - TEL. 485344 - ROSARIO

# los conflictos de Claude Chabrol

por Víctor Zenobi

*J' aime la poésie, j'ai un gout immodéré de la logique et j'aime donc les poètes logiques, ce qui n'est pas très logique en soi...*



Hacia el ochenta y dos, redacté unos artículos para un diario que ha desaparecido y que eran el producto de las búsquedas que nos animaban a los que creíamos que el cine tenía algo que decir todavía. Algo en el sentido imperante en esos momentos y referidos a la imagen, por supuesto. Reponer los que elaboré sobre Buñuel, Hitchcock o Murnau por ejemplo, dieciséis años después, no me perturba ya que su obra fue clausurada en cierto sentido por la muerte. Distinto es el caso con Chabrol que ha producido otros filmes desde entonces; filmes que no he visto o no recuerdo haber visto, a excepción de "Madame Bovary" que no me desagradó tanto como la novela de Flaubert y "La Ceremonia" que me pareció excelente.

Hay muchos autores que buscan a través de su obra la potencia y la intensidad de una idea o un cierto aspecto incesantemente repetido; no sé, no estoy seguro de que ese sea el caso de Chabrol. Lo que sí puedo argumentar es que hay en su obra una inestabilidad puntual que desborda cierta modulación de los acontecimientos y hace estallar un haz de sensaciones físicamente perceptibles. Desde la más imprevisible o mínima que yo recuerde, como la gota de sangre que cae sobre la rodaja de pan en "El carnicero" y el bastón ávido de sacrificio que inesperadamente Bouquet descarga sobre Ronnet en ese filme intenso y misterioso que se llama "La femme infidèle", hasta la matanza brutal ejecutada por las dos mujeres en "La Ceremonia".

La complejidad de una obra incesantemente pensada y minuciosamente sentida como la de Chabrol merece un análisis acorde a su propósito, a su evolución y a sus logros, pero es imposible en la extensión de esta nota. Me limitaré a interpolar un comentario de algunos aspectos de sus filmes, que adolece la defeción de haber sido elaborado hace quince años. Espero que no sea del todo anacrónico y admita la indulgencia de los cinéfilos actuales.

Cuando nos enfrentamos a la estética de los filmes de Chabrol asistimos a la formalización de la línea y el círculo como figuras predominantes. Inmersa en una cosmovisión que ciertamente desbarata las interpretaciones precisas, esta formalización parece cumplir un rol epistémico al aparecer como la insinuación de una certeza. Se nos hace necesario entonces, recordar que estas figuras orientan una gran parte de nuestra cultura, famosa por la supersticiones que acarrean las simetrías y las oposiciones, incluso la perfección de los entes geométricos y la ambición de la lógica, desde la antigüedad hasta nuestros días. Captado desde aquí, Chabrol podría ser encasillado como un cineasta que reverencia los cánones tradicionales, pero nos atrevemos a confirmar que desborda estos modelos y manifiestamente los pone en cuestión. La linealidad de la transferencia y de las errancias simétricas ya evidentes en "El bello Sergio" o "Los primos" es quebrada por el accionar de cierta depredación pulsional de los sujetos que se encarga del desvío. Al fin de cuentas, en casi todos sus personajes se sienta un arcecanche que los corrompe. Algo así como "La rupture" de "La ligne de demarcation". (1) Esta puntuación infaltable que subvierte la posibilidad de un orden, cuando se reestablece es una mera apariencia y no en vano arrojamos esta idea ya que es uno de los senderos donde se conflictúa el universo de sus relaciones.

Apariencia y realidad, rostros y máscaras sin embargo no son eficaces para sospechar un sentido profundo o algo que indique el marco de la escisión imagen-representación que tanto ha jugado en occidente, puesto que aquí la línea y su contigüidad sincrónica imponen finalmente una cierta superficialidad. Es más, quisiéramos insinuar que aparece algo así como una facticidad irreverente, que se dispone o que dispone de los hechos y que siempre está más allá de las imágenes y también de las palabras. Facticidad lacunar, dispersiva y

diseminada de modo tal que su reconstrucción es siempre virtual y como tal inferida más que deducida. En este sentido algo del pensamiento de Chabrol se acerca o se prende del soporte teórico de Lévy Strauss, aunque no para confirmarlo en sus efectos, ciertamente. Y trataremos de anticiparnos a las protestas que nuestra aseveración puede generar, transcribiendo un diálogo del film "Morir por nada" que como es de rigor ha pasado inadvertido. El diálogo se desarrolla entre el jefe de policía y su ayudante el torturador Pascal (2):

Pascal: Jefe, hemos detenido a una tal Monique.

Jefe: ¿Veronique?

Pascal: Veronique no, Jefe. Monique...

Jefe: Veronique o Monique, lo mismo da. No me molestes ahora que tengo que ir al interior.

Pascal: ¿Al interior de qué, Jefe?

Jefe: ¡Al ministerio de interior, imbécil!

No nos pasa inadvertida la solapada objeción al sentido de una interioridad en el hombre y es por ello que el contexto explicita el drama de la identidad, puesto que Veronique o Monique para la ley o la represión lo mismo da.

Todos somos transferibles o intercambiables. Pero si esto es así, ¿no habrá que redefinir el concepto de la identidad y la relación con lo imaginario de la interioridad? Podríamos recapturar esa aseveración sartreana que es inmanente a la lingüística estructural: "Yo no soy los otros", que es lo mismo que la identidad definida por la oposición y he aquí que revitalizaríamos los graves problemas de nuestros conceptos. Pero no nos interesa por ahora esto, sino más bien rastrear las consecuencias en la estructura de sus imágenes.

Pese a que hay un escaso montaje de atracciones y el travelling es la situación de despegue ideal para connotar lo siniestro y la recurrencia equivoca del *flashback* ¿hay algo así como una primacía de la sinécdoque traducida en la utilización efectiva del close-up y por consiguiente de la metonimia sobre la metáfora o viceversa, en su estructura imaginativa?

Creemos que muchos de sus filmes se generan en la tensión de este conflicto. En "Alicia" o "La dernière Fuite" (3) el poder de la metonimia culmina en una imagen que evoca metafóricamente otros descensos pero aquí la metáfora se diluye en el extracampo final con que todo el cine o la imagen del cine se sostiene y con todas las evocaciones que suscita.

Por otra parte, desnuda en la prisión de lo habitual, ante el espejo que la sorprende con una mirada infinita, Alice Carol escucha la ubicuidad de una voz que le dice: "viva en el interior de lo que se le da" y nuevamente la expoliación contrariada de la superficie y la profundidad disputan la supremacía de un relieve(4). Por eso no es casual que sea en este film donde Chabrol extienda su diégesis férrea y promueva los avatares de lo inexplicable hasta una suposición lógica. Por lo demás, el cristal de un parabrisas aparece reparado y se desliza sobre él un caracol misterioso. Hay una pluralidad de senderos sin salida y una vegetación inerte que no admite el sonido, pero acaso remiten al desconcierto de algo natural que ha sido arrojado por la cultura hacia afuera, desdiciendo su inquietante dilema. Y es por eso que en el reborde insólito de este film en extremo perturbador, una lógica versátil nacida de la repetición, nos asedia para demostrarle al asombro que no todo está perdido...

Una insistencia semiótica rige la bidimensionalidad del espacio chabroliano, espacio interiorizado y profundo que se cuestiona a sí mismo, desafiando la habitualla de creer que sabemos lo que es el cine o lo que implica, sólo porque sucede ante nuestros ojos y esa insistencia establece una posible correlación entre la imagen que se presenta y el decir de los personajes que la sostienen. A veces asintiendo, otras contradiciendo o denegando; muchas veces estableciendo un plus de equivalencia cuando la palabra no puede decir o la imagen no puede mostrar. Es por esto tal vez, que el sr. Vergener (Verge- ¿Falo?) al servirle un omelette a Alice, comente: ¿alguna vez pensó como dos sustancias tan diferentes se cocinan tan bien?...

A pesar de las referencias al arte culinario y sin que su concepción del montaje distraiga en lo más mínimo la secuencia visible de los acontecimientos, es necesario establecer una reconstrucción lógica para capturar la implicancia y el efecto de los sucesos. En "El carnicero", la sucesión diádica de acontecimientos, los planos e incluso secuencias equivalentes hacen pensar en el juego de los pares y de lo que trata en una pareja, en tanto y en cuanto se concibe a la diada como signos degenerados o esos falsos signos que tanto produjeron en la *nouvelle vague*, pero su poética va más allá, hacia la cuerda o el segmento de la terceridad que subyace para que la estructura lógica cierre lo que la diégesis consiente de un modo implacable. Así cierta proposición se ata a la historia, al montaje y al destino. "El carnicero" es un film excelente pero creemos sinceramente que el tema que más le concierne ha pasado desapercibido incluso ante aquellos críticos que más lo han elogiado.

Por otra parte, el poder de síntesis que Chabrol ejercita, no disimula la

encrucijada ambigua a la que aspira puesto que nos retrotrae al enigma de lo único y lo múltiple, cuerpo y alma, conciente e inconciente, superficie y profundidad, pero también y más que nada al hombre omelette, hombre achatado que se refleja en la pantalla del espejo, cuya primera versión bidimensional (sin profundidad y sin relieve) es bien mirada la última.

Hacia el final, atendimos un reproche hacia la intelectualidad de Chabrol que el campo de sus logros no desmiente, pero entendimos que la objeción recidaba la antinomia intelecto-emoción, que cualquier vivencia desalienta. Pese a esto, nos vemos en la obligación de declarar que la belleza de muchos de sus filmes, pervive a los conceptos que lo posibilitan y que en su obra se roza al intelecto como un cualisigno que fácilmente accede a la pasión.

P.D. Agregó ahora unas líneas sobre "No va más" que se estrenó en estos días. Me pareció un film excelente y de un inesperado desvío o acentuación no habitual a sus filmes. Me refiero a que termina bien. Y para colmo de males, en un orden (tal vez debería decir un territorio siguiendo a Víctor, uno de sus protagonistas) donde los personajes se someten a cierta lógica que rige el circuito de sus desvíos. Un parte, no todo, es lo que les permite su trabajo, donde Víctor insiste en un mínimo de orden moral, en el universo vacilante de los estafadores. Porque la potencia de lo falso siempre roza el límite donde lo falso ya no puede sostenerse para subsistir como tal. Si no sería otra cosa. Pero esto es lo que Chabrol arriesga... se trata ahora de otra cosa. Algo que hace cambiar cuando no va más, cuando la estrategia de lo falso ha impuesto su valor y ¿por qué no decirlo? la materialidad del valor que construye los mundos posibles.

Por supuesto, insinuar esto, así, en el apresuramiento de querer decir, de querer restituir las complejidades de una gran obra, es un desatino... Estoy obviando grandes relaciones chabrolianas que se acercan a la perfección. El juego de las parejas que se descomponen y rearmen en el juego de las terceridades, por ejemplo la del dinero, por ejemplo la del amante, la del jefe mafioso, que remiten incansablemente a distintas imágenes: la de la afección, la del juego, la de la pulsión, pero subordinadas a la imagen de la relación que las comprende. Desde el universo clandestino donde Víctor somete la sustracción a una operación mental, los velados avatares del deseo y del poder se deslizan, prefigurados en la danza de "Noche Transfigurada" de Schoenberg o en el acto final donde Tosca se descubre engañada por la doble muerte de Cavarozzi, que aquí renueva ante los ojos azorados la confirmación de una sentencia.

"No va más" insiste en el misterio, en el enigma de una mujer que se desliza y desliza un pasamanos de lo falso, para desesperación de la interpretaciones que quieren acceder a un sueño tranquilo. ■

1) Los títulos de estos filmes son por demás de elocuente, pero articulados juntos sugieren la oposición orden-caos, que tanto inquietara a los presocráticos. Por lo demás, como aspectos o partes de una obra filmica, los filmes de Chabrol parecen sostener una premisa naturalista como soporte de actos instintivos que siempre reaparecen. Una cuestión crucial es que pese a esto la temporalidad no se degrada como en el antiguo naturalismo, sino que conlleva un cierto grado de entropía, siempre acechante, sin mencionar las constantes recursividades (elementos líquidos: agua, alcohol, sangre) que las preanuncian.

2) La semiótica platónica, que también jerarquiza a la línea y al círculo, se refleja en los nombres con una inquietud arquetípica o ironía degradada. Cuando los secuestradores llaman a la puerta del "burdel" donde se aloja el embajador, se nominan como Lucacs y Georg, que alternando su orden nombran: Georg Lucacs. Por lo demás, es inútil redundar en la implicancia de un torturador llamado Pascal y en las mujeres que llevan el nombre de Helena. Como cualquier disciplina el cine se sostiene en muchos saberes.

3) La linealidad y la circularidad se reparte entre los travellings y los objetos signos que abarca el encuadre, conforme a una retribución equilibrada de cuasi-naturaleza muerta. Los planos concurren para soportar un mundo igual y diferente, puesto que "amortiguan" la temporalidad mortífera de una vida que declina. Pero lo paradójico es que los objetos más comunes y en cierto sentido banales, se articulan de una manera tal que se contaminan de una significación extraña y una intensa belleza. Aquí también el nombre y el apellido de la protagonista denotan un valor referencial: Alice Carol. Alicia en el país de las maravillas de L. Carroll. La lógica reversible de un libro infantil sustenta la posibilidad de un sueño de la muerte.

4) En "Relaciones íntimas", las dos jóvenes aparecen simétricamente enfrentadas en un interior que les sirve de refugio de la lluvia, mientras que en la parte superior del encuadre, una tela que se llena de agua reproduce una especie de útero de embarazada. Es la inminencia del asesinato, el instante que desestabiliza las relaciones para pasar a otro conjunto, que se prefigura magistralmente en la superficie de la escena con algunos elementos recurrentes: la lluvia torrencial, el brillo del puñal sorpresivo en la mano delicada de la joven, las superficies semicirculares, etc.

# MIRAR DE NUEVO

por Isabel Alonso Dávila



Javi se acerca, alentado por su hermano mayor, a los mojones que permiten atravesar, sólo a los más osados, el pequeño pero caudaloso río de una ciudad de provincias del norte de España, que podría ser Pamplona, la capital de Navarra. En cada mojón sólo cabe un pie y entre ellos el río se riza en pequeños torbellinos para intentar colarse por un espacio menor al que necesita en su rápido fluir. Javi mira hacia sus pies, tímidamente instalados en los primeros mojones, y la cámara mira con él. Javi no se atreve a alejarse de la segura orilla. Preferirá dar el rodeo que le permita atravesar el río cómodamente por el puente. El público de la sala cinematográfica ya está con él. Con esta secuencia se abre "Secretos del corazón" la última película del director navarro Montxo Armendáriz. Casi al final del film vamos a ver a Javi acercarse de nuevo a esta situación, pero en esta ocasión será su tía la que estará delante y una gran cantidad de experiencias le habrán golpeado profundamente. Queda así enmarcada la trama de un exquisito film que transita por los rituales de iniciación de un niño que ha empezado a entrever los grandes secretos que esconden los corazones de los adultos.

Los espacios en los que van a transcurrir los pocos meses de la vida de Javi que nos narra el film no son nada del otro mundo: una pequeña ciudad de provincias donde este niño de nueve años vive con sus dos tías solteras (Charo López y Vicky Peña) y su hermano, mientras es necesario ir al colegio; y el pequeño pueblo en las montañas pirenaicas donde residen su madre (Silvia Munt), su tío (Carmelo Gómez) y su abuelo, en el que pasará unas extrañas vacaciones de Semana Santa. El tiempo en el que Armendáriz sitúa esta historia es el principio de los años 60 cuando en España se vivía bajo una dictadura que había comen-

zado dos décadas antes y a la que todavía le quedaban largos años de vida. Una brutal censura social, que pesará con fuerza a lo largo de todo el film, será la manifestación más evidente de un sistema político que, como todas las dictaduras, no se quedó en la simple y radical supresión de las libertades políticas.

El mayor acierto de este film, de entre los muchísimos que encierra, es quizás la dosificación de la información, que el desarrollo del guión va desgranando con lentitud, y que el público va descubriendo siempre a la vez que el protagonista, convertido aquí más que en sujeto narrador en sujeto de una mirada que el director le ha regalado. Los ojos de Javi, que miran y absorben todo lo que le rodea, a la vez con hambre de saber y miedo de saber demasiado, han sido los ojos del jovencísimo actor Andoni Erburu y la fuerte presencia de su mirada ante la cámara le ha valido sin duda el premio Goya al actor revelación del año 1997 en los premios que anualmente concede la Academia Española de Cine. Que este actor mereciera este premio es algo que cualquiera que haya disfrutado con la visión de esta película no se atreve a poner en duda. Sabemos que para encontrar a este pequeño gran actor Montxo Armendáriz entrevistó a más de tres mil niños entre Madrid y Pamplona, un verdadero esfuerzo de casting que, evidentemente, mereció la pena.

El ritmo narrativo elegido es otra de las maravillas que hacen de este film un verdadero deleite. Este ritmo es casi una marca de autor en un director que nos ofreció como primer largometraje un film como "Tasio" y que ha realizado después otros como "27 horas" o "Las cartas de Alou". Un ritmo tranquilo que Montxo Armendáriz sólo abandonó en la realización de su anterior film "Historias del noche". Castigados como solemos

estar por el ritmo que ha supuesto la industria de Hollywood, y otras cuando se empeñan en imitarla, el recogerse en la butaca para ver una película como "Secretos del corazón" supone la llegada a un verdadero oasis tras las largas travesías por el desierto a las que nos somete la industria del imperio con sus trepidantes y reiterados tiempos para unos siempre similares planteamientos, nudos y desenlaces aprendidos en escuelas industriales de hacer guiones. A Montxo Armendáriz no le da miedo dejarnos tranquilamente observar, a la vez que lo hace Javi, como la trampa tendida por una araña en la cuadra en la que se guardan las vacas consigue su objetivo al hacer caer en ella a los insectos que constituirán sus reservas alimenticias. Tampoco ha tenido el director ningún problema en dejar que la cámara siga tranquilamente al protagonista, con los lentos pasos que provoca el miedo, moviéndose sigilosamente por las escaleras de una casa rural o por una gran habitación prohibida pues en ella se guarda la clave del más grave secreto del corazón que el protagonista logrará desentrañar en su incansable búsqueda de la verdad. Los tiempos de las lentas miradas interrogativas de este pequeño personaje, escrupulosamente respetados por el director, nos devolverán a aquellos momentos en que algún día empezamos a dejar nuestra propia infancia y algunos elementos del puzzle de la vida adulta nos empezaron a encajar por primera vez.

"Secretos del corazón" es el quinto largometraje de Montxo Armendáriz, tras "Tasio" (1984), "27 horas" (1986), "Las cartas de Alou" (1990) e "Historias de la noche" (1995). Para un director nacido en 1949, enfrentar su primer largometraje a los 35 años y dirigir cinco películas en doce años supone un ritmo nada acelerado que no parece preocuparle sobremedida. Ha sido profesor de electrónica en el Instituto Politécnico de Pamplona, ha realizado varios cortos y cuando ha debido explicar el porqué pasaron cinco años entre "Las cartas de Alou", ese excelente film que sigue los difíciles primeros pasos de un inmigrante africano en la España de los 90, eligiendo el género epistolar como recurso narrativo, para darle la voz al protagonista, e "Historias de la noche", que es la única de sus películas que adapta una novela previa de gran éxito y centrada en el nihilista mundo de los jóvenes madrileños, ha comentado que los motivos eran varios: "Primero estuve haciendo un trabajo para el Pabellón de los Descubrimientos de la Expo que, desgraciadamente, nunca se llegó a ver. Después comencé a trabajar en una historia que se desarrolla en Navarra y que, tras pasar cuatro o cinco meses, no salió adelante (¿quizás se estaba refiriendo aquí a "Secretos del corazón"?). Posteriormente estuve buscando otras historias, pero la situación del cine español no es nada boyante como para sacar adelante cualquier película. Esto ha llevado a que haya pasado todos estos años intentando encontrar el proyecto que coincida tanto con mis intereses como director con los intereses del productor". Se nos presenta así Armendáriz, en esta respuesta a una entrevista realizada por Concha Gómez, como un director que no parece renunciar fácilmente a hacer películas que le interesen muy vivamente, como ha demostrado en casi toda su filmografía. "Secretos del corazón" es el primer film de Armendáriz en el que la producción no ha recaído en el más conocido de los productores españoles actuales: Elías Querejeta, productor del que siempre se señala que imprime a sus productos una cierta marca de fábrica. La producción de "Secretos del corazón" terminó siendo aceptada por Imanol Uribe después de ser rechazada al parecer por varios productores.

El interés que parece haber puesto el autor en este proyecto, su desarrollo espacial (Pamplona y un pueblo de Navarra) y cronológico (principios de los años 60), las similitudes ambientales que a veces se pueden rastrear con su primer largometraje -"Tasio"- nos permiten aventurar la hipótesis de que en la escritura de este guión Armendáriz quiso acercar el ojo de la cámara cinematográfica a sus propios recuerdos infantiles como ya antes lo hicieron François Truffaut, Louis Malle, Víctor Erice o Manuel Gutiérrez Aragón, entre otros.

Montxo Armendáriz ha cosechado muchos premios con sus anteriores películas y "Secretos del corazón" no está siendo una excepción: en Berlín, Huesca, Valladolid, Chicago, Miami, Barcelona y Madrid se han reconocido los valores de este film. Los recientes premios Goya la han premiado en los capítulos de sonido, dirección artística y las actuaciones de la excelente Charo López y del niño Andoni Erburu. Esperamos que su nominación para el Oscar a la mejor película de habla no inglesa nos permita disfrutarla pronto en las pantallas rosarinas. ■



**Mona Lisa**

9 de Julio 1781

tel.: 47 1415

**Video del Centro**

Urquiza 1123

tel.: 49 2570

**8 1/2**

Balcarce esquina Jujuy

tel: 26 0522

C.P. (2000) Rosario. Santa Fe. Argentina

**Gabenara Primero  
en ventas en el País**

con  
**MAZDA**

*Descubra el beneficio que esto significa!*



*¡UD. propone el plan de pagos!*

**GABENARA**

CORRIENTES 136 - Tel. 400587 - ROSARIO

## REPORTAJE A BRUNO STAGNARO

Fue una agradable coincidencia que el único director argentino que se acercara a esta ciudad durante este año a presentar su película, fuera a la vez una persona franca y accesible —como su trabajo— y que, por otro lado, se prestara a charlar con El eclipse con absoluta naturalidad y sencillez. Allí se abordaron temas que hicieron a la realización de “Pizza, birra, faso” que comenzó su exitosa carrera con los premios del Festival de Mar del Plata, para prolongarla en lugares tan disímiles como Uruguay o Francia, abriendo una nueva puerta a futuras realizaciones argentinas al lograr, lejos de los productos promocionados desde alguno de los multimedios, un inédito acuerdo de crítica y público.

**Me interesaría, ya que El eclipse es un medio que llega también a gente que estudia cine, que nos cuentes un poco de tu trayectoria, tu formación y de cómo llegaste a la posibilidad bastante compleja en la Argentina de hoy de filmar un largometraje...**

Yo estudié cine en la Universidad de Cine de Manuel Antín, allá en Buenos Aires, pero nunca la terminé, hice un par de cortos mientras estudiaba. Después en tercer año surge la posibilidad de hacer “Guariso-ve” porque gané un concurso del Instituto de Cine, ahí lo conocí a Adrián Caetano -el codirector- que también presentaba un corto en historias breves, nos empezamos a juntar, a salir todos los que habíamos hecho cortos y de pronto apareció la posibilidad de mandar un guión a un concurso de telefilmes que había en el Instituto de Cine. Entonces, nos quedaban dos semanas y decidimos escribir algo rápido en ese lapso como para mandarlo. Partimos de una anécdota que teníamos de un robo en un taxi, que nos había contado un tipo de Chaco que le había pasado en La Capital. Nos habían contado que le habían *afanado* cuando viajaba en un taxi hacia el aeropuerto, se habían subido dos tipos y habían empezado a *chorearlo*, y el tipo se bajó con la duda de si el taxista estaba enganchado o no con los dos *chorros*. Nos pareció que los personajes más interesantes eran los *chorros* y empezamos a enhebrar una cantidad de anécdotas en función de eso. Así que lo mandamos, una vez que estuvo terminado. Fuimos los ganadores e hicimos la película con la plata de ese concurso básicamente.

**“Pizza, birra, faso” que es tu primer largometraje marca un camino un poco atípico para lo que es llegar a hacer una película en el cine argentino, por el hecho de cómo se trabajó el guión, de cómo trabajaron con los actores. Me gustaría saber sobre eso...**

En realidad más que con los actores te diría que el tono de la película nos gustaba que fuera muy naturalista, desde las actuaciones, el tono con el que los per-

sonajes hablan, las situaciones. Y una vez que empezamos con la tarea de *casting* nos dimos cuenta de que iba a ser mucho más fácil buscar actores no profesionales que hicieran de los personajes, que actores que tuvieran que incorporar toda una cantidad de giros idiomáticos y de modos de hablar haciendo de chicos marginales. Porque los chicos de barrio, me parecía que tenían ya incorporado por ahí esa forma de hablar, si bien no eran marginales ni eran *chorros*; por ejemplo en los barrios suburbanos hablan con bastante semejanza a los personajes. Entonces iniciamos unos *castings* en esos barrios suburbanos en Buenos Aires y fuimos dando, en diversos lugares muy distantes, con cada uno de los personajes. Esto para cada uno de los chicos protagónicos; al protagonista que es cordobés, Adrián ya lo conocía de un trabajo anterior. Entonces fuimos a Carlos Paz, le hicimos un par de pruebas, dio bien y lo trajimos. Después la chica, Pamela Jordan, había hecho un par de trabajos en teatro ella era “más actriz”, digamos, había estudiado y la conocimos también en el *casting*. Toda la segunda línea actoral de roles secundarios fueron todos actores profesionales, quizás más conocidos en el medio nuestro. Y después con los pibes lo que hicimos fue hacerlos convivir en un departamento juntos durante tres semanas, cuatro, antes de la filmación, porque la idea era que se conociesen bastante entre sí, y que la relación esa entre ellos no se iniciase durante la filmación, sino que ya trascendiera el tema del rodaje. Entonces los chicos se hicieron bastante amigos entre sí e intentamos otra cosa, que fue bastante divertida: les dijimos a los pibes que intentaran mantener en la vida real la relación que tenían los personajes en el guión, que la relación de poder que se daba entre ellos fuera la misma. Estaba el flaco que era el líder, el lugarteniente, el que le disputaba al líder y el “pancho”. Si bien costó, sobre todo el del “pancho”, finalmente cada uno aceptó su lugar e intentamos que eso se trasladase a la vida real como para que eso se mantuviera con cierta fluidez en la relación.

**Claro y eso se nota, llega al espectador, porque**

# “HACER CINE ES INCORPORAR LAS COSAS DEL ENTORNO”

**existe un cierto tipo de cine argentino en el que el director le quita al actor su expresividad natural, y crea un poco como una barrera, que separa al espectador de lo que dice el actor en la pantalla.**

Acá la idea fue, al contrario, intentar de acercarlo. Una de las cosas que intentamos fue hacer que el espectador que vaya a ver la película se sienta atraído por la forma en que hablan los personajes, cómo son ellos, los lugares donde transitan; es decir: que sean reconocibles. Que fueran urbanos, de la Capital, en este caso, pero a la vez con una entidad muy fuerte de acá, de la Argentina. Y por otro lado le incorporamos la temática del cordobés. Está puesta porque nos pareció interesante para el personaje, porque le daba como cierta contradicción desde el vamos, porque es un cordobés que está en La Capital, pero que odia todo lo porteño, o sea que intentamos hacer que tenga su correlato con lo que pensamos que es lo cotidiano en cualquier lugar del país, intentamos que la historia fuera muy urbana y cotidiana.

**Para ubicarte en la forma de hacer la película, ¿tomaste como referente algún film que hubieras visto previamente, argentino o extranjero?**

No, en realidad partimos de base de las anécdotas que teníamos, las enhebramos, formamos personajes y después intentamos ser honestos en las cosas que narrábamos. Pero mucha gente nos habla del neorealismo; para mí puede ser que tenga en común el hecho de trabajar con actores no profesionales y el hecho de trabajar en los lugares de filmación reales en donde transcurre la historia, es decir no ir a *sets* y demás. Pero la gran diferencia con el neorealismo, me parece que es el punto de vista desde el cual se arman los personajes, porque intentamos hacer que sea una visión honesta en el sentido de no mostrarlos siempre como víctimas, sino también de mostrarlos como victimarios, no caer en la visión muy paternalista que el neorealismo tiene.

En este caso intentamos mostrar que, dentro de la

marginalidad, ellos también son jodidos y pueden cagar a gente que está más abajo de su rango de marginalidad. Otra de las cosas que nos interesaba era mostrar una marginalidad que no sea un ente horizontal estático, sino mostrar que dentro de la marginalidad existen diversas capas y abajo de ellos hay otros a los que ellos pueden presionar. Si hay algún referente yo creo que puede ser "Los olvidados" de Buñuel porque -sin haber querido hacer referencia- por ahí se puede haber colado alguna situación, pero no fue intencional, fue un *afano* sin intencionalidad.

**Con respecto al público: ¿Cómo reacciona, en general, con la película?**

Es muy satisfactorio ver que la gente responde muy bien a la película. Pese a que -sería deshonesto no decirlo- es una película dura, que tiene una temática bastante complicada sobre todo para determinado tipo de público. Nnos pasó en Buenos Aires que señoras de 80 años de clase media alta salieran medio espantadas del cine diciendo que es una película en la que se putea mucho...pero es la forma de hablar de los personajes en definitiva, porque si salís de noche a la calle y te ponés a escuchar, es lo que dicen esos pibes...

**A lo mejor el problema sea de esas señoras que no conocen la otra parte de la realidad argentina...**

En ese sentido algo que nos tranquiliza mucho, por ejemplo, y a la vez nos pareció un premio muy extraño fue que de los dos premios que obtuvimos, uno fue el de la crítica a la mejor película latinoamericana, y el otro que nos llamó mucho la atención y de alguna forma nos deja bien parados frente a esas señoras es el premio de la Oficina Católica de Cine, porque recalco el tema de que a pesar de estar inmersos los personajes en la marginalidad, son muy humanos dentro de esa marginalidad y de sus límites de acción. Bueno, fue toda una experiencia mostrar la película ante esa gente que tiene cánones morales estrechos y a lo mejor vos mostrás un personaje que putea y creen que vos sos un maleducado, es muy curioso pero por suerte a la gran mayoría de la gente le gusta mucho la película.

**El haber tenido esta repercusión: ¿te facilita las cosas para el futuro?, ¿ya estás trabajando en algo?**

Estamos trabajando, Adrián por su lado, yo por el mío y esperemos que se nos facilite un poco para que todo no sea tan sufrido. Porque en "Pizza, birra, faso" cuando vos me preguntabas antes como fue hecha, te diría que fue hecha de una forma muy artesanal, entonces si la próxima pudiera ser un poco más industrial sería bueno también. Tengo listo un guión para mediados del mes de mayo y otro para más adelante que toca muy de cerca a Rosario, ya que los protagonistas son dos artistas callejeros que vienen a esta ciudad a probar suerte.

**El hecho de venir de una familia en la que tu padre es director también, ¿te condicionó? ¿siempre tuviste claro la idea de seguirle los pasos en la misma actividad?**

No lo tuve claro desde siempre. Por un lado pienso que desde el punto de vista cinematográfico me debe haber ayudado mucho hasta de una forma inconsciente, te diría, estar a los 13 años en los *sets* de filmación (porque a esa edad intervine como actor en una película de mi viejo). Eso me permitió conocer ciertas cosas que de otra forma me hubiera llevado más tiempo desarrollarlas después, de todas maneras recién me decidí a seguir el tema del cine en la secundaria, por-

que para mí fue muy importante que en sexto año del colegio con un amigo hiciéramos un programa de video que se proyectaba en el microcine del colegio, y lo venían a ver muchos alumnos; ese primer encuentro con el público fue fantástico, tener la sensación de que vos estás haciendo algo, que se proyecta y poder estar en contacto con trescientos tipos a la vez me pareció muy interesante como forma narrativa. Para mí ése fue el impulso que me decidió a hacer cine, de todas maneras no descarto otras formas narrativas también; me interesa mucho, por ejemplo, la literatura. Lo que tiene el cine es la masividad, por eso entiendo que el cine puede hacerse de mil formas diversas, una es que la usamos nosotros, que es muy artesanal, muy sufrida. Pero también hay una forma que es totalmente industrial y no la descarto, para mí está bien poder hacer diversas experiencias con cada película. La forma industrial me parece también *copada* porque, en definitiva, forma parte de lo que el cine es, la industria es parte del cine: que a una película la vea la mayor cantidad de gente posible, que se exhiba en la mayor cantidad de salas posibles...

**...y que eso, a su vez, permita que el engranaje funcione y continúe, que se siga filmando...**

Sí, pero no sólo que se siga filmando. Yo pienso que a una película cuanta más gente la ve, termina mejor; después si gusta o no, bueno, ya ahí entramos en un terreno distinto. Pero el tema de la masividad en cine me parece que es fundamental, no es un dato menor.

**Vos decías al principio cuando hablábamos del proceso que llevó hacer "Pizza, birra, faso" que no había una intención de elaborar un mensaje moralista, sino simplemente de mostrar los personajes tratando de que las actuaciones fueran lo más naturalistas posibles. No pretendo que ahora des un "mensaje" para todos aquellos que estudian cine, los que están tratando de llegar a hacer una película; pero sí te tomo como referente por ser alguien que llegó a hacer algo, como vos dijiste también, en forma muy sacrificada, con medios de filmación limitados y luchando mucho. Pero para el final me gustaría una idea tuya sobre qué decirle a aquel que está haciendo cine...**

El otro día estaba hablando con alguien, no recuerdo con quién, pero en mi caso particular yo pasé por una universidad de cine; pienso que no hay un camino, seguramente debe haber miles de caminos y cualquiera es válido. En la universidad yo tenía a favor el hecho de que había un entorno en constante ebullición, en el sentido de que siempre había cortos por hacer, o ideas o charlas. Pero por otro lado hay algo que juega en contra: hay mucha cháchara; personalmente me parece que, en mi experiencia, pasa mucho por el pasar diversas etapas. La primera etapa para mí es la soledad, está más relacionado con el silencio el hecho de hacer cine. Por eso, esto mismo, el hablar mucho...me parece que no hay que hablar para hacer cine, es lo que está en la pantalla y nada más.

**Ahora que decís esto, me viene a la memoria una frase que dijo Cassavettes cuando lo invitaron a dar una conferencia a jóvenes estudiantes. Les dijo a los pibes que estaban escuchándolo: "¿Qué hacen escuchando a un viejo hablándoles de cine?, salgan a filmar, roben si es necesario". Un poco pasa por ahí la idea ¿no?**

Pasa mucho por la idea de buscar el propio camino, nadie puede decirte cómo filmar, me parece que, en la vida nadie puede hacer el camino por vos, por lo menos es mi experiencia: en mi vida cada vez que me he apartado del bullicio he conseguido cosas, cuando salí de la facultad, cuando hice el corto, cuando hice esto con Adrián. Pasó mucho más por una actitud de observación que por una actitud de "parlotear". Para mí el cine es mucho más incorporar las cosas del entorno que: "voy a decir el mensaje acerca de...", y después lo otro es la pasión, me parece que es fundamental. Para esta película, si le hubiéramos dado el libro a un productor nos hubiera dicho "con menos de 700 lucas no se hace", y hubiera tenido razón porque con un esquema normal por menos de esa plata no se hacía, el tema es que en este momento la normalidad, si no tenés plata, no existe. Y, al final si hablamos de la diferencia entre una película que se queda a mitad de camino y otra a la que terminás es un poco la pasión que pongas en hacerla. No sé, por lo menos es lo que me pasa a mí en este momento, tal vez mañana te diga otra cosa.

*Entrevista: Fabián G. Del Pozo*



Pizza, birra, faso

FERNANDO ZAGO:

TI Y CIA LDA S.A.

# EL MOVIMIENTO ESTÁTICO



por Gustavo Galuppo

La posibilidad de un reportaje en sentido estricto con Fernando Zago se fue anulando en el discurrir de una charla tan dispersa como abarcadora, disparada ante la revisión de sus dos trabajos filmicos terminados hasta el momento y de fragmentos de su último largometraje que se encuentra en proceso de edición.

Fernando Zago crece en Jujuy y es allí donde realiza su primer acercamiento al cine (al video en este caso) para un programa de la TV local. Una vez instalado en Rosario (ciudad natal de su familia), es desde la EPCTV donde desarrolla su pasión por la fotografía y concreta (para la tesis de la escuela) su primer trabajo como co-director en 16mm, "La pendiente del tiempo", mediotraje filmado íntegramente en Jujuy. A este le seguirá un cortometraje, también en 16mm, realizado con película blanco y negro vencida, "El tercer paisaje". Después de trabajar seis meses en Méjico tratando de adquirir experiencia en el medio, vuelve a Rosario con el proyecto de un largo que por primera vez tendría lugar en el interior de una ciudad, "El investigador de ciudades".

Esta nota parte de una charla mantenida con Zago acerca de sus films, que hasta el momento componen una obra singular con fuertes características personales marcadas por el viaje – tal vez producto del eje Jujuy-Rosario y el circuito Rosario-Méjico–, que de alguna manera fueron inscribiendo su carrera en el itinerario vago del viajero, en el aparente movimiento constante del camino.

En el cine de Fernando Zago no parece haber historia posible, o al menos sus personajes han sido privados de la capacidad de desarrollarla en una cadena lógica. Algunas veces los hechos se confunden, coexisten en un collage de planos temporales que los sumergen en una especie de caos estructural donde capas de presente y pasado conforman circuitos siempre abiertos. Otras veces la historia se desvanece en un itinerario de ensoñación, en una ruta circular que no hace sino reiniciar las potencias del vacío entrando irrevocablemente en un circuito cerrado sobre sí mismo. El eje parece ser el camino, pero no ya como viaje de iniciación y conocimiento, sino como base estructural de un devenir constante basado en el movimiento falso; el tránsito como ilusión, como sello de la inmovilidad. Nada ocurre, o nada parece ocurrir (en el sentido narrativo tradicional), y es en ese desfase donde surge la construcción de un espacio-tiempo ambiguo sometido a la inasible contradicción del movimiento estático.

El primer trabajo filmico de Zago (el mediometraje "La pendiente del tiempo", codirigido con Javier Santoro), filmado en Jujuy, se abre con un gran plano general de un paisaje agreste atravesado por una ruta. Después de un absurdo accidente, un lentísimo pánico de 360° que parte de la víctima tendida en el piso para terminar finalmente en el mismo encuadre, será el sello prematuro de la circularidad que regirá al relato. A partir de entonces solo quedará la negación de un posible avance lineal. El circuito se cierra antes de abrirse, o, tal vez, el circuito ya existía en sí mismo, solo era preciso introducirse mediante la suspensión temporal de la imagen-sueño generada en los bordes de la muerte. La víctima será "socorrida" por un automovilista, un viajero-espectro que parece ser parte funcional del circuito, que no hará más que pasarlo mientras lo someta a una serie de discursos ininteligibles (casi literalmente) para volver a abandonarlo en el lugar de partida cerrando el círculo ("Los incas dicen que al guerrero que huye de una batalla le cae la maldición de recorrer eternamente los mismos caminos, en forma de círculos, sin llegar a ningún lado").

Si bien en su siguiente trabajo (el cortometraje "El tercer paisaje") parece haber una posible historia, esta se halla subvertida por la desarticulación de planos temporales. El film, planteado como una "experiencia estructural", se propone "comprimir" una historia de un posible largo en un cortometraje de 13 minutos. El planteo formal y la búsqueda de imágenes expresivas se sirven de una anécdota ocasional como excusa para su desarrollo. Esta vez, marcando una diferencia con respecto al film anterior, el vacío no se expresa por la ausencia de una cadena

evolutiva de situaciones determinantes, sino a través de la coexistencia caótica de tres capas temporales: el presente, el pasado inmediato, y la imagen-recuerdo. Es así que el relato quebrado en fragmentos temporales discontinuos se propone como dificultad para la reconstrucción de la historia, incentivando con su disolución la generación de una nueva síntesis, una nueva historia posible y variable nacida de la recombinación de sus partículas temporales.

Si en "La pendiente..." los diálogos eran una enunciación discursiva vacua e inconsistente que discurría en el letargo de un circuito cerrado en el vacío, en "El tercer paisaje" han sido finalmente desterrados, anulados por la introducción constante de música (casi) como único plano sonoro.

El tercer film de Zago, un largometraje que se encuentra en la última etapa de realización, introduce por primera vez a la ciudad (Rosario) como espacio posible para la exposición de sus historias que jamás parecen concretarse. El viaje, eje de sus obras anteriores, se presenta en la figura del "investigador", que, como aquel habitante del circuito cerrado de "La pendiente...", realiza un viaje constante privado de su carácter fundamental de desplazamiento. Este personaje en tránsito será una especie de testigo que estructurará en torno suyo fragmentos de vidas urbanas marcadas por el cruce, por el roce y el encuentro postergado de personajes principales que jamás constituirán una historia cerrada.

En "El investigador...", hay tres clases de personajes: los jóvenes (personajes principales), los viejos (personajes secundarios que oficiarán de posible nexo entre los principales), y el viajero-investigador (personaje-testigo pasivo perteneciente a una generación intermedia que servirá de intermediario entre el espectador y los personajes).

"El investigador..." lleva varios años de realización y su concreción se constituye como el pico más elevado (hasta el momento) en la continua experimentación de su realizador. Toda consideración al respecto es apenas una conjetura sostenida en fragmentos vistos, en la charla con Zago, y en el conocimiento de sus películas anteriores. Podría pensarse, dado el ambicioso carácter del proyecto, una mayor difusión y repercusión que la lograda por sus otras obras. Pero, más allá de tan vagas expectativas, lo que se puede dar por seguro es que este nuevo film de un realizador tan inusual, constituirá un paso más de una obra en movimiento constante, marcada por la búsqueda y la pasión por la imagen, una obra que desmiente su propio principio al demostrar que el movimiento no es siempre falso ni estático, que algunas veces es real. ■

# 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**

**“EL CINE NO  
PUEDE ESTAR  
DESLIGADO DE LAS  
CIRCUNSTANCIAS  
SOCIALES E  
HISTÓRICAS”**

*Entrevista:  
Juan José Gorasurreta*



### ¿Cómo nace esta fundación?

Se constituyó a finales del año 1985 y la crearon cineastas de más de 15 países de la región y la minoría chicana, radicada en Estados Unidos. Cineastas conocidos como el caso de Fernando Birri, Alfredo Guevara, Nelson Pereira Dos Santos, Julio García Espinosa, Jorge Sanjinés, Beatriz Palacios... Era un grupo de realizadores que se unieron y conocieron en Viña del Mar, en 1967. Allí se identificaron por lo que venían haciendo y les interesaba: una temática basada en las raíces de sus países con un fondo sociocultural muy fuerte. Se constituyeron después en un Comité de Cineastas de América Latina (Venezuela, 1974) y son los que crearon la Fundación, a mediados de los años 80, pasando a ser los Miembros Fundadores. La Fundación se ha ampliado y hay representaciones que pueden ser instituciones u otras personas de prácticamente todos los países latinoamericanos. El objetivo de la Fundación es contribuir, en diferentes medidas y formas, al desarrollo y promoción del cine latinoamericano. Y así llegó este nombre de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, precisamente porque provenía de este movimiento que había surgido a finales de los años 50 en Brasil (Cinema Novo), en Argentina y en varios países de la región. La Fundación como tal, tiene su sede y tiene programas que, como algunos, vienen desde sus inicios, tal el caso del programa que está orientado a la capacitación y formación, y al intercambio profesional a través de la Escuela Internacional de San Antonio de los Baños; otros proyectos están orientados a la preservación de la memoria cinematográfica latinoamericana. Para este caso, se trabaja en coordinación con los archivos y cinematecas de América Latina y con instituciones internacionales, como es el caso de la FIAPF (Federación Internacional de Asociaciones de Productores de Films), la Agencia de Cooperación de España, a través del Instituto de Cooperación y la UNESCO, que ha tenido un papel muy importante en este proyecto en la medida que ha tratado de priorizarlo, dándole a conocer en los distintos países. Lamentablemente, no siempre se ha logrado que los gobiernos y las instituciones de cine de los diferentes países, se den cuenta de la necesidad, no solamente de producir y difundir el cine que hacen, sino también de que reconozcan la importancia de conservarlo. Realmente es muy crítica la situación de la memoria cinematográfica en la región. Se ha perdido más del 50% de la memoria sonora y más del 90% del cine mudo. Incluso, en estos momentos, se ha iniciado una etapa que podemos llamar repatriación del cine porque se van encontrando copias en otros continentes y se las quiere incorporar a los archivos originales, cosa nada fácil por lo costoso y el tiempo que insume la tarea. Para un archivo mejicano, repatriar una película desde los EEUU, ha costado más de 2 años. Se trabaja también sobre otros proyectos como investigaciones, producciones, conferencias, seminarios, contactos entre productores de otros países y continentes, generando coproducciones, perfeccionando la búsqueda de recursos. También trabajamos en el tema de las publicaciones, de la información como tal, de la recopilación y difusión del cine en este continente. Nuestra Fundación tiene un carácter regional, latinoamericano y caribeño, en el sentido más amplio de la palabra. Es una institución no gubernamental, de carácter privado y no lucrativa. El Presidente es el escritor colombiano Gabriel García Márquez.

### ¿Qué significó la separación de Fernando Birri?

Fernando no se ha separado de nosotros. Es Miembro Fundador de la Fundación y Director Fundador de la

Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños. Se lo llamó cuando se comenzó a concebir el proyecto y llegó de Italia, con un sobre amarillo bajo el brazo, trayendo el resumen de su concepto de la escuela. Fernando trabajó arduamente todo ese primer año en la conformación de la escuela, en un trabajo conjunto con un grupo de miembros de la Fundación y luego siguió trabajando durante 5 años. En esa época, Fernando pudo hacer algunos proyectos pero, indudablemente, el peso de la escuela era muy fuerte. Fernando fue también la poesía y la ideología de esa escuela, dándole un impulso enorme que la marcó definitivamente. Luego se fue a trabajar a otros países, pero continúa como Miembro Fundador, incluso ha tenido contactos muy frecuentes con nosotros, viniendo una o dos veces al año para trabajar en conjunto.

### En este momento tan particular para Cuba y Latinoamérica, ¿cómo avanza hacia el futuro la Fundación?

Aquí se ha seguido trabajando en proyectos que siguen siendo importantes. En ese sentido, vamos a seguir trabajando en otros temas, como las relaciones con la memoria, no solamente la preservación de la memoria grabada en el celuloide, sino en una línea más amplia de publicaciones y de investigaciones sobre toda una época que va de los 50 a los 90. Otro terreno en el que estamos trabajando, es el apoyo a los organismos que surjan para la organización de la integración, a través de una red de distribuciones de films. También se creó la Federación Iberoamericana de Productores, o sea, trabajamos en todos aquellos aspectos que contribuyan a esclarecer la memoria del cine latinoamericano.

### ¿Cómo ven hoy, el cine de la región?

Ha habido, en estos últimos años, una búsqueda después de una crisis bastante profunda en cuanto a la producción. Caso Brasil y Argentina, apoyados en legislaciones que han favorecido la producción que había caído estrepitosamente. Méjico mantiene su producción y Venezuela la ha incrementado. Hay países que, curiosamente y por diferentes caminos de búsqueda de recursos, han producido films muy curiosos como es el caso de Santo Domingo. Pensamos que ha habido un cierto incremento de la producción y la calidad del cine; siempre aparecen películas de calidad, creativas... sin ignorar las circunstancias en que se desarrolla este cine, en el sentido más amplio.

### El cine de los años 50, 60, 70...¿ puede volver, es necesario?

Yo creo que en el arte es difícil predecir. En países como Bolivia, Sanjinés sigue haciendo cine, tiene aceptación y son films de una belleza enorme. En otros países, han cambiado la temática, pero yo creo que la vida misma ha constatado una vuelta a la realidad de la época en que estamos, preguntándonos que va a ser de nosotros, en general.

### ¿Y en Cuba?

Cuba es también, en estos momentos, el resultado de la crisis económica porque, indudablemente, hay creadores, hay recursos humanos con una formación excepcional y otras cualidades. Cuba pasa por una coyuntura muy difícil y trata de orientarse, como casi toda América Latina, a la coproducción, ya sea dentro o fuera de la región. En 1996 no se hicieron películas de ficción y sí se hicieron documentales; este año se pueden ver dos o tres películas, más otros proyectos por realizarse. Algunos realizadores cubanos recibie-

ron premios importantes que les ayuda a seguir haciendo películas, tal el caso de Fernando Pérez que recibió un premio del Sundance Institute de Robert Redford para su guión.

### ¿Y la estética del lenguaje?

Yo creo que sí... un cine tiene que responder a una época y no puede estar desligado de las circunstancias sociales, culturales e históricas por las que pasa un país. Y ese cine, de alguna manera, lo va a expresar, uno siente que lo está expresando a través de películas muy fuertes y muy hermosas como "Madagascar" de Fernando Pérez. Nuestro cine tiene una base documental muy fuerte. Casi todos nuestros realizadores fueron documentalistas y, eso, es una marca estética.

### ¿El cine cubano puede mostrar la realidad latinoamericana?

Sí, por supuesto, porque ha habido, quizás educación no sea la palabra, pero sí una gran sensibilidad hacia América Latina. Cuba es la isla mayor del Caribe y siempre ha estado muy ligada con el resto del continente. Nuestra cultura en general no es una cultura de isla sino una cultura con otra proyección. Siempre hubo intercambio con toda la cultura latinoamericana.

### El crítico de cine no tiene donde opinar sobre un filme o un realizador o una corriente... ¿es así?

Sí, porque realmente hay muy pocos medios para expresarse. Aquí hubo una reducción de todo lo que sea prensa escrita por razones económicas y no siempre los críticos pueden seguir escribiendo sobre el cine, la literatura, la música, etc.

### ¿Cómo se puede resolver esto para el futuro?

Hay algunos medios como "La Gaceta", una publicación de la UNEAC, la revista "Temas", que dan espacio para que el crítico puede seguir su oficio y contribuir desde allí. En la medida en que el país tenga más producción de cine y tenga un poco más de papel para las tiradas de publicaciones, eso se incrementará. También tiene que corresponder a un movimiento que nos permita ver cine europeo, de otros países del mundo que nosotros teníamos el hábito de ver. Todo el material del mundo cinematográfico se acumula en nuestros festivales, en donde es muy difícil ver todo, casi 300 películas... imposible.

### Hablando con la gente, me di cuenta de que el cubano ve mucho cine...

Hay una cultura cinematográfica, incluso desde antes de la Revolución. Yo te digo una cosa: nosotros tenemos una sala en la Fundación y el público busca el cine latinoamericano. Ven el cine europeo, el norteamericano, pero les interesa muchísimo el latinoamericano, incluyendo el cubano.

### ¿Qué se puede esperar de nuestro cine en este contexto histórico?, ¿compromiso?

En este momento, la gente anda buscando el compromiso. Yo creo que es un momento muy particular con todo lo que está pasando en el mundo, muy polarizado, además. Creo que el cine, al estar hecho por seres humanos inmersos en toda esta realidad, va a ir buscando los caminos y las maneras de encontrar la forma de sobrevivir. Yo noto con satisfacción que el cine no pierde sus raíces, que no pierde la memoria. Y también hay un cine con la hermosura que da la vida, que da el amor y otros temas. Indudablemente no hay, por lo menos en una gran parte de este cine que se está haciendo ahora y, espero, en el que se siga haciendo, un cine desligado de nuestra realidad.

# ALIEN

## EL ETERNO PASAJERO

### ALIEN, EL OCTAVO PASAJERO-Pesadilla en lo profundo del espacio.

"Alien: extraño, extranjero. Es un nombre y también un adjetivo, justo el término que necesitaba". Palabras más, palabras menos, esta frase debe haber atravesado la febril mente del guionista, actor y director Dan O' Bannon cuando finalmente encontró, allá por 1975, el título definitivo para un guión que esforzadamente venía desarrollando en compañía de su amigo Ron Sussett.

Un embrión de dicho guión ya había servido, por otra parte, para facilitar el debut en la dirección del genial John Carpenter con "Alien cosmic" (Dark star, 1974), posiblemente el eslabón perdido entre "2001" y "La guerra de las Galaxias", una película filmada con ínfimas cantidades de dinero sustituidas por enormes dosis de imaginación y locura creativa (entre otros hallazgos, el monstruo de aquel primer film estaba representado por una pelota playera de plástico y además la tripulación debía lanzar una bomba que les planteaba, con voz dubitativa, problemas existenciales).

Claro que el presente de O'Bannon, entonces, era radicalmente diferente. A través de un acuerdo logrado con la productora Brandywine -liderada por Gordon Carroll; David Giller y nuestro conocido Walter Hill- había vendido el proyecto a la 20<sup>th</sup> Century Fox, asegurándose un presupuesto de 8 millones de dólares para llevar a cabo la aventura que aunando los ámbitos del terror y la ciencia ficción al reelaborar sus códigos respectivos conformando una experiencia que funcionaría de nexo entre lo visto en el pasado y lo que se vería hasta hoy en ese terreno.

En primer instancia podemos considerar a "Alien, el octavo pasajero" como una acertada síntesis entre diversas corrientes: (a) el terror claustrofóbico, típico de las situaciones provocadas entre los miembros de la expedición de "La cosa" (The thing, 1951), trasladando el encierro en una base polar, al de la nave espacial Nostromo (de hecho el slogan publicitario de la película fue: "nadie puede oírte gritar en el espacio"); (b) la utilización del elemento distintivo del subgénero *gore*, la abundancia de sangre, limitada en este caso sólo a la famosa escena del nacimiento del primer alien a través del rompimiento del tórax de su primer víctima, el personaje de Kane interpretado por John Hurt; (c) en el aspecto meramente estético del film, las referencias al terror gótico más clásico representadas por la secuencia del descenso a las cavernas del asteroide en donde la tripulación toma el fatídico contacto inicial con la especie extraterrestre en su estado de incubación; (d) siguiendo en el plano visual y pasando a los interiores del carguero Nostromo

propriadamente dicho (el espacio físico en donde transcurre el 90% del metraje de la película), presenta la dualidad de estar iluminado de un tono blanco encandecedor para su cuerpo principal (la sala de criogénesis, el puente de mando, el comedor o el quirófano), en contraste notorio con los pasadizos interiores del mismo, oscurecidos por unas sombras cómplices de las sorpresivas apariciones del monstruo desde el fuera de campo cinematográfico.

El encargado de combinar todos estos elementos de manera homogénea fue el inglés Ridley Scott -un director que produjo sus mejores manifestaciones en el territorio de la ciencia ficción pero que, a la luz de su trayectoria posterior, resultó un inexpresivo y hasta vulgar narrador de historias cotidianas como las de "Thelma y Louise" (idem, 1991), "Corazón de héroes" (White squall, 1996) o "Hasta el límite" (G. I. Jane, 1997).

Scott empleó los mejores instintos de su formación publicitaria y dio a la película fundacional de la saga un estilo visual no uniforme, pero sí preciso y concreto para cada secuencia; aceptando además, el aporte de valiosos colaboradores como el artista plástico suizo Hans Rudi Giger, a quien podríamos considerar el verdadero padre de la criatura en todo su ciclo vital (desde su incubación en esos "balones orgánicos", hasta su estadio definitivo, pasando por las etapas de su crecimiento desarrollándose en un cuerpo humano, previo a su singular "parto" a costa de una vida -el alien mata desde su nacimiento-) etapas inspiradas tanto en la corporización de sus teorías biomecánicas como en su propia interpretación de elementos de la literatura lovecraftiana.

Asimismo tuvieron decisiva participación en el diseño de decorados y vestuario el historietista francés Jean Giraud (Moebius), de larga trayectoria en las mejores revistas de ciencia ficción de su país como "Metal hurlant" -inspiradora de la película animada "Heavy metal" (idem, 1981)-; y el dibujante Ron Cobb, quien había trabajado para el desarrollo de la escena de la cantina en "La guerra de las galaxias" (Star wars, 1977).

En suma, puede decirse que la génesis de "Alien, el octavo pasajero" no debió su originalidad a una mente iluminada sino que fue más bien un trabajo en equipo en donde grandes ideas se amalgamaron en una historia rica argumentalmente. Historia que, al finalizar, nos deja un ícono inalterable para el resto de la serie: la victoriosa Teniente Ellen Ripley -sin lugar a dudas "el papel" de Sigourney Weaver-, quien con su tenacidad y escepticismo asegurará la continuidad de la saga.

## ALIENS, EL REGRESO-Del octavo pasajero a la multiplicación de los alien.

Cuando James Cameron se sumó al equipo que proyectaba, casi seis años después, el retorno de Alien algo tenía en claro: no quería fracasar como en ocasión de su debut, con la delirante secuela de Piraña (Piranha II, 1981), pues ya tenía en su haber a la exitosa "Terminator" (The terminator, 1984).

Por lo tanto, apoyado en una producción importante, imaginó a la segunda entrega de manera muy diferente a la anterior. Con Aliens se evitó caer, ya desde el título, en la simpleza de aparentar una mera continuación de la primera.

Cameron, inspirándose en "Starship troopers", el libro de Robert Heinlein que años después daría pie a la infantil "Invasión" de Paul Verhoeven, imaginó a la secuela como una guerra multiplicando, de paso, el número de monstruos preanunciados por el plural del título.

El resultado fue un film que reunió lo mejor y lo peor del cine del director canadiense. A saber: en el debe podemos citar la desenfrenada búsqueda de una espectacularidad en exceso en la que, a diferencia de la primera entrega, se muestra a los aliens desde todos los encuadres imaginables, provocando el efecto contrario a la realización de Scott quien hábilmente escamoteaba sus apariciones utilizando un recurso clave, propio de las realizaciones de terror realmente maduras: sugerir antes que mostrar.

La tendencia megalomaniaca de Cameron convierte paulatinamente al personaje de Ripley casi en una versión femenina de Rambo.

Esto, sumado a algunas veladas referencias a (cuando no) Vietnam -los ámbitos de combate húmedos como la selva, el ataque por sorpresa de los aliens cual vietcongs, el uso de lanzallamas entre el armamento (al menos no hubo napalm)-, logró que la crítica de la época intuyera un sesgo fascistoide en la filmografía de su director (habida cuenta de su antecesora "Terminator").

Para quien esto escribe el cine de Cameron, como el de aquel gran maestro de narradores que fue Samuel Fuller, no está imbuido de una ideología determinante sino que se trata simplemente de personajes al servicio de una historia.

En el haber de esta continuación contamos con una constante en la filmografía de Cameron: otorgarle el verdadero papel fuerte de sus guiones a la protagonista, desdoblado en esta oportunidad entre Ripley y la pequeña Newt (¿Ripley niña?). Ejemplos nos sobran, desde el personaje de Sarah Connor en las dos "Terminator", hasta el de Rose en "Titanic", pasando por



H. R. Giger modelando a su criatura (izq.) que como vemos era muy diferente, según un boceto de O'Bannon, en la mente el autor (der.)

la esposa del Harry Renquist de "Mentiras verdaderas" o el personaje de Angela Basset en "Días extraños" (Strange days, 1996), película escrita y producida por James Cameron y dirigida por su ex esposa y verdadero "personaje fuerte" en la vida real, Kathrin Bigelow.

"Aliens, el regreso" aportó, además, otro sello del autor: reforzando su clásica tendencia a dejar, en un cine barnizado en su cáscara de acción y violencia, un espacio interior para el desarrollo paralelo de temas inherentes a la condición humana; aquí la cuestión pasa por la maternidad, representada no sólo en la relación Ripley-Newt sino fundamentalmente, en la aparición de la reina madre de los aliens, hecho que sirve para resolver el enigma del origen de los monstruos, contribuyendo para elaborar un nuevo ícono de la serie que reaparecería en la cuarta entrega.

En lo meramente visual, otro acierto significa el uso de unos anatómicos montacargas, diseñados para el almacenamiento de misiles, los que permitirán en una memorable escena final la lucha cuerpo a cuerpo entre la teniente y "The queen".

El balance del film que volvió a colocar en órbita al bicho babeante fue positivo, sobre todo en su carrera comercial (fue, en definitiva, la más taquillera de todas y se alzó con dos nominaciones para la entrega del Oscar '87 —mejor actriz principal y mejores efectos visuales—).

### ALIEN3-Del éxito rotundo al fracaso comercial.

Como un sintomático ejemplo de otras producciones que, a posteriori, correrían la misma suerte, la tercera parte de la exitosa saga sufrió en 1992 varios de los males que hoy aquejan a las superproducciones *made in Hollywood*: cambios de guionistas y directores, desfases en el presupuesto, versiones alternativas para conformar a audiencias mayoritarias en los tests de opinión.

Con todos estos desbordes parece increíble que un director debutante como David Fincher, en ese entonces con solo 27 años de edad y con el único antecedente de algunos videoclips de Madonna en su currículum, haya llevado no sólo a buen puerto sino a su propio puerto a la película que parecía cerrar la historia del antagonístico enfrentamiento entre Ripley y el monstruo.

Todo había comenzado en 1986, cuando los mismos tres productores de toda la serie se conectaron con el escritor William Gibson (autor del famoso "Neuromantic"), para la redacción de una historia que tendría como ámbito una estación espacial rusa, como tema principal la manipulación genética y como trasfondo una suerte de guerra fría en el espacio; quizás demasiados elementos para que funcionaran las claves típicas de la saga. De todos modos, según la versión oficial, lo que alejó al padre del cyberpunk del proyecto fue una huelga de guionistas que, por esos años, paralizó a los grandes estudios.

Si obviamos, por irrelevantes, los aportes posteriores del director Renny Harlin y los guionistas Eric Red —aunque de éste debemos citar la "semilla" de la nefasta idea de la manipulación genética, que se corporizaría en la cuarta entrega— y David Twohy (despedido por la Fox por no incluir el personaje de Ripley en el argumento), el siguiente paso de la historia que conformaría la trilogía fue el ingreso, para trabajar en el guión y la dirección, de Vincent Ward. La entrada en escena del neozelandés se produjo a partir de la recomendación de Walter Hill, quien conocía sus trabajos anteriores, especialmente la original "Navigator" (The navigator, 1988). Precisamente de este último film, Ward tomó algunos elementos, reciclándolos. En su desarrollo, Ripley aterrizaba en un planeta inhóspito, habitado por unos seres primitivos asolados por una especie de plaga de tintes medievales como en Navigator, además de la inclusión de algunas citas religiosas en sus diálogos.

Todo indica que Ward, al ocuparse demasiado de sus obsesiones temáticas, se despreocupó del personaje de Ripley otra vez (era previsible: al olvidarse nuevamente de la condición *sine qua non* que garantizara el éxito del film —al menos según el estudio—, marcó definitivamente su destino, convirtiéndose de esta manera en el tercer guionista y segundo director que consumía el proyecto). Esta contingencia marcó la gran oportunidad para David Fincher quien demostrando una gran personalidad al asumir la dirección, como primera medida le "sugirió" a Sigourney Weaver su nuevo look de cabeza rapada para la tercera parte. La imagen de Ripley pelada fue, sin dudas, la marca distintiva de "Alien3", es decir Alien al cubo en otra feliz idea de los productores en lo que

hace al marketing de la película.

Empleando un gran poder de síntesis, Fincher resolvió la ecuación argumental convirtiendo a la estación espacial de Gibson, en la cárcel de alta seguridad Fury 161, y a los extraños seres de Ward en unos "humanos" convictos penados por graves delitos, como pudo verse en la versión final. Fincher, además explotó muy bien la situación geográfica de la prisión, ubicándola en el planeta imaginado por Ward, y utilizando los túneles y pasajes del penal para enmarcar la cacería del alien como una especie de juego del gato y el ratón, introduciendo la novedad del punto de vista del monstruo, logrado con un lente gran angular para dichas cámaras subjetivas.

Reforzando el uso de un tema central recurrente ya utilizado por Scott y Cameron, Fincher desarrolla la presencia de la omnipresente "compañía", la empresa de alcances ilimitados que, junto a Ripley y el monstruo constituyen los tres vértices en que se sustentan los conflictos de la serie. La empresa, a través del manejo a distancia que hace de las computadoras, o mediante la inclusión de algún elemento extraño al grupo (los androides Ash y Bishop o el burócrata Burke), será en definitiva el principal obstáculo para el exterminio de los depredadores, al considerarlos un valioso botín de guerra del que extraer información para el desarrollo de sus propias armas biológicas.

Un gran acierto de Fincher será la visualización por parte del espectador, en forma concreta, de los integrantes de la todopoderosa compañía en una antológica escena final en donde, en montaje paralelo, los vemos aproximarse a la prisión a medida que Ripley libra su batalla en dos frentes: uno externo contra el monstruo por los pasillos de la prisión y otra interna contra el alien en incubación en su propio organismo, hecho que la llevará a tomar la decisión final de arrojar al horno de la fundición; logrando, en un solo acto, una triple muerte: la propia, la del alien por nacer y la de la ambición de la compañía por obtener su presa.

### ALIEN, LA RESURRECCIÓN. Al cuarto episodio... resucitó.

Con semejante cierre de la trilogía, pocos hubieran imaginado ver una cuarta parte de la historia, aunque el planeta Hollywood nos tenga acostumbrados a este tipo de excentricidades, más aún tratándose de un relato de *sci-fi*. Lo cierto es que si bien le fue permitido a David Fincher el final que eligió, con el suicidio de Ripley incluido, en esto tuvo mucho que ver la decisión de Sigourney Weaver quien, en 1992, había declarado «Jamás volveré a interpretar a ese personaje», cambiándolo luego por un más accesible «No imagino a Ripley en la piel de otra actriz», en 1996. Claro que, para ese "sutil" cambio en sus convicciones bastó no solo una tentadora oferta económica sino la confirmación de su continuidad como productora asociada al proyecto (ya lo era desde Alien3).

Asegurada la participación de Ripley-Weaver, para poner en marcha nuevamente la maquinaria Alien se pensó, en principio, en contratar al exitoso equipo de "Trainspotting", para finalmente dejar la dirección en manos de Jean-Pierre Jeunet.

Reconocido en círculos artísticos por su imaginería visual, este director francés —en compañía de Marc Caro— tenía en su haber dos originales largometrajes: "Delicatessen" (idem, 1991) y "La ciudad de los niños perdidos" ("Le cité des enfants perdus", 1995). Estos antecedentes permitían aguardar una resolución original para el cuarto capítulo pero, a la luz de los resultados, o bien las películas citadas arriba debían buena parte de sus logros a su codirector Caro —ausente de ésta— o Jeunet cayó preso de las típicas redes de los grandes estudios.

Para empezar, el guionista Joss Whedon parte de una camino ya transitado por otros "empleados" que pasaron por el proceso de escritura de guiones finalmente no realizados: el tema de la manipulación genética. Ciertamente un tópico totalmente propio de la ciencia ficción, aunque hoy ya una realidad en manos de la ciencia médica (hecho que hubiera merecido, por lo menos, otras lecturas). Ocurre que dicho tema dejó de ser novedoso no sólo para el cine sino también para la ciencia. Ocurre también que, como aconteció con la literatura fantástica con Julio Verne, en el arte cinematográfico existe un verdadero adelantado —estamos hablando de Steven Spielberg— quien aún en sus producciones de menor vuelo artístico (generalmente las de mayor repercusión en taquilla), deja siempre su particular sello de anticipación, condenando al ojo avezado del espectador de cine fantástico a sentarse a ver imágenes con una terri-

## SEGUN PASAN LOS AÑOS

La evolución del personaje de Ripley.

Uno de los puntos fuertes que hicieron posible la continuidad de la serie está basado, sin duda, en la capacidad de Sigourney Weaver para modelar a la teniente cambiando su carácter en sintonía con los cambios propuestos desde el guión.

En "Alien, el octavo pasajero" la actriz se muestra, en uno de sus primeros protagonistas, como un rostro casi desconocido para el gran público; hecho que ayuda a la credibilidad del personaje en su primer contacto con el monstruo. Para esta experiencia virginal, la teniente Ripley aparece con su rostro joven y el pelo suelto, lo que le confiere un aspecto mezcla de curiosidad e ingenuidad que irá trastocando paulatinamente en una creciente desconfianza y preocupación, al conocer las características del rival a enfrentar.

Como ya se apuntó, en realidad Ripley debe vencer al monstruo corriendo con la desventaja de pertenecer a "la Compañía", esa corporación omnipotente que bien puede modificar los cursos de las naves, o despertar a los tripulantes de su sueño criogénico, con el sólo objetivo de obtener algún rédito económico de sus hallazgos interestelares; recriminándoles a los tripulantes, a través de la fría voz de una computadora, sobre la posibilidad de un perjuicio a los intereses de dicha empresa.

Destacamos entonces, entre las cualidades de Ripley, no solo la tenacidad para luchar contra el monstruo sino también su sagacidad y fundamentalmente su desconfianza hacia las órdenes de la compañía -personificadas durante gran parte del film en el androide Ash (Ian Holm)-, características estas que junto a su espíritu rebelde se constituirán, en definitiva, en su tabla de salvación.

Para reforzar el componente humano de Ripley, Ridley Scott incorpora un acompañante fácilmente identificable con la vida cotidiana: la presencia de un gato que oficiará, según la circunstancia, bien como estorbo en su escapatoria, bien como compañía en su soledad final, obrando en ocasión de su descubrimiento como involuntario generador del alerta de la tripulación del *Nostromo* al confundirlo con el alien.

La segunda versión de la teniente es la de una mujer alterada por sus recuerdos (que aparecen a manera de pesadillas), que en principio reacciona con asombro -conocedora ya del peligro que enfrenta-, ante el exceso de confianza de sus compañeros *marines* de la nave *Sulaco*, o la ingenua obediencia a la compañía del empleado Burke. Esto la convertirá en una extraña que solo obtendrá un poco de apoyo tras la aparición, en la colonia espacial asolada por los aliens, de la única sobreviviente. La niña Newt dará a Ripley un motivo diferente por el cual luchar, permitiéndole a James Cameron desarrollar el tema de la relación materna que se establece entre la pequeña y Ripley, convirtiéndola a esta en una especie de *hembra de dientes apretados* que lucha por conservar a su cría, como si del reino animal se tratase.

Vale destacar que por esta actuación la actriz fue nominada ese año al Oscar.

La tercera parte nos trae novedades en dos aspectos: en lo interno se intuye una Ripley deseneantada y hasta deseperanzada, luego de confirmar la noticia de la muerte de Newt en su tubo de hibernación.

En el aspecto externo la cabeza rapada a cero conferirá a la teniente un aspecto mucho más andrógino, pero paradójicamente, será en este episodio en donde se sugiera su primer acto sexual. Sigourney Weaver declaró al aceptar esta tercera participación en la serie que «tenía curiosidad por ver como sentía y pensaba Ripley. Sin dudas tiene muchos aspectos por resolver en su pasado». Uno de los aspectos era, sin duda, su sexualidad: tema ausente en las dos primeras películas, se constituirá en una importante escena en la tercera, merced a la relación con el Dr. Clemens, quien se convertirá en su único confidente en medio de la hostilidad con que Ripley es tratada por los reclusos del penal del planeta Fiorina. Aún así, para acentuar la ambigüedad del personaje, se entiende a la seducción de Ripley sobre Clemens como una acción interesada, ya que éste la ayudará, a través del diagnóstico por imágenes, a confirmar su sospecha de la incubación de un alien en su organismo, hecho determinante de la capital decisión con la que culmina el episodio.

El gran cambio viene dado en la cuarta parte, en donde Ripley realmente "ya murió" como ella misma lo dice en algún pasaje del film. Es entonces cuando su "renacimiento" por clonación produjo algunos cambios genéticos que la emparentan con el monstruo, presenta algunas características humanas en su comportamiento. En este complejo cruce de caracteres, Ripley se presenta con sobrehumana fuerza física y un constante signo de resignación en su lucha, exteriorizado por ese entrecejo fruncido más y más y su prominente mentón endurecido como nunca. La composición de esta Ripley renacida fue uno de los pocos elementos auténticos en "Alien, la resurrección".



ble sensación de *deja vu*, sensación que, asimilada al acto de pagar una entrada de cine, podríamos asociar fácilmente a un sentimiento de culpa -algo similar debe ocurrir con el fracaso del nuevo *Godzilla*-. A partir de allí será imposible separar la idea que uno guarda en su recuerdo de velociraptors o tiranosurios marca Spielberg, condenando, de esa forma, a los alien clonados a una poco feliz asociación.

Además, como si fuese un chico con un juguete nuevo, Jean Pierre Jeunet no podrá sustraerse de hacer uso y abuso de todos los medios de producción a su alcance (empleando cámaras subacuáticas en donde el alien se asemejará más al mítico monstruo de la laguna negra que a sí mismo, o creando una horrenda escena en el laboratorio de clonación, más adecuada para una biografía del Dr. Mengele), adornando todo con el más vulgar uso de las técnicas digitales. Introduciendo un uso del humor inédito para la serie, representado en el personaje de Dan Hedaya, el General Pérez (digno de la indigna película de Luc Besson -¿o de Bruce Willis?- "El quinto elemento"), el director francés parecerá burlarse de toda una tradición, no sólo de la serie *Alien*, sino de toda la historia del buen cine de terror. Si a esto sumamos la eliminación de uno de los tópicos clásicos de la serie como es la presencia de la Compañía, reemplazada por la inexpressiva figura de una corporación militar, concluiremos que la fallida intervención de Jeunet se caracterizó por la sistemática destrucción de los elementos que habían cimentado la bien ganada fama de la saga.

Como corolario de semejante despropósito queda la aparición de la nueva criatura -producto de una falla en el código genético- que, exhibiendo una extraña afinidad con la teniente Ripley, será la representación cabal de esta vuelta de espaldas del director con respecto a sus antecedentes (los de la serie y los propios).

Para el final, como nunca, queda explicitada una segura quinta parte que se desarrollará probablemente en la tierra tras el choque de la nave contra la superficie del planeta.

La idea está servida: ¿existirán un guionista y un director que, rescatando la tradición de la historia, sea capaz de remontar este pesado antecedente? ■

Michelangelo Antonioni,

# EL HOMBRE QUE PREFERIA MIRAR



por Elvio Gandolfo

En los años 60 integró, con Federico Fellini y Luchino Visconti, el trío de realizadores italianos que completó el proceso, iniciado por el neorrealismo, de poner al cine italiano en el mundo. Hace un tiempo recibió un Oscar especial de la Academia de Hollywood por su trayectoria. Su docena de películas más personales cambian de sentido con el paso del tiempo, sin perder nada de su belleza ni de su potencial expresivo.

Delgado, austero, Michelangelo Antonioni, antes de filmar, había escrito numerosos artículos y cuentos. Más tarde sus guiones fueron lo bastante articulados como para reunirlos en un libro. Por otra parte los espectadores y los críticos solían zambullirse con anzuelos y lupas en sus films, en busca de sentidos agregados a un relato, le gustaba una respuesta de Pirandello cuando le preguntaban acerca de por qué un personaje se comportaba de determinado modo: *"No sé por qué. Yo sólo soy el autor"*.

Para este director de 16 largometrajes, acusado o ensalzado como hermético, aburrido, intelectual, preciosista, el cine era más bien una cuestión de intuición, de vísceras, de placer, donde lo que importaba era el ojo, el trabajo, lo concreto. *"Hay gente que cree que hago películas con la cabeza; otros pocos creen que hago películas con el corazón; por mi parte, tengo la sensación de hacerlas con el vientre"*, decía. Para él, el cine estaba relacionado, de manera sutil y secreta, con el momento, con la propia vida (aunque fuera discreto como pocos), con los hechos pequeños de cada día. Sobre el famoso "mensaje" se irritaba: *"La pregunta que me hacen con frecuencia es, ¿qué es lo que usted ha querido decir? La tentación es responder: he querido hacer un film, eso es todo. A esas preguntas me gustaría responder: en el mundo, en esta época, sucedía esto, veía a tales personas, leía tales libros, miraba tales cuadros, amaba a X, odiaba a Y, no tenía dinero, dormía poco"*. Algunos pocos compartían su fastidio. El español José Luis Guerner, por ejemplo se irritaba ante quienes le buscaban cinco patas al gato en el final inhumano de "El Eclipse" (tomas precisas y quietas de un sitio donde circuló la parte protagónica), cuando para él era evidente que se trataba de la simple expresión inmediata, definida, sensorial, de la soledad posterior a una ruptura afectiva.

## EL CREADOR

Aunque Antonioni dirigió 16 largometrajes, los que circularon comercialmente fueron 12. Tanto un film de episodios de sus comienzos ("I vinti", 1952), como el documental "Chung Kuo - China" (1972) y el experimento en video "El misterio Oberwald" (1980) tienen el carácter de obras al margen no sólo en sí, sino porque se vieron muy poco. Si bien negó la intención de realizar "trilogías" o grupos de títulos con un eje común, desde una mirada actual es evidente la existencia de zonas muy precisas.

Sus primeros cuatro títulos fueron el forcejeo para encontrar una voz. "Crónica de un amor" (1950) emprendía una historia policial "a la James Cain", emparentada con "El cartero llama dos veces", donde la endeble encuesta policial trata de articularse con una mirada aún neorrealista por tramos, y con el tanteo psicológico de los gestos y el amor por los otros. "La dama sin camelias" (1953), continuaba la interrogación sobre el mundo de los mitos populares iniciado en el cortometraje "L' amorosa menzogna" (sobre las fotonovelas, 1949), a la que se agregó la pintura del mundo del cine, también presente en su guión original de "El sheik blanco" (que sería filmado por Fellini). Con "Las amigas" (1955) aparece el primer Antonioni personal, sobre todo en una extensa secuencia en la playa, donde la cámara y el sonido siguen los merodeos de un grupo de personajes en un aparente azar, donde los silencios, los tiempos muertos o los gestos dicen más que las palabras. Por último, "El grito" (1957), es uno de los films más atípicos. Su cámara sale a los caminos, las experiencias de los personajes se parecen bastante, en su desprotección y tragedia, a las sufridas por los personajes del neorrealismo. Pero la angustia es radical, definitiva, y depende

más del modo de ser personal - y fatal - del protagonista que de su entorno. Momentos como el viaje juntos primero, y la separación después de la pequeña hija de ese desocupado que se va vaciando de sí mismo, conservan todo su poder hoy de desvalimiento y emoción, al igual que el final trágico, tajante.

Con "La aventura" (1959), rodada en muy difíciles condiciones y triunfante al fin en Cannes, comienza la famosa "trilogía clásica" que haría trascender su nombre internacionalmente. Los dos pasos siguientes fueron "La noche" (1960) y "El eclipse" (1962). Realizadas las tres, como todos sus films hasta entonces, en blanco y negro, se centran en lo que el propio Antonioni llamó "la enfermedad de los sentimientos", y argumentalmente describen los tanteos y fracasos de tres parejas o triángulos.

Cuando en 1964 hace "El desierto rojo" Antonioni entra con paso experimental y excitado al mundo del color, aunque la Vitti sigue presente. Además el film lleva al extremo la sensación de extrañamiento y alienación, en inolvidables paisajes industriales. El auténtico cambio llega con "Blow-up" (1966), una libérrima adaptación del cuento de Cortázar "Las babas del diablo", que lo saca por fin de Italia, aunque ya estuviese acostumbrado a trabajar con actores de distintas nacionalidades. Descontracturada, leve, original transeúnte del mundo visual y de costumbres del "swinging London" de los años 60, la película tiene por segunda vez un protagonista masculino (la anterior había sido "El grito"), un fotógrafo de modas interpretado por David Hemmings, que descubre y pierde la verdad detrás de su lente.

Los dos títulos posteriores siguen transitando el camino internacional. "Zabriskie Point" (1970) fue una conflictuada superproducción de la Metro, con nombres desconocidos (y también conflictivos) en la pareja protagónica: Mark Frechette y Daria Halprin. En "El pasajero" (1974), en cambio, la errancia existencial de un corresponsal viajero es encarado por el ya famoso Jack Nicholson, en el desierto africano y en varias ciudades de Europa.

El último título de Antonioni estrenado en Argentina hasta el momento, "Identificación de una mujer" (1982), es un regreso a los orígenes, con una mirada entre lúcida y humorística sobre algunos de sus nudos cruciales: las mujeres, las reuniones de la alta sociedad, el proceso creativo, las rupturas, la interacción entre el paisaje y los personajes.

## EL DESCUBRIDOR

Hombre que ha usado mucho más los ojos que la boca, varios de esos films nacieron de imágenes mínimas captadas justamente en los momentos muertos, cuando parece no pasar nada. En ese sentido Antonioni era una especie de cazador sereno. En Londres, en 1952, por ejemplo, estuvo al acecho en un callejón sin salida, con casas de ladrillos ennegrecidos y persianas blancas, aliviadas por un canalón barnizado de rojo y una moto cubierta con una tela por si llovía: "Quiero ver quién pasará por esta calle que recuerde a Carlitos Chaplin. El primero que pase me basta. Quiero un personaje inglés para esta calle inglesa. Espero tres horas y media. La oscuridad comienza a dibujar el tradicional cono de luz del farol cuando me voy sin haber visto a nadie."

Ta vez justamente por no mediar una actitud conciente de búsqueda, en otras ocasiones la cosecha es más fructífera, como cuando "de pronto, no se sabe cómo ni por qué, surge una historia. El argumento de 'El grito' me vino a la imaginación mirando una pared." Mucho después, en Florencia, está filmando un eclipse de sol, de donde brota el film homónimo: "Silencio diferente a las demás luces. Y después la oscuridad. Inmovilidad total. Todo lo que yo puedo pensar es que durante el eclipse los sentimientos se detienen también."

## EL CREADOR II

Con sus películas pasa algo curioso, como las de Eric Rohmer, John Ford, Godard, o Welles. Por una parte construyen un mundo expresivo inconfundible, absorbido, "comprado" en su momento de circulación máxima como característico e inamovible: los extensos diálogos de Rohmer, la forma clásica y el "conservadurismo" político de Ford, el montaje trizado y las avalanchas de palabras de Godard, las hazañas visuales y el barroquismo de Welles, los personajes angustiados y los entornos geométricos de Antonioni.

Después pasa el tiempo y los títulos que construyen ese supuesto mundo suben y bajan, lo cambian sin perder altura de impacto. Cambiantes, las facetas que adquieren renovado brillo tienen que ver con el profetismo inconsciente, visual, creativo de quien las imaginó y concretó. Para los años 80 y 90, "Sed de mal" de Welles sube y "El ciudadano" baja un poco; los largos diálogos de Rohmer se redescubren como críticas del diálogo y herramientas para develar la hipocresía; el apego de Ford a cierta verdad de las imágenes y los personajes complican cualquier relación cuadrada, directa, entre sus creaciones y su ideología; en Godard se desplazan según los años los títulos "insoportables" y los "agradables".

En "El eclipse", las escenas "documentales" de la bolsa, de impecable *timing* cinematográfico, fueron criticadas en su época como excesivamente largas. Hoy, en cambio, vuelven contemporáneo el film, porque constituyen su testimonio anticipado, impresionante del clima financiero, cruel y frío que se irá imponiendo en los años 80 y 90, a la vez que implican a la perfección las distancias de los personajes (entre otros la madre de la Vitti, recordable inversionista y personaje secundario).

El propio Antonioni solía equivocarse cuando dejaba de lado su cautela y les daba un "sentido" conceptual determinado a sus películas. Dicho de otro modo: sin querer, las ataba a la época, mientras los films, por la suya, terminaban por librarse de esa camisa de fuerza. Llevado por las euforias futuristas del momento, para su director "El desierto rojo" era un canto a la belleza del mundo industrial, y el personaje de la Vitti una alienada inútil, por no aceptar ese nuevo mundo. Visto hoy, en cambio, sigue siendo un friso demolidor por su ecologismo nada declamativo, donde la neurótica sigue siendo más querible para el espectador que su marido ingeniero y adaptado. En "El pasajero" creyó lograr una visión esencial de los vericuetos de la profesión del reporter, pero aunque está presente, ese tema es secundario, se impone más la errancia personal, existencial de Nicholson.

Existe además el impacto impercedero de su simple genialidad visual. Cuando un plano de "La aventura" se limita a registrar el brusco rizarse de las aguas por un golpe de viento, se siente la misma magia de cine y realidad descubiertos por primera vez cuando el viento sacude unas ramas en "El espejo" de Tarkovski. En "Identificación de una mujer" hay una toma mágica por casi imposible, que asciende con seguridad hasta el techo de un pequeño cuarto con ventana a la calle para mostrar a la vez a los dos personajes separados. El hombre se ve algunos pisos más abajo, en el exterior nocturno, empequeñecido por la distancia, mientras la mujer se esconde en plano medio, y el espectador capta todo como sentido narrativo por una parte, y como magia visual por otra.

Hay golpes estéticos maestros que se han vuelto célebres: la interminable toma final sin cortes de "El pasajero"; la escena erótica entre sábanas flotantes de "Identificación..."; el final de soledad zen en paisaje urbano de "El eclipse"; el paseo vivificante de la angustiada Jeanne Moreau en "La noche"; la pelotita de tenis inexistente que se aquieta en un plano de césped en "Blow-up"; la explosión en cámara lenta del mundo consumista, belleza surreal de la violencia en "Zabriskie Point". Cada uno de esos momentos se adhiere a los sentidos de quien los mira con el potencial de recuerdo futuro de una experiencia auténtica o un sueño.

Vistos en conjunto, se imponen los núcleos narrativo-expresivos clásicos de su obra. En sus películas todo paseo externo es un contacto equilibrado, complejo y bello entre el personaje y el mundo. Toda reunión social, en cambio, es el sitio de la confusión, la estupidez, la pérdida. El fotógrafo empeñado en descubrir la verdad en "Blow-up" pierde ese impulso buscador en un recital de rock primero y en una reunión de drogados después. Mastroiani pierde directamente a su mujer en otra reunión, en "La noche", como la había perdido Ferzetti en "La aventura".

Consciente él mismo de ese núcleo temático, en "Identificación..." Antonioni hace una versión irónica, distanciada y en clave de humor de sus propias reuniones características, tono acentuado por la actuación distraída de Tomas Milian.

## EL TÉCNICO

Cuando realizó "Zabriskie Point", sus colaboradores norteamericanos quedaron estupefactos ante su capacidad sobrenatural para llevar escenas muy complejas, milimétricas, "todas en la cabeza", sin storyboards ni notas. Para tras-



ladar esa precisión mental a la pantalla, Antonioni fue un permanente buceador de los elementos técnicos.

El primer fastidio que sintió fue la quietud de la cámara, y por lo tanto el ritmo cortante del "cine de montaje". En "Crónica de un amor", la cámara atornillada al trípode le provocó un auténtico malestar: "Me sentía paralizado, como si me impidieran seguir de cerca lo único que me inte-

## UN DOS PROTAGONISTA

En sus difíciles comienzos, Antonioni bullía de ideas, pero rara vez encontraba el modo de concretarlas. Luego pasó por esa situación más de una vez, por su firme voluntad de mantener su independencia creativa. Su carrera, como la de Orson Welles, está plagada de proyectos sin cumplir. Puede palpase la fecundidad e incluso el humor con que trabajan su cerebro y su imaginación en el modo en que describió una de esas crisis:

"Después de la guerra, pedí a los más importantes productores italianos que me enviaran a recorrer el mundo, a rodar un documental. Tenía la idea de filmar una revolución, una de esas revoluciones que suceden de tiempo en tiempo en América del Sur."

El film que más siento no haber realizado es "Las alegres muchachas del 24", que se desarrollaba durante los años revolucionarios del fascismo.

Propone también algunas novelas. Pero sobre todo argumentos originales. Docenas de argumentos. Un día inventé un film mirando el sol: la maldad del sol, la ironía del sol.

Desde hace muchos años recuerdo estos versos de MacNeice: "Tomen un número, dupliquenlo, tripliquenlo, elevenlo al cuadrado... y bórrenlo". Estoy seguro de que esto podría llegar a ser el rudo, o al menos el símbolo de un curioso film humorístico. Estos versos indican ya un estilo.

Llegué a pensar - en un momento de desesperación - en hacer el guión de los primeros capítulos de la "Introducción a la filosofía matemática" de Bertrand Russell. Libro muy serio, pero rico, para mí, en pasajes cómicos. Por ejemplo: "El número tres es algo que todas las trias tienen en común". Y aún más: "... el número dos es una entidad metafísica que nunca estaremos seguros de si existe y hemos identificado realmente". Afirmación afumante, desde el punto de vista del número dos. De un número dos protagonista.

resaba en las películas, es decir los personajes". Al día siguiente se hizo traer un dolly o carrito, para movilizarla. Necesitaba ver a los personajes "en sus gestos más simples, después de que todo estaba dicho, después de que las réplicas se agotaban y sólo quedaban las consecuencias de lo que había pasado en el alma de cada uno. Mi técnica nacía en función de esas dos cosas: la cámara y los actores." En una película posterior, "Las amigas", se jactó de que nadie podría encontrar un campo-contracampo en los diálogos, porque para él ese procedimiento clásico no expresaba nada.

Sus necesidades se volvieron progresivamente más complejas, obligándolo a nuevas exploraciones técnicas. En la célebre penúltima toma prolongada de "El pasajero" empleó un aparato con giroscopios recién inventado para poder lograr fluidez en el paso de la toma interior, a través de una ventana de rejas, a la externa, donde debía "engancharse" la cámara a una grúa, sin sacudones que quebraran el hechizo visual. Muchos de sus descubrimientos fueron vueltos a usar más tarde. Las soluciones de encuadre, lentes y color para filmar los espacios del desierto en "El pasajero", por ejemplo, son un puente entre el David Lean de "Lawrence de Arabia" (1962) y el Bertolucci de "Refugio para el amor" (1990).

Otro aspecto técnico investigado y cuidado por Antonioni es la banda sonora. En ese sentido odiaba, al igual que su músico más fiel, Giovanni Fusco, lo que Cocteau llamaba la "música de amoblamiento", un comentario musical que acompaña las imágenes. Según Fusco, "La primera regla, para un músico que pretende colaborar con Antonioni, es olvidar que es músico. Él aborda los instrumentos musicales ya prevenido contra lo que van a interpretar". Una sesión de grabación con Antonioni siempre significa el progresivo despojamiento de todos los sonidos "musicales" que no fueran estrictamente necesarios. O hacía pedidos muy concretos y difíciles: en "Crónica de amor" le había pedido a Fusco que uniera un clarinete, un saxo y algo que se pareciera a una batería. Que tocaran jazz, pero no exactamente jazz, sino un fragmento jazzístico escrito "en plena época helenística, si el jazz hubiera existido en ese entonces".

"Le atribuyó una importancia enorme a la banda sonora, y siempre trato de hacerla con el mayor cuidado", declaró. "Y cuando digo la banda sonora, hago alusión a los sonidos naturales, a los ruidos, más que a la música. Para 'La aventura' hice grabar una cantidad enorme de efectos sonoros: todas las cualidades del mar posibles, más o menos agitado, las rompientes, los gruñidos de las olas en las grutas, etc. Tenía cien cintas magnéticas, sólo para los efectos. Después los elegí. Para mí, esa es la auténtica música que se adapta a las imágenes. La música rara vez se funde con la imagen, lo más frecuente es que sólo adormezca al espectador y le impida apreciar con claridad lo que ve."

## EL PINTOR

Si los comienzos de Antonioni tuvieron que ver con la literatura, después, sobre todo cuando el espacio entre un título y otro se amplió, se centró en la pintura. En sus recuerdos su madre lo consideraba un niño raro por su interés en las maquetas y los colores. En la madurez realizó muestras de sus propios cuadros.

Empeinado siempre en mantener un control total, justamente para que



34 La aventura, 1959



Blow-up, 1966



El grito, 1957

después no se viera el esfuerzo en la pantalla, al empezar "El desierto rojo" se concentró específicamente en el problema del color en el cine. Decidió no confiar en los trucos de laboratorio: "Traté, durante las tomas, de poner los colores que quería sobre las propias cosas, sobre los paisajes. Pinté directamente paisajes y objetos. Lo que le pedí enseguida al laboratorio fue una reproducción fiel de los efectos que había obtenido. Lo cual no fue fácil, porque como se sabe el Technicolor exige numerosas intervenciones sobre la matriz: fue un trabajo largo y delicado". Compartiendo el uso "conductista" que se hacía en las fábricas, descubrió el carácter agresivo del rojo, el apaciguante del verde, el hecho de que un movimiento panorámico rápido de la cámara era eficaz sobre un rojo vivo, y chato y deslucido sobre un verde opaco.

Curiosamente sus experimentos más fallidos, en un hombre tan interesado en el presente y el futuro del medio visual, fueron los que llevó a cabo en video, en "El misterio de Oberwald". La densidad literaria decimonónica del argumento y las imágenes eran distraídas más que dinamizadas por los bruscos cambios de color. Tal vez la clave resida en que vio al video como una continuación del cine, cuando se trata de un medio tan nuevo que aún chapalea en busca de sus potencialidades, como puede apreciarse en la repetición desorientada de los tanteos vanguardistas de los años 20 o en un alto porcentaje del así llamado videoarte.

## EL AVENTURERO

El abismo que suele existir entre Antonioni y quienes pretendieron sucederlo (por dar un ejemplo, Manuel Antín en el Río de la Plata) tal vez resida en que copiaron la quietud y la supuesta fórmula visual, ese modo de insertar rostros o cuerpos en espacios y hacerlos interactuar. Lo que suele establecer una tensión por debajo de las imágenes es la tensión, el esfuerzo material y concreto que existió en el momento del rodaje. En ese sentido, haciendo honor a su nombre de pila, como muchos pintores o escultores del Renacimiento italiano, el resultado es la combinación del choque entre los difíciles problemas materiales resueltos y la decisión creativa, tendiente a la obra terminada.

Un caso paradigmático es "La aventura". Ese film que esquivo con decisión la "solución policial" o incluso romántica de un misterio, respira por todos los poros aire libre, mirada que baña no sólo a los personajes, sino también y sobre todo los paisajes, el mundo. El rodaje estuvo plagado de inconvenientes. Para las escenas de la isla no sólo hubo un problema característico de tanto cine (los productores dejaron de enviar dinero), sino que además el viento derribó equipo técnico al mar, el frío puso al borde del infarto a una de las actrices, hubo invasión de ratas, de serpientes, problemas con los alimentos, y un yate donde se filmaron escenas finales que doblaba en tamaño al original, obligando a replantear tomas para lograr la continuidad.

En el caso de "Zabriskie Point" el choque fue cultural además de pragmático. El "gran estudio" que lo financiaba, la MGM, estaba medio inmovilizado, y el equipo de técnicos norteamericanos se llevaba pésimamente tanto con Antonioni como con la media docena de técnicos italianos que se negaban a hablar en inglés.

Por primera vez a cargo de una superproducción, Antonioni quedaba fascinado por una parte por el derroche inútil al que conducían los hábitos profesionales y sindicales de Estados Unidos, y no lograba por otra, poner bajo límites razonables su tendencia a probar una vez, y otra, y otra.

Por si fuera poco, el protagonista, Mark Frechette, un hippie militante de 20 años, había estado internado en instituciones mentales en dos ocasiones (y moriría en la cárcel, después de participar en un asalto donde murieron dos personas, cuatro años después de terminado el film). En cuanto a Daria Halprin, se enredó sentimentalmente con Mark (para terminar casada con Denis Hopper poco después), Antonioni por su parte dejaba de lado un tratamiento argumental inicial de Sam Shepard, no advertía el modo en que algunas de sus declaraciones públicas lo convertían en persona no grata para Estados Unidos, rebajaba la cantidad de extras desnudos que imitarían el acto sexual en el Valle de la Muerte de 10.000 a 300. Veía además con su mezcla de sufrimiento y estoicismo cómo la

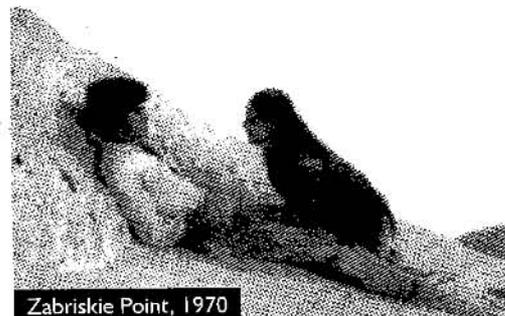
crítica y el público, sobre todo en USA, atacaban o se burlaban alegremente del film al ser estrenado.

Para los técnicos americanos, aquel italiano delgado y elegante, que compartía su vida con una de las mujeres del equipo (la inglesa Clare Peplow), que se había hecho famoso en la puritana Estados Unidos por mostrar unos segundos de vello púbico adolescente en Blow-up, que metía toda la revulsiva realidad política del momento en imágenes, era una mezcla de "rojillo" y pornógrafo.

Beverly Walker, contratada para detener el "daño de prensa" a medio rodaje, reconstruyó con una mezcla de tristeza y nostalgia ese rodaje neurótico en un informe realizado para la revista "Film Comment" (edición de setiembre de 1992).

## EL METAFÍSICO

Todo creador, y también toda persona común instalada de pronto en la tensión creativa, aunque no la haga desembocar en una obra, conoce ese cruce extraño entre lo muy concreto y lo muy abstracto, entre el sentido y el goce de la gratuidad convertida en ritmo, en palabras, en imágenes.



Zabriskie Point, 1970



Identificación de una mujer, 1982



El eclipse, 1962

## UNA VIDA

Michelangelo Antonioni nació en Ferrara, ciudad de la llanura del Po, el 29 de septiembre de 1912. Más tarde consideró haber tenido una infancia bastante feliz. La madre había sido obrera de joven; el padre también venía de una familia de extracción popular y había logrado prosperar. El pequeño Michelangelo se interesaba mucho en construir maquetas o dibujar frentes de casas, edificios y pequeñas ciudades, más que personajes. Fue nuevo al cine a partir de su primera vez, en que vio una película de terror. Compraba aceitunas, porque le gustaba mezclar el sabor salado con las imágenes.

Durante la juventud se interesó en el teatro y la música. Dirigió algunas obras y escribió un drama, "felizmente perdido". Integro un grupo local de entusiastas y lectores, formado por Giorgio Bassani, Lanfranco Caretti y un tal Giuliani, que se reunía periódicamente a leer originales y discutir de arte. Le gustaba caminar, recorrer la ciudad, ver muchachas, la confraternidad con la gente de la ciudad. Muchos años después escribiría, recordando la época: *"Allá abajo veo una joven. No está ni enamorada de mí. ¿Dónde he leído esa frase? Podría convertirla en el símbolo de nuestra juventud, de mi juventud y la de mis contemporáneos. No teníamos otras preocupaciones. Estaba el olor del cáñamo, el olor de la pulpa de la remolacha sobre los carretones que iban de un lado a otro. Todos esos olores que se unían al de la mujer en verano, y a los perfumes baratos de los bailes populares en invierno. Las calles largas y anchas, bellas y tranquilas. Invitando a la elegancia, la comodidad, la disipación. Las interminables charlas en los rincones de esas calles, en plena noche, con los amigos, y cuyo tema principal era siempre la mujer."*

Estudió en Bolonia, y a partir de 1939 colaboró con frecuencia en el *Corriere Paduano*, un diario donde publicó artículos y relatos. Ya en la guerra con otros intelectuales destacados (Flarano, Soldati, Zavattini) en *Cinema*, una revista dirigida con liberalidad y protegida por el aura de Vittorio Mussolini, hijo del Duce. Se inscribió en el centro Experimental de Cinematografía de Roma, pero pronto fue llamado a cumplir el servicio militar.

Cuando las fuerzas de la liberación entraron en Italia y el país quedó dividido en dos zonas, pasó por apreturas económicas que alivió en parte vendiendo muchas de las medallas y copas que había ganado en torneos de tenis. Rechazó las ofertas del partido oficial de ir al norte a realizar cine, aunque hubiese querido ver a su madre, a la que sabía enferma. Al terminar la guerra y reunificarse el país, supo que ella había muerto un año antes.

En 1943 comenzó a filmar "Gente del Po". Su primer corto documental.

Además de la tensión aventurera de esos rodajes, subyacente en las imágenes, el filo cortante de sus films depende también del intento de tocar lo inalcanzable, de alcanzar un fondo de "realidad definitiva" siempre en fuga.

*"Sometiendo la película impresionada a un procedimiento determinado", declaró en un estupendo prólogo a seis de sus guiones, "se llegaban a destacar elementos de la imagen que el proceso de revelado normal no conseguía. Un rincón de una calle iluminada por la débil luz de una lámpara llega a ser perfectamente visible, hasta en sus menores detalles, si la película es superrevelada (...) La película puede revelar todo, como el ojo de los gatos como un aparato militar norteamericano recién inventado. Es nuestro retraso técnico el que no nos permite revelar todo lo que hay sobre el fotograma. Sabemos qué bajo la imagen revelada hay otra, más fiel a la realidad, y bajo ésta, otra, una más todavía, y de nuevo otra bajo esta última. Hasta la verdadera imagen de esta realidad, absoluta, misteriosa, que nadie verá nunca".*

## EL TRABAJADOR

Cuando Woody Allen realizó "Bananas", en 1971, el "tono Antonioni" ya formaba parte hasta tal punto del bagaje cultural internacional, que la poca difusión del término "antonionesco" tal vez se debiera sólo al exceso de sílabas. Por eso el alegre satirizador que era Allen en ese entonces, incluyó una breve parodia a sus films, con personajes de anteojos negros, miradas vacuas, parejas incomunicadas e interiores "modernos".

Casi un cuarto de siglo después, convertido a su vez en laberíntico hombre de cine, Woody se contó entre los principales promotores de que se otorgara un Oscar especial a su trayectoria, como se había hecho con otro italiano casi generacional, Federico Fellini. Lejos de toda pose rebelde, un Antonioni impedido de hablar por una lesión cerebral, aceptó la estatuilla, y asistió acompañado por su esposa, quien se encargó de agradecerla. No se lo veía para nada deprimido, ni "destruido", como esperaron algunos medios. Seguía siendo un hombre alto y elegante, encorvado por la edad, que irradiaba dignidad. Hacía 13 años que no filmaba, aunque se comentaba que su mejor alumno, Wim Wenders, se encargaría de rodar su último guión.

Se había ganado esa dignidad leve, nada imperiosa, a lo largo de una carrera que en su empecinamiento demostró su voluntad y su alegría de crear, a despecho de la angustia de muchos de sus temas. Ya cuando lo compararon hace años con Pavese, se había encargado de aclarar que en su caso no había coincidencia entre el pesimismo temático y el personal, y que su encarnizamiento (usó ese término) en hacer películas le parecía una prueba de optimismo.

Desde un principio Michelangelo Antonioni se sintió agradecido a su suerte, a su condición de "miglior fabbro", incluso a su privilegio. Una vez había dicho: *"Si tienes un enemigo, no trates de pelear con él, no lo insultes, no lo maldigas, no lo humilles, no esperes que lo pise un auto. Deséale, muy simplemente, que se quede sin trabajo. Es la pena más horrible que pueda golpear a un hombre. Toda vocación hasta la más maravillosa, sólo tiene sentido cuando se hace de contrapeso a la fatiga. En ese sentido me considero un privilegiado: hago un trabajo que me gusta. No conozco a muchos italianos que puedan decir lo mismo. Ese trabajo es lo más importante de mi vida. Es superfluo preguntarme lo que me da. Me da todo. Me da la posibilidad de expresarme, de comunicarme con los demás. Con lo que me cuesta hablar, sin el cine tendría la sensación de no existir."* ■

VIDEODROMO

ESTUDIO DE EDICIÓN DIGITAL DE AUDIO Y VIDEO

Córdoba 954, 1er. Piso, Of. 24  
Tel. / fax (041) 486122 / (076) 431266

# PEDRO ALMODÓVAR: DEL UNDER A LA LUZ

# LABERINTOS DE FICCIÓN



Durante el invierno del '86 no había demasiadas cosas para hacer en Rosario. Los amantes del cine debíamos conformarnos con algún que otro estreno esporádico que alimentaba al voyeur que todo cinéfilo es en esencia. Gracias a la incipiente democracia habíamos podido ver el mejor Ferreri, Bertolucci o Godard sin que nadie se rasgara las vestiduras, y descubrir a un cineasta personal e irreverente como pocos: PEDRO ALMODÓVAR. En el cine El Cairo se estrenaba una de sus películas más duras y delicadas "Matador". Si bien marcaba un cambio en su carrera mantenía las variables formales que imponía su sello inconfundible, y que algunos años después veríamos depuradas en una etapa que comienza con "Kika" y que termina, al menos momentáneamente, con "Carne trémula".

El Manchego, como suelen llamarlo, supo hacer gala de un talento innato para concebir historias que pudo plasmar en la docena de títulos que lo tienen como autor y director. No hay que olvidar una no menos importante etapa anterior en Super 8 mm, dos libros publicados, o su participación alternada en varias publicaciones como colaborador.

A Pedro Almodóvar le obsesionan las historias donde la protagonista no puede afrontar la realidad, padece de una crisis crónica, y donde la confusión se revela como una virtud. Sus chicas desembarcaron en la post-modernidad para reemplazar en la pantalla a los mitos glamorosos como Ava Gardner o Marlene Dietrich, o a las bombas sexies de los '60 y '70 como Brigitte Bardot, Raquel Welch o Ursula Andrews, aunque dotadas de ciertos guiños que las hacían más vulnerables.

Desprovisto de cualquier especulación debutó en los circuitos comerciales con "Pepi, Luci, Bon y otras chicas del montón", como una síntesis de su etapa anterior. Aunque en la Argentina la conocimos una década después; en éste mas que en cualquier otro caso el orden de los factores no altera el producto. En un Madrid tan ecléctico como desestructurado, Almodóvar cuenta una historia de personajes que parecen reciclados de un comic. Se internan en la trama de una novela rosa con decorados pop, y el infaltable toque kitsch que se acentúa en "Laberinto de pasiones", con una estética más pop y deliberadamente rosa, que lo descubre como un avezado conocedor del mundo femenino. Todo en un preanuncio del protagonismo que en forma contundente tendría la mujer poco más de una década después.

Sus películas vistas hoy con un tinte bizarro, sobre todo las de la primera etapa, dejan ver que el caso estaba bajo control, y que una puede ser desencadenante de la siguiente si se piensa en términos del protagonismo que sus mujeres van adquiriendo y de lo frágiles que se representan las relaciones de pareja, hasta llegar a una mujer insatisfecha y descontrolada en "¿Qué he hecho yo para merecer esto?", con una irrefutable actuación de una de sus actrices fetiche: Carmen Maura.

A estas alturas ya había completado un equipo de gente, entre actores, productores y equipo técnico, que además eran sus amigos y que incondicionalmente alentaban hasta las más disparatadas de sus ocurrencias. También por esos años nació su productora cuyo nombre es la síntesis manifiesta de lo que sus películas querían mostrar: "EL DESEO S.A."

Entre "Laberinto..." y "¿Qué he hecho yo...." permanece con absoluta vigencia "Entre tinieblas", un alegato sobre la duda en la fe, la represión y los efectos más dolorosos de la pasión, aunque en tono de comedia macabra. Con la elección perdurable del bolero marcó

la presencia del melodrama musical, que de uno u otro modo había aparecido en películas anteriores como "La ley del deseo".

"En la cima de la modernidad" como él mismo definió alguna vez a la movida madrileña cuando promediaba la década del ochenta, se estrenaba "¿Qué he hecho yo...". Sin dudas es ésta su película más social y donde deja entrever algo de su propia historia. El origen rural de una familia que en busca de progreso recala en la gran ciudad para vivirla desde afuera del sistema y padece sus perfiles más contradictorios. Aquí "la gran estrella" es el ama de casa insatisfecha, agobiada por la rutina y tan vulnerable como una prostituta.

A ésta altura de los hechos poco tiene que ver el orden sincrónico con que el talento del más reconocido realizador español después de Buñuel fue evolucionando. Mucho se ha hablado de cierta obsecuencia estética a repetición, de si "Matador" es o no es la contracara de "La ley del deseo", o de que los estereotipos terminan por agobiarnos, o de que "Mujeres al borde de un ataque de nervios" es una jugada estratégica para ingresar en un mercado hasta entonces poco conocido pero que implicaba una aceptación por parte del gran público y que se vio notablemente encandilado por las luces del éxito. A pesar de todo, y contra algunas previsiones mal intencionadas demostró que todavía tenía mucho para dar.

Antes de adentrarnos en el tercer capítulo de su carrera sería poco serio olvidar "Atame" y "Tacones lejanos". La primera explora ciertos comportamientos oscuros de los hombres que al contrario de "Mujeres al borde..." son una ausencia previsible. Aquí su presencia no deseada tiene que ver con un formato del matrimonio que mucho se aleja de las formas "occidentalmente aceptadas". Un juego perverso de víctima y victimario donde, como suele pasar, a la víctima le termina gustando.

"Tacones..." en cambio es una impecable construcción del melodrama más puro, casi a lo Hollywood, y no es casual. "Tacones...", en su desmesura, cuenta con una marcada pureza en el color, un guión más cuidado y un entrecruzamiento de historias entre realidad y ficción a modo de homenaje a las grandes divas, pero mostrando algunos aspectos miserables de los personajes que por lo mismo se ven más humanizados. Quizá un intento por rescatar aquel cine que ya no se hace, reelaborando la construcción de los personajes y haciendo mérito de una frase que el mismo director se ha cansado de repetir: "Si todos los directores de cine filmaran las películas que realmente desean hacer, serían mucho más originales".

Una tercera etapa se abre a los ojos de sus seguidores y que desafiando los pronósticos encuentra muchos caminos a seguir. Los mismos que los personajes de "Kika" tienen al alcance de la mano y que los separan de las "chicas Almodóvar" desprejuiciadas y ostentosas. Ahora sus personajes son más complicados y oscuros, aunque no menos folletinescos. "Kika" es un collage de otros personajes que alguna vez ocuparon sus historias pero que se alejan bastante de lo que hasta el momento el mismo realizador les había permitido. En un marco de gran confusión (lo exteriorizan en más de una oportunidad) es inevitable ver la confusión de la que el mismo Almodóvar es víctima. "Kika" es el anuncio de una etapa más concentrada, una dura crítica al derivado de la sociedad mediatizada en el camino de la globalización. Es hasta el momento su película más jugada y desestructurante. "Kika" empieza como una

película más de Almodóvar y deja en el final un sabor amargo y hasta cierta tristeza.

"La flor de mi secreto" es la más personal en forma manifiesta y la concreción de una historia que tiene mucho de autorretrato. Es un melodrama gratamente sobrio, con la consagración definitiva de Marisa Paredes, enrolado en la depuración del género aunque con ráfagas de humor negro que contextualizan la historia y le recuerdan al espectador que no se trata de un melodrama seco al estilo "Gloria" de Casavettes, sino de una película de Pedro Almodóvar. La maduración que expone en "La flor..." no reniega de ciertos artilugios propios de su cine pero tampoco se vale de lo que en otro momento fueron sus puntos fuertes, la ausencia intencional del erotismo y de la violencia contenida de otros personajes implican un aterrizaje en otro puerto.

Luego del arribo de su última obra "Carne trémula", estrenada en octubre del año pasado en Europa y EEUU y recientemente en los cines locales, muchas eran las expectativas por conocer lo que él mismo definió como "la película más desgarradora de mi cuenta personal, donde los personajes hablan y actúan con las entrañas al aire". El guión es del mismo realizador basado en una novela de la inglesa Ruth Rendell, del que opinó "me inspiré en ella pero la película es tan libre que ni siquiera hubiese sido necesario pedir los derechos". La novela original transcurre en Londres y se centra en el accionar de un violador. En la versión cinematográfica la historia comienza en enero del 70 en Madrid cuando nace el personaje de Liberto Rabal (nieto de Francisco), y termina 26 años después con el nacimiento del hijo de éste personaje. El segundo nacimiento transcurre, según Almodóvar "en una España libre, más alegre, con mucha gente en la calle, en un país radicalmente mejor". La historia, excelentemente filmada, se desarrolla en torno a un triángulo amoroso entre este personaje y otros interpretados por Javier Bardén —en uno de sus mejores trabajos— y Francesca Neri (inolvidable por "Las edades de Lulú").

En la escena cumbre de Carne Trémula liga a sus personajes e imágenes con las de "Ensayo de un Crimen" de Luis Buñuel, en un homenaje deliberado, aunque con una visión más revisionista y menos prejuiciosa. En ésta como en otras de sus películas se cuentan historias de amor y el mismo director reconoció que "en un momento de la película el sexo es muy importante", - la elección sexual ligada a un irreparable destino son definitorios para el personaje - una variable casi ausente en su película anterior.

Entre los proyectos a futuro se cuenta la posibilidad de un film sobre la vida de Marlene Dietrich, protagonizado por Uma Thurman, donde respetaría la intención de Louis Malle que tenía la misma idea, donde concretaría uno de sus sueños de llevar al cine la vida de una de las grandes divas retomando quizá una estética glamorosa con la que hace más de 20 años se dio a conocer.

Creador único que pudo revalorizar el cine de autor, aunque para muchos no sea más que un invento cuidadosamente creado por el mismo. Lo cierto es que Pedro Almodóvar es tan descreído de sí mismo como de dios. Al explicar la necesidad del protagonista de su última película, un ex presidiario, de leer la Biblia, el manchego dijo que "éste libro contiene un material tan bueno como otros para pasar el rato y entretenerse. Para mí la Biblia es como Las Mil y una Noches, un gran libro de ficción."

Miguel Pasarini



"lo que puede durar es la historia de una desgracia. Un desencuentro, con pequeños encuentros que sirvan de excusa para otro desencuentro." Alberto Migré

Si hubiera un hilo conductor entre las películas de Wong Kar-Wai ("Chungking Express" / "Angeles Caidos" / "Felices juntos") sería el encuentro-desencuentro amoroso como eje emotivo de la vida. Pareciera que la pasión desplegada a partir de los acercamientos —o su expectativa— llevan a un mayor sufrimiento al frustrarse, o terminar, y entre esos estados se transcurre.

Mientras tanto, los hechos de la vida se encadenan y complican de un modo tan irremediable, como difícil de solucionar. Y te podés encontrar en el lugar más exótico del mundo, como un chino en la mismísima Boca, que sos uno más. Una historia de amor, un conflicto más.

Happy together es una película excelente por donde se la aborde. Así como hay un nervio temático en la obra de Wong Kar-Wai, también hay un estilo narrativo-expresivo que ha ido desarrollando y decantando con el correr de sus películas.

En las 2 primeras, los personajes se buscaban tanto como se perdían, y el ritmo del montaje y las acciones, fragmentado y frenético, fluido, nos impedía salir de tal ansiedad existencial creada. Claro que no es nada nuevo tematizar la imposibilidad afectiva, pero la forma en que Kar-Wai la trata, no deja dudas a nuestra percepción que así es como se la padece en estos tiempos.

El laberinto urbano es el paisaje tan superpoblado como inhóspito de sus historias de vida. La cámara de Kar-Wai entonces se mueve casi como vivimos, chocando inevitable e indistintamente contra superficies metálicas o personas; los miles de reflejos y proyecciones del entorno diario nos crean una nueva imagen real; y así como se hace difícil tocar-se efectivamente y por un tiempo prolongado, aparece natural la fragmentación constante de cada situación en cortos planos que saltan intencionadamente del eje... o buscan uno; un personaje que se integre al fin, un suceso o pareja que lo complete, o una constatación de soledad irreparable. En encuadres montados en una cámara a menudo movidiza, a veces regodeándose en situaciones de encanto amoroso, pero siempre enérgica.

La dictadura de la superexplotación "democrática" y su correlato ideológico del individualismo más hostil, ya están globalizados; toda mejor perspectiva se asfixia en tinieblas postdatadas; y aunque sintamos igual, más aislados vivimos.

Dos chinos cantoneses vienen a disfrutar de su pareja al país del tango y no pueden evitar atravesar la crisis de su relación, según las conocidas pautas y arquetipos de la "canción rioplatense", contundentemente renovadas por la visión de un chino llamado Kar-Wai. Quedan a medio camino de las Cataratas del Iguazú a causa de un viejo Chevy; una pensión de La Boca con sus personajes de sainete es primero cálido refugio de los amantes, para replantearse con su crisis y posterior ruptura como la deprimente escenografía que tanto tango de conventillo

describe. Uno se prostituirá entre porteños "fifi" y baños de estación; el otro trabajará como portero en una típica cantina tanguera, recibiendo turistas japoneses y volteando petacas de kiosco contra el frío y la pena.

Se buscarán y rechazarán alternativamente, hasta que la cámara atestigüe impávida a través de la puerta de un bar, un antológico "no me busques más".

Piazzola; un largo viaje en colectivo por las costillas de Buenos Aires nocturna; el puente sobre el Dock contra un azul ausente; un viaje en lanchón por el Riachuelo en primer plano muy triste, gris, de un chino desangelado en la geografía de la melancolía. Mientras al otro, sólo borracho y en ralenti, lo despiertan los gorriónes en el umbral del bar de la espera, ... ya cerrado. Esos enormes rostros en gran angular y esos fondos porteños saltando al compás roto de un montaje que sostiene la misma pesadumbre con sus matices. Y esos matices darán continuidad a la vida.

En esta historia también la amistad se presenta de modo universal, entre la dureza y la necesidad, abriendo la posibilidad de "escuchar" distinto, de comunicar sin tanta palabra. Haciéndose pata como inmigrantes forzosos que son, juntando plata para volver a Hong Kong o Taipei, y distrayéndose jugando un picado en una cortada de adoquines brillando al sol del mediodía, hasta encerrar el dolor y conjurarlo más allá de los confines.

Hay relato "over" del protagonista que nunca explica, se ubica justo, contrapunteando entre la sugerencia de las imágenes y los estados del personaje. Los ambientales, la música colocada con un desparpajo magistral, los recursos de imagen (movimientos, ralentis, interrupciones, monocromo/color) y los breves relatos orales, componen la verdadera trama de la ausencia, en un film que marca distancia con los anteriores del mismo Kar-Wai: pues aquí ha domado su pulsión clipera del comienzo (abrevada en sus trabajos iniciales en la MTV Asia), haciéndose más clásico en el sentido narrativo, pero manteniendo la fuerza y el coherente desprejuicio necesario para revalidar los recursos característicos del videoclip en un estilo superador. Alejándose afortunadamente de esos guiños sensibleros "a lo Subiela" (como personajes confesándose con osos peluches y algunas situaciones del tipo: "esbozar un pintoresco mapa del sentimiento..."). Y marcando un largo trecho también con productos del cine internacional, que terminan adocenados por no jugar-se formalmente.

Sólo el protagonista, llegará finalmente a las Cataratas para cumplir el deseo partido, y meternos en un momento de los más emocionantes y sensuales del film. Un travelling aéreo, lento, picado sobre la cavidad brumosa que devora las aguas, Caetano Veloso y ese protagonista chino, recordando a quien le falta.

Sin dudas Wong Kar-Wai vino a filmar a Argentina por la melancólica sensualidad del tango —bailado en "Happy Together" otra vez entre hombres—; hubo un encuentro aquí, y se llevó la hermosa y triste historia de un amor más, para la buena memoria del Cine.

Rubén Platáneo

# CUANDO HARRY DESESTRUCTURÓ A WOODY.

Parece ser que Woody Allen ha saldado las cuentas con su pasado.

En el ámbito personal, luego de oficializar la relación con su hija adoptiva Soon-Yi, casándose vía la misma Venecia que el hombrecito neoyorquino había reflejado en su anterior película.

En el plano laboral, luego de homenajear sucesivamente a las manifestaciones artísticas más cercanas a su propio mundo; por ejemplo el poder de ensañación del cine como medio de evasión en "La rosa púrpura del Cairo", la magia de las pioneras emisoras radiales en "Días de radio", las bambalinas teatrales en "Disparos sobre Broadway", o la ingenuidad propia del musical en "Todos dicen te quiero".

Todo indica ahora que estamos en presencia de un hombre liberado. Liberado de su vida matrimonial anterior con Mía Farrow, se lo nota mucho más suelto y desestructurado. Es decir, con capacidad para abordar las mismas obsesiones temáticas de siempre (¿hace falta enumerarlas?), pero desde una óptica diferente, menos neurótica, más desacomplejada, como si no existieran sentimientos de culpa por hechos recientes de su vida privada.



Para expresar esta nueva declaración de principios sobre viejos temas, Allen se vale de Harry Block, un escritor de best-sellers que —en plena crisis creativa— debe soportar los reproches de sus relaciones debido a la aparición de un libro en donde ventila los comportamientos de éstas en sus actos más íntimos.

En el plano formal Allen articula (¿o deberíamos decir desarticula?) el relato utilizando dos niveles de narración. Uno, el real, en donde se mueve su mundo de relación y otro, el ficticio, en donde se corporizan las elucubraciones de la mente de Block llevadas al papel. Además, esa liberación de ataduras personales del cineasta queda evidenciada formalmente en la "deconstrucción" del relato, que es presentado a la manera de un collage en el que se van intercalando sucesivamente escenas de la vida real del escritor con recreaciones de las páginas de su última publicación; fragmentandó, a su vez, cada toma con casi imperceptibles cortes desde el impecable montaje.

Esta disección permite al director presentarnos una verdadera sucesión de escenas dignas de pertenecer a cualquier antología de su particular humor. Por ejemplo en el mismo comienzo, en donde la atribulada Lucy (la siempre magnífica Judy Davis, que —como tantas otras actrices— en manos de Allen parece alcanzar niveles de actuación superlativos), libro en mano, le recrimina por la publicación de sus intimidades de modo nervioso, desenchajado. Dando lugar, además, a otra novedad formal: el empleo en una conversación subida de tono de unos recurrentes *fuckin'* o *fucker*, términos inéditos en un diálogo escrito por el autor de tantas obras que reflejan los comportamientos de

cierto sector social de la gran manzana. Podemos interpretar ese uso del lenguaje como un modo de reafirmar su grado de libertad creativa, como si Woody quisiera decirnos: se puede pertenecer a dichos sectores aún hablando de ese modo.

Otra escena antológica será aquella en la que una de las varias ex-mujeres de Harry (Joan, la sicóloga interpretada por Kirstie Alley), se enfrasca en una acalorada discusión con el escritor, ante la presencia de un paciente, en plena sesión de psicoanálisis; o, una de las más significativas del film, aquella otra en que, ante la atónita expresión de Beth (Mariel Hemingway), Harry e hijo se entusiasman charlando sobre el nombre con que el pequeño ha "bautizado" a su pene. Esta situación permite a Allen particularizar en un personaje (la represora-reprimida amiga de Joan) la mirada condenatoria de la conservadora sociedad norteamericana con respecto a aquellos hechos de su vida privada.

En medio de semejante complejidad narrativa Allen incorpora un espacio para aludir a sus máximos referentes: un felliniano descenso a los infiernos de su imaginación; o la paródica aparición de la muerte golpeando en la puerta correcta para intentar llevarse a la persona equivocada (el joven Harry Block) en una reelaboración de elementos propios de Bergman, más evidentes en la cita a "Cuando huye el día" —verdadero disparador argumental del film—, reelaborada en un feliz absurdo que convierte aquel viaje de un profesor de regreso a su escuela para ser laureado, en una dislocada situación en donde Block viaja acompañado de su propio hijo (al que secuestró del colegio), una prostituta negra (su particular debilidad) y un amigo (que muere en el viaje).

Para poder armar este rompecabezas Allen convocó a un elenco del que participaron —con líneas de diálogo— más de treinta actores, algunos de ellos de fácil identificación hollywoodense, adaptando a cada uno a sus objetivos: mientras que la fugaz aparición de Elizabeth Shue recuerda a sus "protegidas" de "Maridos y esposas" (Juliette Lewis) o "Manhattan" (la misma Mariel Hemingway), el actor que interpreta Robin Williams aparece fuera de foco aún en la vida real, y Billy Cristal que, sin componer un personaje, actúa de... Billy Cristal.

Finalmente está el propio Allen-actor que dota a su *alter ego*? de la necesaria humanidad para que la mirada del espectador sea cómplice, en lugar de lejána y condenatoria.

Valiéndose de esa dualidad, Woody Allen construye una película de dicotomías que finalmente se constituye en una de las obras más sólidas de su filmografía; compleja pero accesible, divertida pero reflexiva, cínica pero compasiva, madura pero ingenua a la vez.

Fabián G. Del Pozo

## LOS SECRETOS DE HARRY

("Deconstructing Harry")

EEUU, 1997

Guión y dirección: Woody Allen

Fotografía: Carlo Di Palma

Intérpretes: Woody Allen, Kirstie Alley, Bob Balaban, Richard Benjamin, Billy Cristal, Judy Davis, Mariel Hemingway, Demi Moore, Robin Williams, Elizabeth Shue y Stanley Tucci.

Duración: 95'

## MIMIC

Los dos films de horror más notables producidos en los últimos años (en los últimos dos o tres, al menos, con la salvedad de ese gran ensayo sobre el género que fue "Scream") comulgan en el hecho de transitar un terreno de intersección entre la ciencia ficción y el terror bíblico "Event horizon" resignificaba la ya agotada idea introducida por "Alien" en el género acerca de la "invasión interna", para transformarla en el regreso a los miedos más primitivos; la ciencia (presentada en estos casos a través de la posibilidad de los viajes espaciales) ya no generaba (o descubría) nuevos horrores sino que llevaba circularmente a las fobias personales, al infierno (literalmente) en su más pura y perturbadora expresión. "Mimic", segunda película del mejicano Guillermo del Toro —esta vez en Hollywood—, incursiona en una intersección genérica similar: las mutaciones producidas por experimentos científicos propias de la ciencia ficción de los 50 ("El mundo en peligro", "La bestia del mar", "La mosca", etc.) aunque pasada por el tamiz de la reelaboración del horror gótico post "Alien", cruzada por las obsesiones religiosas del cristianismo como la culpa y el castigo divinos. De esta forma, las cucarachas mutantes (bautizadas por su creadora "Los críos de Judas") establecerán su nido bajo una iglesia abandonada y se pasearán entre los humanos, gracias al don adquirido de mimetizarse con ellos, con el porte tenebroso de un ángel vengador ("¿Qué te pasa, tu catolicismo te hace sentir culpable?"), le pregunta a la Dra. Susan Tyler su marido antes de que el "castigo" se desate; "No buscas un consejo sino una absolución", le dirá un amigo después de que el horror se halla descubierto. Y finalmente, insinuando un cierre lógico del planteo religioso, una herida similar a los estigmas de Cristo abierta por la protagonista con una cruz en su propia mano, esbozará un sacrificio redentor concretado a medias.

"Mimic" no sólo es un producto notable por la consciente y efectiva reelaboración de tópicos genéricos, sino también por tomarse licencias vedadas generalmente en Hollywood, como el exterminio de una multitud de niños a través de la plaga que genera el conflicto, y como el posterior asesinato (despiadado) de otros niños en manos de los bichos-ángeles exterminadores creados para terminar aquella peste.

Muy pocas veces se tiene la posibilidad de ver en cine una película de terror tan perturbadoramente bella, tan efectiva como inteligente. Por eso es que "Mimic", sin ser tal vez una gran obra, es un inmenso e inesperado placer para todos los que amamos el género.

G.G.

## SIMPLEMENTE AMIGAS. Retorno al pasado

El título original de "Simplemente amigas" —"Career girls"— enuncia literalmente lo que Mike Leigh pretendió contar con este film, su último opus estrenado. Career es algo así como compañeros de ruta, compinches, aquellos que durante algún tiempo de sus vidas —o hasta que algún asunto los separe— comparten expectativas y frustraciones para alcanzar algo conocido como objetivo común; ese algo que en el tránsito de la década veinteañera permite una profunda identificación con aquel que quizás un tiempo más tarde no se vuelva a ver.

En "Simplemente amigas" ocurre esto con las dos protagonistas, pero a diferencia de lo señalado, con la prestación adicional de un nuevo encuentro, luego de seis años de no verse las narices. Este reencuentro es el disparador por el cual se podrá conocer los cuatro años pasados juntas durante los 80, en el Londres tatcherista. Al mismo tiempo, se constituye en la forma de explorar esa época que el deseo activado por el recuerdo despierta en las mujeres. Los afiches y la música de The Cure atraviesan dispareas conductas que los flashbacks sucesivos y paralelos —son utilizados de forma que pierden su valor de recurso y se presentan naturalmente como la siguiente escena— descubren las claves que las irá haciendo entrañables, sensación que confirmarán ahora, cuando aflore inexorablemente su significado verdadero. Leigh parece situar su mirada en esas íntimas inquietudes que pueden desatar la búsqueda de identidad justamente en el antiguo compañero/a, como un espejo velado en que los defectos del otro permiten descubrir los propios. Hay, en el tiempo actualizado de la narración, una serie de azares que posibilita que las antiguas vivencias se disparen como aquello que las marcó para siempre. Mike Leigh es un buceador de conductas; su seno es la clase media inglesa y los conflictos medulares a los que los someten la hipocresía y el conservadurismo, marca registrada del Reino Unido. Sus personajes cargan con miserias y franquezas —"Secretos y mentiras", "Naked", "La vida es formidable"— y casi siempre se afanan por dejar un flanco expuesto por donde entrará la duda, la curiosa marginación o la incógnita existencial. Sus dramas aparecen pequeños pero son tan intensos como una vertiginosa espiral que arrastra cualquier posibilidad clasicista en pos de esas pulsiones que arman un camino aunque sus personajes lo ignoren. Lynda Steadman y Katrin Carlidge, en un alarde despojado de naturalismo, enriquecen sus composiciones a partir del límite exacto en que podrían echarlos a perder. Un hallazgo a dúo como privilegio de una historia lograda.

J.A. 39

# CRONICA FAMILIAR

por Emilio Bellon



“Para buscar consolación”, tal es la denominación del primer tema musical de la banda sonora de “Crónica familiar” y que acompaña el recortado título de presentación, circunscripto a una única referencia, y que tiene las modulaciones propias de un sentido requiem. Esta apertura musical nos lleva al encuentro de las fuertes motivaciones que sostienen la escritura de esta novela de Pratolini, que encuentra su primer trazo un día de diciembre de 1945, cinco años después de la muerte de su hermano y completada en menos de una semana. Escritura autobiográfica que asume su condición de tal y que se explicita en su acercamiento al lector: “Al escribirlo, el autor trata sólo de hallar consuelo. Nada más. Tiene el remordimiento de haber apenas intuido la espiritualidad de su hermano, y esto demasiado tarde. Estas páginas se ofrecen, pues, como una estéril expiación”.

El film de Valerio Zurlini, que al igual que la novela se abre con una cita de Hugo Foscolo, adquiere la dimensión sublime de lo trágico con un continuo tono asordado. Como obra de cámara, de sostenidos planos de rostros y de gestos que se aquilatan en la memoria lírica de los recuerdos, bien podría pensarse esta sublime transposición del texto literario al film, según exigencia de su propio novelista: la condición para poder llevarla al cine, tras numerosas negativas, era respetar casi literalmente el cuerpo de la letra, la atmósfera, la gravitación del dolor íntimo que se expande entre sus páginas. A Pratolini le parecía imposible pensar, tal como él mismo declarara muchos años antes de su realización (juego del primer encuentro con Zurlini a inicios de los años 50), “que alguien pudiese hacer un film con esta novela y más aún cómo imaginar a un actor representando a mi hermano, todo ello me parecía inconcebible”.

Si la fotografía es la señal de lo que ya fue, de lo que alguna vez ocurrió, de lo que ya no puede repetirse tal como entonces, “Crónica familiar” se hace eco de estas referencias y las fija como lugar de partida y como puntos suspensivos a una historia coronada por un pasaje bíblico. Y es que el film recupera desde los recuerdos, desde una pintura de un lugar de la Florencia natal, un espacio para que la voz interior sea la que conduzca la marcha del relato por los meandros de una memoria expuesta ahora al dolor de un presente, y que aquilata los contados minutos de una época en el tránsito del vivir mismo.

Y es que “Crónica familiar”, tal como la novela lo presenta, nos lleva a ser partícipes de un diálogo confesional, que apela a una segunda persona, el hermano ausente, en su intento de recuperar la historia de los otros y la propia, tal como ahora este joven periodista, Enrico Casati, siente. Ante la noticia de la muerte de su joven hermano, originalmente Dino, luego Lorenzo —por exigencias de adopción— los días del pasado se irán escenificando desde su propia mirada, en un acorralado escenario diseñado por el fascismo.

Una voz en off se instala y convoca, llama e intenta alcanzar a su hermano. Mientras antes, en una de las oficinas de un periódico, el

joven Enrico esperaba un llamado. En ese espacio, limitado por descascaradas paredes, un teléfono comienza a sonar. Alguien atiende, ese alguien le indica algo, este otro que espera toma tímidamente el tubo del teléfono y de espaldas a la cámara recibirá la noticia. Desde ese momento, y como una impresión fotográfica en monocromo, cada uno de los hechos se irá filtrando desde ese diálogo imaginario que pone en juego la tensión de cada instante.

Un film literario, para ser respetado estrictamente página por página, tal fue la exigencia de Vasco Pratolini a su ahora amigo, Valerio Zurlini, quien había filmado su ópera prima a partir de otra novela de su autor: “Le ragazze di San Frediano”, en su querida Florencia y con una propuesta que no le satisfizo a su autor. Pero pasado el enojo, los cientos no ante cada nueva invitación a filmar “Crónica familiar”, Pratolini consideró, que tras ese período de decantación por el que había pasado, que aceptar esa propuesta era el mejor homenaje que podía brindarse a su hermano. Pero claro está: “se debía ser fiel página por página. Hacer como lo había logrado Robert Bresson respecto de la novela de George Bernanos, ‘Diario de un cura rural’, es decir, una lectura cinematográfica.”

Se planteaba todo un desafío. Y con algunas sugerencias del propio Vasco Pratolini, “Crónica familiar” alcanzó la cima de lo que un cine intimista podía ofrecer. Un film donde los personajes se mueven en espacios que configuran auténticas abstracciones de fuerte pausa interior, libre de lo ornamental y de lo pintoresco. Las desoladas calles, los edificios amarillentos y amarrados, fundidos en la neblina de la vivencia, marcan el ritmo de un tiempo de la conciencia que pone en primer plano los gestos y palabras de los personajes. Es también, como lo dirá su director de fotografía Giuseppe Rotunno al definir su trabajo en “El extranjero” de L. Visconti, un film sobre la luz, un relato en el cual cada pincelada *caravagiesca* crea y aísla los espacios y los rostros.

Entre los hermanos —compuestos magistralmente por Marcello Mastroianni y Jacques Perrin— media el silencio, lo no dicho. La separación y el reproche se adueñarán de algunas horas cuando siendo jóvenes se reencontran una noche en un club de billar. Entre Enrico y Lorenzo —en los días de la infancia, Dino— quedan cuestiones pendientes, el peso de la culpa, la indiferencia ajena. Pero entre ellos dos, también, está el cariño de una abuela a quien en varios momentos se vislumbra.

“Crónica familiar” ofrece su discurso por un diálogo como pura interioridad. Los hechos de afuera, las referencias sociales y políticas entran en cuadro a través de alusiones, de breves parlamentos o detalles visuales. La fuerte y definida labor del film es ensanchar el apretado recorte del encuadre en un susurrar de vivencias. Los momentos cotidianos que encuentran su cauce en una luz invernal nos dejan sentir también el aroma de las flores silvestres en la terraza, los acordes de una mandolina, el buscado sabor de una mermelada de naranja.

Una escasa luz, de matices bajos, organiza los diferentes espacios de este tránsito por los recuerdos. Una luz que fue rechazada por los labo-

## VASCO PRATOLINI EN LA PANTALLA (FILMOGRAFÍA PARCIAL)

### «Paisa» de Roberto Rossellini

En este film, Pratolini colaboró indicando ciertas sugerencias para los episodios que transcurren en Sicilia y Nápoles. Respecto del que transcurre en Florencia participó en una primera redacción, no figurando en los títulos finales. Editada en video por Epoca.

### «Tempi nostri» de Alessandro Blasetti

Trabajó como guionista del episodio "Mara" interpretado por Yves Montand y Daniel Delorme, según su propia transposición de un relato de su autoría, publicado en la edición "Las amigas" por Siglo XX.

### «Cronica de los pobres amantes»

de Carlo Lizzani

Novela publicada en el 47, su autor, Vasco Pratolini, quien forma parte de la cooperativa seguita muy de cerca el rodaje del film. En los protagonistas figuran Marcello Mastroianni, Antonella Lualdi y Giuliano Montaldo. Editado en video por Yesterday.

### «Le ragazza di Sanfrediano» de Valerio Zurlini

Pratolini publica esta novela en el 49 ambientada en un barrio de la Florencia de la inmediata posguerra. En el elenco encontramos a Rossana Podesta, Giovanna Ralli, y Antonio Cifariello.

### «Il momento piu bello» de Luciano Emmer

Vasco Pratolini trabajó sobre la historia original y la redacción del guion sobre el tema del parto sin dolor, el que generó cierto debate polémico y anticipó planteos futuros. En los roles principales figuran Marcello Mastroianni y Giovanna Ralli.

### «Rocco y sus hermanos» de Luchino Visconti

Sobre la novela "El puente de la Ghisolfia", Pratolini participó en la elaboración de la historia junto a su director y la consagrada guionista Suso Cecchi D'Amico. Editada en video por Tuuro.

### «La viaccia» de Mauro Bolognini

Basada en la novela "L'eredita" de Mario Pratesi, publicada en 1889, "La viaccia" responde a un título elegido por el mismo Pratolini según resonancias familiares, quien por otra parte tuvo a su cargo, con Pasquale Festa Campanile y Massimo Franciosa, la escritura del guion. Distribuida por Memories.

### «Cronica familiar» de Valerio Zurlini.

Distribuida por Memories.

### «Cuatro días de rebelión» de Nanny Loy

a partir de una idea original del mismo Pratolini, quien recien el levantamiento del pueblo napolitano contra el ejercito alemán del 8 al 12 de setiembre. Editada en video por Epoca.

### «Metello» de Mauro Bolognini

La novela homónima, publicada en el 55, intereso primeramente a Pietro Germi y a Albert Finney en el rol del personaje central. En el guion figuran además del director, Suso Cecchi D'Amico y Ugo Pirro. Editada en video por Videco.

### «La colonna infame» de Nelo Risi

A partir de "Historia de la columna infame" de Alessandro Manzoni, Vasco Pratolini participa en la redacción del guion, junto a su director.

### CRONICA FAMILIAR ("Cronaca familiare")

Italia, 1962

**Dirección:** Valerio Zurlini

**Guión:** Mario Missiroli, Valerio Zurlini, Vasco Pratolini, sobre la novela de este último.

**Fotografía:** Giuseppe Rotunno

**Música:** Goffredo Petrassi

**Intérpretes:** Marcello Mastroianni, Jacques Perrin, Salvo Randone, Sylvie, Valeria Ciangottini, Serena Vergano, Marco Guglielmi.

**Duración:** 110'

**Editó en video:** Signo



ratorios por considerar que apenas se podía ver. Pero esa fuente de luz, esa débil y penetrante iluminación era la que Giuseppe Rotunno buscaba a partir de lo conversado con el propio Pratolini y su director. Una luz que fragmenta y que recorta y que también espelnde en ciertos momentos de felicidad. "Cronica familiar" propone un trabajo sobre la interioridad del plano, hasta descubrirlo en su desnudez, hasta que pueda escucharse la verdad de su personaje. El relato esquiva los movimientos de cámara, como una mirada reposada sobre el universo de los pequeños gestos de un alestargado silencio.

"La flor caída de tu tierna juventud", epígrafe que abre el film, que nos muestra a un Mastroianni en uno de sus roles mas personales,

luego de sus actuaciones destacadas en "Puente entre dos vidas" de Luchino Visconti y "Il Bell Antonio" de Mauro Bolognini. Un film que elude toda marca de cine industrial y que se va construyendo desde el propio tono de una voz que busca preservar su tono de reserva y pudor. En los títulos finales no hay señalamiento alguno de los diferentes rubros propio de los créditos; por el contrario sólo los nombres de quienes en todos los órdenes, sin especificidad, contribuyeron a su realización. Y como señala otro tema de la banda sonora ese deseo de "quiero recordarte vivo" transforma este relato en un admirable experiencia de vida, frente a los límites de la muerte.

# FRAUDE DE ORSON WELLES!!!



por Rubén Plataneo

A mediados de los '70, y en medio de la filmación de un nuevo intento de una gran obra ("Al otro lado del viento"), Orson Welles fue impactado por un suceso escandaloso de estafa con falsificación: la autobiografía del ex productor-aviador Howard Hughes elaborada por un escritor e investigador, Clifford Irving —que hasta allí no lograba comer seguido con el resultado de su producción literaria anterior— y que fuera supuestamente cometida con la colaboración de su esposa Edith y de un bizarro falsificador de cuadros: Elmyr de Hory.

Lo que había comenzado como un documental del realizador francés F. Reichenbach sobre las falsificaciones en el arte, se transformó por el fascinado impulso de Welles, en una forma "especial y única de ensayo libre sobre las falsificaciones". Y en 4 meses se fundió con Irving y Elmyr y sus fraudes para discurrir lúdicamente sobre la autenticidad (palabra no mencionada en el film) de la expresión artística, despellejando las hediondas tiras del establishment del mercado del arte. Después de un año de afiebrado montaje en 3 salas surgió "Fraude" (F for Fake), al decir de Deleuze: "el manifiesto de toda la obra de Welles y su reflexión sobre el Cine".

## IT IS BEAUTY...BUT IS ART?

Welles abre el film prestidigitando, vestido de gordo mago intrigante, luciendo sus viejas galas en el oficio del "gran actor Houdini", para presentar un film no simbólico sobre las trampas, los fraudes, las mentiras, los robos. Y como dice allí: Nada es simple, menos aún el robo, en este documento-ensayo-meditación autobiográfica (P. Kael lo había acusado alguna vez de haber birlado parte del guión de El Ciudadano), va entrelazando historias que presenta y no desarrolla, o más bien una historia en constante transformación entrando y saliendo alrededor de su personaje central: ELMYR DE HORY (último nombre conocido de sus posibles 60 anteriores...).

Y confiesa haber empezado una película y terminado otra plagada de coincidencias: Irving el autor del libro "Fraude" sobre el falsificador Elmyr, también era un falsificador, juntos estaban en Ibiza (donde las almas inquietas se encuentran). Las trampas y engaños que surgían como de cajas chinas obligaron al maestro del espacio cinematográfico a parar las moviolas —máquinas del tiempo—, para ir y venir a través de un engañoso y fresco laberinto con personajes reales, donde toda verdad es verosímil luego desmentido.

O.Welles habla a cámara entre latas y cintas en la sala de montaje, mostrando su admiración emocionada por dos talentosos y dotados que sólo triunfaron con el fraude, y se pregunta qué significa eso para nuestra época, una época que parece haberse extendido y sofisticado.

Y entre los tres alternan sus opiniones para demostrar que los tramposos y los fraudes siempre existieron, pero ¿qué es lo nuevo?: los

expertos, nuevos oráculos pretenciosos que nos someten con sus verdicetos sobre algo que sólo conocen superficialmente. Entonces mientras se suceden las perfectas imitaciones de los más grandes pintores a manos de Elmyr, vomitan que sin Mercado del Arte no habría falsificaciones; que Elmyr-Irving acabaron con el mito de los marchants y directores de museos mostrando su fraudulencia, maldad y corrupción; que uno de los más respetados museos del mundo alardea de su completa colección de post impresionistas TODOS PINTADOS POR ELMYR; y que el lienzo que éste termina de pintar frente a cámara más el asentimiento de un experto podrían costar 200 mil dólares, pero graciosamente...lo quemar también frente a la cámara que parece descansar a veces como sonriendo en el encuadre.

El dinámico montaje (Welles-Marie S. Dubus-D. Engerer), maravilloso, saca imágenes congeladas de la moviola a pantalla completa; inserta primeros planos de O.W. relatando de perfil con su voz-imán y aguda ironía; se regodean las cámaras de Françoise Reichenbach entretanto, con el sinuoso andar de Oja Kodar desatornillando los cuellos de los transeúntes-actores gratuitos ("pero esa será otra película sobre el deporte de mirar a las chicas...").

Permiso solicitado por O.Welles (de sombrero de ala ancha y capote negro en estos momentos ceremoniales) para decimos versos de R. Kipling:

Relato OFF	Imagen	Sonido
Nuestro padre Adán en amanecer se sentó y escarbó con un palo en el suelo y el primer hocico dibujo que vió el mundo fue el goce de su fuerte corazón, hasta que el demonio susurró entre las hojas	carbón invisible en las huidizas manos de Elmyr trazando ojos, rostro, cabellos de esa simpleza que alguna vez firmó Picasso.	Bajo rítmicamente percutado, saltarán pero denso

Cierra plano entero del mago iluminado entre sombras diciendo: "ES HERMOSO... PERO ES ARTE?"

## "Y NO FUI A LA CÁRCEL, FUI A HOLLYWOOD"

Este narrador atemporal que estuvo por ser juzgado por el tono escandalosamente verídico de aquella versión radial de "La guerra de los Mundos", insiste sobre cómo se valora una obra. El valor depende de la opinión, y la opinión de los expertos. Entonces: ¿quién es el experto y quién el falsificador?, Elmyr ridiculiza a los primeros: "Sé una cosa: nunca ofrecí un cuadro o un dibujo que no lo compraran. NUNCA RECHAZARON UNO" (mientras arde ahora un Matisse...).

Pero Elmyr, ¿falsificaba las firmas?: huccho silencioso y su rostro petulante levanta las cejas más allá.

¿Irving estafó?: otro silencio hueco, y mira al costado, fuma para despistar a los abogados...

Welles se divierte y también se identifica con estos personajes "injuzables" que —como él mismo tantas veces— pudieron llegar a cometer riesgosas operaciones con y por dinero ("yo amo o yo detesto, en lugar de yo juzgo").

Por eso es lógico que Elmyr, lejos de las medias tintas, manifieste: "Jamás ningún hombre debería determinar lo que otro hombre debería hacer". Nadie decidirá por otro. Nadie quitará libertad a otro. Nadie juzgará a otro.

("A la manera de Nietzsche, Welles no cesó de luchar contra el sistema del juicio: no hay valor superior a la vida, la vida no tiene que ser juzgada ni justificada, es inocente, tiene la 'inocencia del devenir', está más allá del bien, y del mal..." Deleuze).

Quizás también, entonces, Welles hizo este "documental", porque encontró en la vida misma, en los repliegues sociales a que está condenado quien estafe sin ser un poderoso, al personaje que tantas otras veces y de diversos modos ficcionó. (A fines del 76, seis meses después de terminado el film, Elmyr de Hory se quitó la vida, pérdida que Welles acusó con una profunda depresión).

En otro intermezzo O.W. crea un relato de formato periodístico sobre el aislamiento del poderoso —otra de sus obsesiones temáticas—, en este caso Howard Hughes, encerrado en el Desert Inn de Las Vegas, quien rompió su silencio de eremita ante la estafa: "¿no sería para gritar pidiendo ayuda?", se pregunta después de recordar que alguien lo vio —pájaro nocturno— transitando una banquina calzado con un par de cajas de Kleenex..., y dejándonos la duda de si el mismo polifacético Hughes no fue también un "falsario".

El último bloque es todo un goce. Su actriz Oja —según el nuevo relato de "Fraude"—, encantó a Picasso que pintaba recluido en el pueblito de Toussaint (y actúa gratis también: a pura foto fija), paseándose ante la persiana americana del pintor más rico de la historia; mientras un cómplice amigo espantaba las musas del genio con su trombón mal tocado desde la vereda. De tanto observar los tantos pasajes de la bella Oja con sus tantos atuendos llamativos a toda hora, Picasso —decidió conquistarla, y ella lo logró... Le dio todo un verano apasionado y del viril pincel del maestro surgió un nuevo período de cuadros motivados en las formas desnudas de la

mujer. Sobrevendrá un nuevo fraude y otro diálogo (esta vez entre Picasso y el supuesto abuelo de Oja también falsificador) tan memorable... como falso.

Todo fue mentira en este film, salvo lo dicho (por ej. Elmyr describiendo con todo su cuerpo: "Picasso es un fenómeno de nuestro tiempo, un simple movimiento de su mano de menos de 10 segundos, ¡transformaba en oro! ¡¡Ni siquiera Rockefeller podía hacer esto!!"), entonces este original documental que pervirtió todos los documentos y jugó en solfa dramático con los planos robados a otros films, concluye con el mago Orson levitando un cuerpo que no existe, y recordando las palabras del propio Picasso: "EL ARTE ES UNA GRAN MENTIRA QUE NOS HACE DESCUBRIR LA VERDAD".

Pero en medio del film parece hallarse el núcleo: entre planos nebulosos del reflexivo O.W. se suceden planos que se van alejando desde el detalle de sus esculturas a la figura de la antigua catedral de Chartres perdiéndose en la oscuridad de la noche: "Aunque inútil, la mayor obra del hombre en occidente, Y QUE NO TIENE FIRMA". Por eso los versos vuelven a traer el recuerdo de la efímera soledad que somos: "todo lo que queda es el hombre desnudo, pobre, miserable. Ya no hay celebraciones. Todo debe morir. Todo terminará. Nuestros cantos serán silenciados. Pero y qué importa. Seguid cantando. Quizás el nombre de uno no importe tanto". Es la reivindicación del hombre artista, "creador de verdad", metamorfoseando lo verdadero.

Orson Welles se divirtió provocando con "Fraude", ubicándose del lado de los estafadores/falsificadores/ladrones, y frente a los expertos comercializadores del arte. Lo hizo con una película tan personal como inclasificable aunque pariente del documental, que sacude por su manejo libertino de los recursos cinematográficos y la capacidad de ilusionar. Y entre sonrisas y mentiras descende por las oscuras paredes de un tema cavernoso, que cíclicamente vuelve a la polémica intelectual: el alcance de la autoría artística; pero también hacia los límites de la expresión y la libertad, y la necesidad de la rebelión ante los marcos convencionales, ante el estigma petrificador de los estereotipos. Todo relatado al antojo de un inconformista original, que goza a carcajadas cuando la genialidad muta en fraude para mofarse de los poderosos.

Fraude (*F for fake*): film del año 76 nunca estrenado comercialmente en Argentina, recientemente editado en video por Kinema.

#### **FRAUDE** ("F for Fake")

Irán, Francia. 1973

**Guión y dirección:** Orson Welles

**Fotografía:** Gary Craver, Christian Odasso

**Música:** Michel Legrand

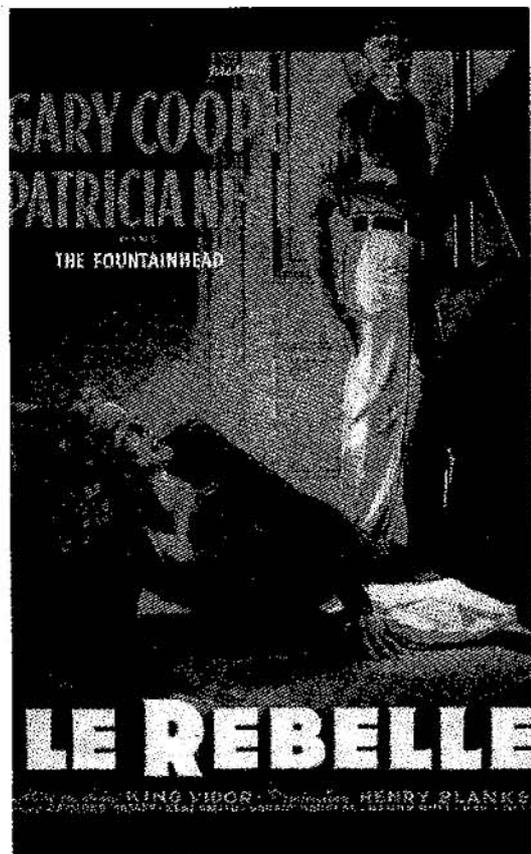
**Intérpretes:** Orson Welles, François Reichenbach, Joseph Cotten, Oja Kodar.

**Duración:** 85'

**Editó en video:** Kinema



# UNO CONTRA TODOS



Cuando su estreno en 1949, a tres años de la presentación de su colosal melodrama en ropaje de western, "Duelo al sol", uno de los críticos más reconocidos y escuchados de entonces definió a "El manantial" como "una extravagancia wagneriana de Vidor"; expresión que funcionaba a la manera de un altisonante epíteto en relación con el tono y el estilo visual de este clásico, que tantas lecturas críticas ha merecido y que ha llevado a problematizar por parte de ciertos ensayistas sus facetas paradójicas.

Los títulos de presentación nos ofrecen en un plano general una visión de conjunto de una imagen de lo urbano. Un edificio mostrado lateralmente, extendido en su verticalidad, se abre hacia nosotros, ocupando gran parte del plano, ahora en su carácter de libro. El mismo muestra su título y el nombre de la autora, Ayn Rand, quien en su condición de exiliada de la Unión Soviética, pasó a ocupar un lugar muy destacado de manera inmediata en Estados Unidos como guionista. Para su traslado al cine, la Warner compró sus derechos y pensó en un primer momento en Mervyn Le Roy, quien no pudo aceptar por razones contractuales. Paso siguiente, fue necesario discutir sobre el actor que iba a interpretar a Howard Roark, un hombre defensor de los libres principios de su tarea profesional, enfrentado a las decisiones financieras que responden a intereses de mercado. Los estudios creían que Bogart podría responder a este traba-

jo, pero fue el nombre de Gary Cooper el que finalmente se impuso. Para el rol femenino de Dominique Francon hubo varios en el ruedo: de Bette Davis a Eleanor Parker, pasando por Barbara Stanwyck, para finalmente invitar a una joven actriz en su primer papel, Patricia Neal. Ella acababa de cumplir 22 años, Gary Cooper, 47. Y entre ellos se iniciaría en pleno rodaje un muy criticado romance.

"El manantial" fue escrita por una novelista de derechas, defensora del orden tradicional y conservador norteamericanos (un año después la propia Rand formaría parte de las listas blancas del período maccartista), pero sintomáticamente fue elogiada hasta por los críticos de izquierdas, tal vez, porque como señala el mismo director, "el film era un canto a la integridad del individuo y por eso la realicé con gusto", expresión que nos lleva a recordar su gran obra maestra del 28, "Y el mundo marcha...", uno de los films que cierran silente.

Ya desde la primera escena, vemos a un hombre de pie, frente a otro detrás de un escritorio, escuchar objeciones a su proyecto. Ese hombre que está de espaldas frente a nosotros, en un ángulo de sombras, seguirá recibiendo negativas en un ambiente de obsecuencia y despotismo. Luego se volverá, nos mostrará su rostro, se dará a conocer por su nombre y desde allí se enfrentará a la tiranía de los que intenten doblegarlo. Así, de esta manera, guionista y director presentan a su personaje masculino, en su convicción férrea de no hacer concesiones a ninguna forma de demagogia ni de intereses falsarios. En un momento posterior, en la primera secuencia en la que se ubica al personaje femenino, vemos a una mujer tirando una escultura clásica por la ventana, la que se registra en un violento contrapicado en su caída al vacío; motivada, tal como ella lo señala, por esta voluntad de no aferrarse a nada, ya que en este mundo de hoy, "la belleza y el genio no tienen chance". Como un film organizado en base a la puesta en escena de grandes principios, "El manantial" fluye desde la fuerza temperamental de quienes se oponen a toda forma corporativa de aniquilar la creatividad del individuo, en nombre de los que, apelando e invocando a organizaciones mayores, intentan limitar y cercenar la dignidad humana.

Todo el relato —que respetó casi literalmente el texto de la escritora, según sus propias exigencias estipuladas por contrato— se organiza en función de estas consignas que adquieren un mayor espacio de reflexión en el alegato que tiene lugar durante el juicio. En él, es el mismo personaje —quien en cierta manera responde al perfil del arquitecto Frank Lloyd Wright— el que abofeteará a toda la audiencia con sus reflexiones en torno a los grupos que conforman la raza

humana, su manera de entender a los creadores y su mirada fulminante sobre los parásitos, categorías que se fueron escenificando a lo largo del film a través del juego de conductas de los personajes: entre los que defienden sus ideales, los que sostienen sus motivaciones, frente a los que se adaptan a las formas estandarizadas y esclerosadas, a través del plagio, la imitación; que encuentra respuesta en un vacío neoclasicismo, frente a la modulación expresionista que elige el mismo Vidor para su realización.

"El manantial" no logró éxito de público ni menos aún fue utilizada por los críticos oficialistas para defender el modo de vida norteamericano, ya que por el contrario hay una lectura nada complaciente de las estrategias del sistema. Lo que sí se pone en juego es la necesidad de recuperar la mirada y la letra de los librepensadores, frente a los conformistas y mediocres que repiten de manera sonámbula e interesada la voz de sus patrones. Y la defensa de ciertos fueros individuales adquiere —como casi todo el film— el carácter de una hipérbola, hasta el punto en que hombre y mujer, unidos en la visión de un mismo horizonte, se unen en una cómplice acción, que llega a poner al espectador y a los personajes en el umbral de una zona límite, exponiendo ambos a la primitiva violencia de la América de los pioneros.

Ignorada por la Academia a la hora de la consideración de los diferentes rubros para los premios Oscars, "El manantial" nos permite ir descubriendo al mismo tiempo una elocuente mirada sobre los comportamientos eróticos, en un juego de inequívocas respuestas, filtradas por lo alusivo, como la que tiene lugar en el primer encuentro entre los protagonistas y que adquirirá un rítmico crescendo en momentos posteriores, que anticipan y van delineando el ascendente movimiento hacia la cima del rascacielos, donde alguien espera; en uno de los planos de cierre más sugestivos e inolvidables de la historia del cine, orquestada a la manera de los grandes partituras románticas por Max Steiner.

*Emilio Bellon*

**UNO CONTRA TODOS** ("The fountainhead")  
 EEUU, 1949 (en España: "El manantial")  
**Dirección:** King Vidor  
**Guión:** Ayn Rand, a partir de su novela homónima  
**Fotografía:** Robert Burks  
**Música:** Max Steiner  
**Intérpretes:** Gary Cooper, Patricia Neal, Raymond Massey, Kent Smith, Robert Douglas, Henry Hull, Ray Collins, Moroni Olson, Jerome Cowan  
**Duración:** 114'  
**Editó en video:** Cobi Argentina

**CINE CLUB ROSARIO:** Auditorio Asociación Médica. Tucumán y España

-CICLO DE FILMS REALIZADOS POR MASSIMO TROISI, INÉDITOS EN NUESTRO PAÍS.

Martes 4, 20 y 22 hs. "Solo nos falta llorar"

Martes 11, 20 y 22 hs. "Los caminos del señor son finitos"

Viernes 14, 20 y 22 hs. "Disculpen la tardanza"

Viernes 21, 20 y 22 hs. "Pensaba que era amor... en vez era una calea"

-Martes 18, 20 y 22 hs. "Dossier 51" (J.P. Mcville)

-ADELANTO DE PROGRAMACIÓN: En el mes de setiembre se realizará una retrospectiva de la filmografía completa de Wim Wenders que incluye su film inédito en nuestro país "Lisbon Story", y una muestra de fotos del mismo realizador.

**CINE LUMIERE:** Velez Sarsfield 1027 - TE 804816

-JUEVES CON BUÑUEL. SUS TRES ÚLTIMOS FILMS EN 16 mm

Jueves 6, 21 hs. "El discreto encanto de la buguesía" (1972)

Jueves 13, 21 hs. "El fantasma de la libertad" (1974)

Jueves 20, 21 hs. "Ese oscuro objeto del deseo" (1976)

-VIERNES ESPECIALES EN 16 mm. MAESTROS DEL CINE FRANCÉS: ERIC ROHMER

Viernes 21, 21 hs. "Cuentos de primavera" (1990)

Viernes 28, 21 hs. "La panadera de Monccau" (1962, cortometraje)

"La carrera de Susana" (1963, medietraje)

-CINE CAFÉ. EL CINE DE FIN DE SIGLO (I)

Viernes 7, 21 hs. "Chunking express" (Wong Kar-Wai, 1994)

Viernes 14, 21 hs. "La caída de los ángeles" (Wong Kar-Wai, 1996)

-SÁBADOS DE CINE GRATIS EN 35 mm

Sábado 1, 21 hs. "La noche de San Lorenzo" (Vittorio y Paolo Taviani, 1983)

Sábado 8, 21 hs. "Zeta" (Costa Gavras, 1969)

Sábado 15, 21 hs. "Lili Marlen" (Rainer W. Fassbinder, 1980)

Sábado 22, 21 hs. "Providence" (Alain Resnais, 1978)

Sábado 29, 21 hs. "La agresión" (Gerard Pirés)

**CENTRO CULTURAL PARQUE DE ESPAÑA:**

Sarmiento y el río.

-REPRESENTACIONES DEL FASCISMO

Martes 11, 20 hs. "Noche y Niebla" (Alain Resnais, 1955), "El triunfo de la voluntad" (Leni Riefenstahl, 1935)

Martes 18, 20 hs. "El conformista" (Bernardo Bertolucci, 1970), "Scorpio Rising" (Kenneth Anger, 1963)

Martes 25, 20 hs. "Saló, o los 120 días de Sodoma" (Pier Paolo Pasolini, 1975)

-INTEGRACIÓN, MARGINACIÓN Y EXCLUSIÓN EN EL DISCURSO AUDIOVISUAL

Seminario en el que diferentes realizadores argentinos expondrán una obra de su autoría y desarrollarán diversos ejes temáticos en torno a su producción.

Jueves 27, 20 hs. "La hora de los hornos (1ra. Parte)" Disertante: Octavio Gettino

Jueves 3 de setiembre, 20 hs "El vacío" Disertante: Marcello Mercado

Jueves 1 de octubre, 20 hs. "Los llamaban los presos de Bragado", "1977, casa tomada" Disertante: Fundación Alumbrar

Informes e inscripción. 260941 o bien dirigirse a Centro Cultural Parque de España (Sarmiento y el río). Organiza Departamente Social de la Facultad de Psicología y el C.C.P.E. Se otorgan certificados.

**CENTRO CULTURAL BERNARDINO RIVADAVIA:** San Martín y San Juan

-CICLO "VITTORIO GASSMAN"

Domingo 2, 19 hs. "Los nuevos monstruos" (D. Risi, M. Monicelli, E. Scola, 1965)

Domingo 9, 19 hs. "Nos habíamos amado tanto" (E. Scola, 1970)

Domingo 16, 19 hs. "Audaz golpe de los desconocidos de siempre" (Nanni Loy, 1963)

Domingo 23, 19 hs. "La Armada Brancaleone" (M. Monicelli, 1966)

Domingo 30, 19 hs. "Il sorpasso" (D. Risi, 1961)

-CICLO "LA LUCHA OBRERA, EL SINDICALISMO"

Viernes 7, 20 hs. "Nido de ratas" (E. Kazan, 1954)

Viernes 14, 20 hs. "Los compañeros"

DESTACADO DE JULIO:

## RETROSPECTIVA DE FRANCESCO ROSI

en el CINECLUB ROSARIO

Durante el mes de julio, en un ciclo organizado por el Cineclub Rosario, pudo verse una retrospectiva de la obra completa de Francesco Rosi. La muestra incluyó tres films no estrenados en Argentina: "Excelentísimos cadáveres" (1976), "Operación Palermo" (1990), y "Diario Napolitano" (1992). La obra de Rosi, sometida a una revisión completa, adquiere un relieve y una importancia que generalmente no le son otorgados. La concepción de sus films, sobre todo los de su primera etapa, propone un particular desvío sobre presupuestos neorrealistas (por otra parte ya reelaborados desde algunos años antes por otros autores), sometidos ahora a estructuras que transitan el delgado límite que separa la ficción de la crónica documental. Estas construcciones eliminan la exposición de posibles dramas personales para enunciar fragmentos de realidad que componen un cuadro de situación histórica. El eje que cruza su obra es el conflictivo mundo sociopolítico italiano y sus confusas relaciones entre los grupos de poder, los partidos y la mafia.

Aun después de ver los films inéditos ("Operación Palermo", uno de ellos, está editado en video) se sigue conservando quizás como su mejor obra "Salvatore Giuliano", retrato fragmentado de un hombre nunca mostrado, exposición minuciosa de una situación histórica a través de su estallido en cuadros situacionales aislados.

(M. Monicelli, 1963)  
 Viernes 21, 20 hs. "La clase obrera va al paraíso" (E. Petri, 1971)  
 Viernes 28, 20 hs. "Germinal" (C. Berri, 1994)

**CLUB ALEMÁN DE ROSARIO:** Paraguay 462 - TE. 218776

-COMEDIAS CLÁSICAS  
 Miércoles 5, 20 hs. "La comedia del séptimo año" (Billy Wilder)  
 Miércoles 12, 20 hs. "Bienvenido Mr. Marshall" (Luis García Berlanga)  
 Miércoles 19, 20 hs. "El quinteto de la muerte" (Alexander Mackendrick)  
 Miércoles 26, 20 hs. "La venenosa" (Sacha Guitry)

## 5to. FESTIVAL LATINOAMERICANO DE VIDEO - ROSARIO 1988

El Festival Latinoamericano de Video Rosario, auspiciado por la Secretaría de Cultura y Educación de la Municipalidad de Rosario, convoca a los videastas independientes de América Latina a participar en la quinta edición de este evento, que se desarrollará en la Videoteca Municipal, el Centro de Expresiones Contemporáneas y el Centro Cultural Parque de España, entre el 21 y el 27 de setiembre de 1988.

Los videos se reciben en la Videoteca Municipal, San Lorenzo 2243, 2do. piso. (2000) Rosario.

# UN ROSARIO TEATRAL QUE SE ABRE AL MUNDO

por Julio Cejas

Uno de los graves problemas que nuestra ciudad dejó anclado y sin resolver fue el tema de generar un espacio para la producción de sus eventos artísticos, casi siempre relegado a la buena voluntad de los creadores locales o algún feliz emprendimiento oficial, esto último condicionado por los avatares políticos.

Hace algunos años algo está cambiando, lenta casi imperceptiblemente pareciera que Rosario se prepara para acomodarse a los cambios que se registran a nivel de un mundo que pareciera alejarse cada vez más de los viejos modelos organizativos para entrar en un torbellino de intercambios diseñados desde las políticas oficiales o bien pujando desde abajo para hacerse oír.

El año pasado fue determinante para afianzar ciertas líneas que se venían dando en el plano cultural y que tiene que ver fundamentalmente con el crecimiento y la maduración de algunos sectores del movimiento teatral que empiezan a plantearse seriamente romper el aislamiento con respecto a un reducido público que casi siempre en idéntico número es el que llena las estadísticas de las escasas taquillas a la hora de hacer un balance del año.

Uno de los aspectos definitorios para el crecimiento de una ciudad en lo que a teatro se refiere, está en la concurrencia de dos espacios vitales para el intercambio y la reflexión con los responsables de espectáculos de nivel internacional.

Una vez más el Centro Cultural Parque de España y el C.E.C., fueron los pilares que movilizaron a falta de empresarios con olfato, a gran parte de un público joven que hace sus primeras armas con respecto al teatro y que llenaron con su presencia esos dos magníficos espacios.

Producto de la inteligencia de gente que entiende de programación y que conoce de cerca las tendencias estéticas de la hora, podríamos decir que los actores y directores rosarinos han podido confrontar sus productos y chequear acercamientos o diferencias con elencos que casi siempre creyeron que sólo por Buenos Aires pasaba la movida cultural del país.

Con toda una trayectoria en materia de difusión cultural, el Centro Cultural Parque de España contó con la gestión en los últimos meses de Susana De Sorzi como Directora y Matías Ameriso como Productor Ejecutivo, ambos responsables de que a nuestra ciudad hayan llegado figuras internacionales de la talla de la actriz Carmen Maura, el director del Odin, Eugenio Barba y su actriz Julia Varley y la realización junto al C.E.C. del "Teatro del mundo en Rosario".

La actual directora reconoce que ella no estuvo en la elección ni en la decisión de traer algunas obras de ese Silvia y que "se lo debemos a la anterior directora Silvia Dominguez que junto a Chiqui González, fueron las responsables de que pudieramos tener tan importantes visitas".

"Creo, continua Desorzi, que la elección de las obras fue la más adecuada para el perfil de las instituciones y un poco apuntó a demoler eso de que Rosario es una ciudad difícil para el teatro."

No solo que no es una ciudad difícil sino que las cifras demuestran que puede ser una Plaza que ten-

tadora: "contabilizamos quinientas cincuenta personas por función, a pesar de que la regla es no dejar entrar más gente, esta vez tuvimos que hacer una excepción, a pesar de todo mucha gente tuvo que quedarse afuera."

El público amante del teatro viene llenando las instalaciones del Centro Cultural, no sólo para ver los espectáculos, según lo ratifica su propia directora: "Se llenó siempre, además hubo una variación cualitativa en la gente que venía, porque no era nuestro público tradicional, aparecieron muchísimos jóvenes, estudiantes de Escuelas de Arte, de Teatro, y después volvieron a los seminarios teatrales que organizamos junto a la Escuela Nacional de Teatro; volvieron a llenarlo con Barba, creo que la gente se apropia del espacio, buscan su propuesta, se identifican, creo que entienden que éste lugar también es para ellos."

Tanto el C.E.C., como este Centro Cultural demostraron que se puede organizar un Encuentro de teatro con presencia internacional, y con masiva respuesta de público, esto hace unos años era sólo un delirio que no tenía cabida en Rosario.

"Quizás no de la magnitud del que tuvimos este año, yo creo que para esto tendríamos que asociarnos, Córdoba o cualquier ciudad del interior, los elencos eran numerosos, los pasajes internacionales venían en algunos casos bancados por las Secretarías de Cultura locales, en otro como el del ballet francés, llegaban gracias a la Embajada de Francia y la Alianza Francesa, hay que apuntar a asociarse porque solos es muy difícil traerlos."

A pesar de la falta de apoyo oficial y los contratiempos, el público pudo disfrutar de obras con sello internacional sin que esto significara un gran desembolso de dinero?

"Fue un momento presupuestario difícil para la Municipalidad de Rosario, pero gracias a la solidaridad y el apoyo de las empresas y los medios, pudimos hacerlo. El área de Programación y el área de Administración trabaja como un solo cuerpo, tuvimos un buen recupero que no fue demasiado por el precio de las entradas, estaba programado para que se produjera este aluvión de público, las entradas con abonos llegaron a costar 6 u 8 pesos."

¿Son conscientes que ustedes suplieron la ausencia de un empresariado local que nunca apostó a empresas de envergadura por no confiar en este mercado?

"Bueno este lugar de empresario puede sostenerse en parte, porque no sabíamos ni siquiera si España iba a traer una inversión fuerte. Teníamos aportes económicos únicamente de la Municipalidad y ahora a partir de un acuerdo que hemos hecho con Secretaría de Cultura, obtendremos el reintegro de nuestras entradas, todo eso lo podremos reinvertir en más y mejores producciones."

Este fenómeno de generar un público que asista a cuánto espectáculo se genere desde este lugar es fundamental, y más allá de las pequeñas salas con que la ciudad cuenta y que en su mayoría son sostenidas por los propios grupos como El Teatro de la Manzana, la sala de El Rayo Misterioso, El Centro Cultural de Abajo, Caras

y Caretas, Vivencias, El Tótem; habla a las claras de que se necesitan espacios donde se pueda captar a un público más numeroso.

Cantidad de espectadores y calidad de espectáculos no siempre están asociados, esto en los últimos años ha sido una prueba de fuego tanto para realizadores como para los que desde el lugar de una gestión oficial se empeñan por reunir los mejores esfuerzos a un precio accesible.

El C.E.C., gracias a la preocupación de su directora Chiqui González y el equipo que ella coordina es uno de los puntos más altos que la ciudad contabiliza a la hora de ir forjando un público joven que consume y produce a la vez que necesita del intercambio con propuestas que llegan desde los puntos más distantes del país y fuera de él.

Podríamos decir que quedó demostrado que esta ciudad es una plaza fuerte para consumir y producir buenos productos artísticos, a pesar de todo continua el viejo estigma de el reconocimiento en la gran vidriera que es Buenos Aires.

Un solo hecho sirve para ratificar lo dicho, la actriz Mónica Alfonso de una vasta trayectoria local, recién empieza a sonar en los oídos de mucha gente a partir del premio "Estrella de Mar", cuando su "Desnuda de Terciopelo", hacia más de tres años que circulaba en las carteleras rosarinas.

Muchos actores y directores siguen probando suerte en la "gran capital", todavía seguimos esperando que se cumpla ese fatídico slogan que reconocía a los que llegaban con laureles desde afuera, para recitarles: "Son nuestros, son de acá."

Seguirá siendo así hasta que las políticas culturales y los "supuestos" empresarios artísticos se animen a apostar a las genuinas producciones desde el momento mismo de su gestación.

Cuando Andrea Fiorino aparezca por algunos de los canales capitalinos en alguno de los tantos programas humorísticos que aquí seguimos con atención, muchos rumiarán que no sabían que la Fiorino era de "acá".

También los teatreros tienen que asumir que en gran parte no han sabido generar un espacio para producir sus propios trabajos y que muchos esfuerzos fallidos no se deben sólo a la consabida frase de que "la gente no va al teatro".

El desafío está aquí, pero para apostar hay que tener claridad a la hora de elaborar trabajos que no sólo contenten al grupo de alumnos y colegas del ambiente, con lo cual la posibilidad de permanecer en cartelera se agota rápidamente.

Hay que abrirse a un público que no siempre está dispuesto a "disfrutar" de lo que los creadores suponen que los harán disfrutar, esto sin renunciar a la concepciones estéticas ni a los proyectos personales.

Estamos en los albores de un nuevo siglo y frente a la proyección de una ciudad que comienza a expandirse y a abrirse a nuevos mercados, la creatividad y el ingenio deberán ser puestas no sólo en el escenario, de esto depende el futuro de nuestros artistas y de un público que sigue aguardando y que cuando se lo seduce no deja de acudir a la cita.

## Obra: "Salpicón de ave"

Grupo: "De las Mujeres"

Elenco: Laura Copello, Celia Parola, Paula Ferrarotti

Procesamiento Banda sonora: Ernesto Figge

Asistencia Técnica: Piero Arsanto

Dirección: Mónica Discépolo

Sala Teatro de La Manzana.

Desde su pequeño reducto del Teatro de la Manzana, el Grupo de Las Mujeres inició un camino que se viene ampliando año tras año, en esta oportunidad y siempre bajo la dirección de Mónica Discépolo, reaparecen con "Salpicón de ave".

Coherentes con la línea de registrar todo lo que acontece en el mundo bajo la mirada sutil y aguda de la mujer, este nuevo trabajo se compone de catorce trozos muy bien aderezados y con la pimienta necesaria para digerir platos a veces indigestos.

Desde "Los nacimientos" está planteada con trazos gruesos. El embarazo a partir de tres muecas que caracterizan a tres tipos de mujeres: la embarazada con vestido de novia, la embarazada-aeróbica, y la sobreprotectora. Todas con sus correspondientes cordones umbilicales, transmitiendo sus miedos y sus traumas a los muñequitos recién nacidos.

Por supuesto los hombres tienen su lugar preferencial, apareciendo en tres momentos de este Salpicón que los trata como la presa ideal para el paladar de estas mujeres hambrientas de libertad.

En "Los sueños", el clima es eminentemente poético, con luna mediante, una mujer en la oscuridad se deja asombrar por el misterio y sale a pasear en medalluna.

Otro pincelazo emotivo es la siembra de madres con pañuelos blancos, impactante ejercicio de síntesis que arranca el aplauso del público y nos remite al tema de la memoria que en nuestro país está íntimamente ligado a esas mujeres que continúan danzando en busca de sus hijos.

Esta mirada profunda enlaza a lo largo del espectáculo las distintas formas que adopta el rol de madre amordazada y sumida a un mundo de compromisos y acuerdos que tratan de encorsetar a la mujer en el ritual de la cotidianidad.

Vuelve el humor desopilante en "Los Hombres II", con esa imagen de mujeres.

"a la pesca", donde las miradas y los gestos urden complicidades y competencias, componentes infaltables del sabroso menú femenino.

Laura Copello y Celia Parola se lucen en "Las muertas", con ambientación musical de Iván Tarabelli, doble perspectiva enhebrada a partir de la poética de Cesare Pavese y Nicolás Guillén.

Es en ese cruce de textos tan disímiles donde la dirección logra el pico más alto confluendo equilibradamente puesta en escena y trabajo actoral: "Vendrá la muerte y tendrá tus ojos", dejará lugar a una disparatada versión de "Señora vecina se me murió la gallina".

El "Salpicón" no dejará de hacer alusión a las aves de corral, al ave fénix, al ave de paso, y a los trillados calditos "Knorr", todo es puesto en la picota por esa irreverente triada actoral compuesta por Copello-Parola-Ferrarotti, verdaderas gallinas que picotean sobre los múltiples sentidos de la vida.

Suenan algunas reminiscencias de uno de los primeros espectáculos de este grupo en "el asunto es variar..." que la Copello regurgita en uno de sus personajes más logrados, esa mujer que pregonaba la libertad de poder elegir como desayunar cada mañana.

En el mismo fragmento Celia Parola logra una desopilante creación con esa empleada de supermercado que también se jacta de su libertad al poder elegir como "embolsar los pollos".

Detrás de algunos efectos de puesta, está el diseño de la talentosa Adriana Bragagnolo y en la coreografía del final, se le pide "perdón" con mucho humor a Gabriela Morales, quien también colaboró en el trabajo.

Completan este "Salpicón", un trabajo basado en un texto de Zulema Amadei y las absurdas historias de Leo Masliah, una de las cuales cuenta con la participación de la voz en off de Andrea Fiorino.

Más allá de algunos desvíos que están dados por las escenas que se sostienen a partir de improvisaciones y los fragmentos apoyados en textos, el salpicón resulta muy digerible y recomendable para un público variado, ya que sus diferentes componentes pueden satisfacer tanto a los paladares más selectos como a los menos exigentes.

## Obra: "Desconcerto en Si" (Clown excéntrico musical)

Elenco: Salvador Trapani-Esteban Sesso

Sala: Café Berlín (Café bar de la Cortada) Pje. Zabala 1128

El café-bar de la Cortada está hasta el tope, las mesas se agotan desde temprano, muchos ya saben de lo que se trata, a otros los trae la curiosidad o el boca a boca, que desde el año pasado sigue siendo la mejor carta de presentación de este espectáculo que cada noche gana nuevos adherentes.

Bajan las luces y suben los dos ejecutantes de un excéntrico concierto que se intuye desde el atuendo y la postura que cada uno de los músicos ocupa en el escenario.

Salvador Trapani, voz cantante, enfundado en un traje que lo emparenta más a un tradicional payaso, rompe el fuego con un tono que nos recuerda a aquel hilarante mago ucraniano que compusiera el inolvidable negro Olmedo.

Permanentemente mantiene un diálogo con "el maestro", un músico serio que no escatima gestos de desaprobación o asombro frente a las bufonadas de su compañero de concierto.

Ya está armada la clásica pareja humorística; el dúo que quizás se inicie en la literatura con los inmortales Don Quijote y Sancho, para rescatarse en el cine con tantas duplas memorables al estilo del Gordo y el Flaco, y que para nosotros recalca en la televisión con la memorable saga de "Borges y Alvarez", interpretada por Alberto Olmedo y Javier Portales.

El contraste justo: el desparpajo y la sanata del clown que se disfraza de músico y el músico que termina adoptando gestos teatrales para tratar de defender la "seriedad" del espectáculo.

El desconcierto incluye un "Preludio para piano y violoncino de cotillón", que proporciona las claves para disfrutar este trabajo: la ternura y el humor hilvanados por la destreza y la técnica que siempre están al servicio de dialogar con el público.

Del estuche mágico de Salvador van apareciendo los instrumentos no convencionales que nos recuerdan algo al desparpajo inteligente de "Les Luthiers": el serrucho, la gata peluda, la cafetera; esa cualidad que tienen los artistas para transformar los elementos cotidianos en hechos de arte.

Así con el acompañamiento músico-expresivo de Esteban Sesso, irrumpe el Concierto para serrucho y orquesta, desgranando melodías que van de Eric Satie, pasando por "Algún día mi principito volverá", tema de la película "Blancanieves y los 7 enanitos"; hasta el inmortal "Only you" de Los Plateros.

Es en esta evocación de los 60, cuando el público es invitado a participar en un acompañamiento coral que permitirá a Trapani lucir sus dotes de animador capaz de resolver todo lo que acontece en el lugar, atrapando a los espectadores que a esa altura ya están tan "desconcertados" que no pueden dejar de aceptar todos los juegos que proponen los intérpretes.

Sesso deja el teclado para transformarse en un telúrico percusionista que acompaña la desopilante "Baguala urbana", donde Trapani se lamenta de "seguir en el doce, quién me conoce", estribillo que el público acompaña, conocedor de las vicisitudes de los que habitan en los edificios de la ciudad.

El recorrido incluye paisajes musicales tan diversos como los bosques vieneses donde el tradicional "Danubio Azul" es ejecutado en arreglo para teclado y "gata peluda", el Río de la Plata donde la evocación de Angel Villoldo y "El chocho", surgen a partir de un dúo de guitarras y "cafetera", para continuar con una versión "interactiva" de "La cumparsita". Otra vez el público es convocado a participar, esta vez con instrumentos que la casa provee y se conjuga así la maravillosa versión del inmortal tango, arreglado para melódica, bombardino y "bolsita de nylon".

Casi al final, Trapani deja los instrumentos para iniciar la parte circense del espectáculo, haciendo gala de sus dotes para el baile en un malambo precedido del tradicional "¡Aquí... Berlín!", pasando por las clavas, el fuego y rematando con el "diábolo" una especie de yo-yo de la China con el que cierra el espectáculo.

Como las clavas con fuego al ser apagadas dejan en el aire ese inconfundible olor a combustible, el final es aprovechado para, cartel mediante, anunciar el fin y el guiño de "Si contaminó, denúncieme" y un teléfono para aquel que se quiera quejar.

Retomando este último guiño, podríamos decir que habría que denunciar a la dupla Trapani-Sesso, por haber ayudado a "desconcertarnos" de tanto tedio, de tanta frivolidad actual, de tanta rutina y del stress que este año parece haber atacado desde temprano.

Tendríamos que denunciarlos por "contaminar" el aire que a veces suele ser tan mediocre para llenarlo de creatividad y de un talento que no tiene que ver sólo con la capacidad y el dominio de la técnica, sino que se instala en esa increíble capacidad de comunicar a un espectador saturado de incomunicación.

Impecable manufactura cuya base está en el profesionalismo de dos laborantes del arte bastante anónimos que han perfeccionado su oficio durante años y no es casual que juntándose ofrezcan un trabajo que va por el segundo año de éxitos.

Un "desconcerto" para recomendar y para exportar fuera de la ciudad, una síntesis de lo que Rosario puede brindar a nivel de música y teatro, pero que también habla de la calidez y la ternura que no siempre tienen todos los espectáculos que se ven por aquí.

# PETER GREENAWAY

HABLA DE SU NUEVA PELÍCULA DESDE LUXEMBURGO

Hice esta película por tres motivos. El título "8 ½ Women" refiere inevitablemente a Fellini. Según pienso, es la película más inteligente que jamás se haya hecho acerca del cine. Más tarde, hubo muchas películas como esa pero esta es la concepción misma, es de donde provienen las ideas. Es un film muy importante para todo realizador, y también celebra a las mujeres italianas de Fellini, en la famosa secuencia de fantasía. Es el punto central de una era en la filmografía europea. Después de ese punto, lo que yo denomino el "síndrome Casablanca" comenzó a disolverse. Todo comienza citando films de Fellini y finaliza citando films de Godard, porque Godard es el hombre que rompió con el cine Europeo.

Cada tecnología tiene su inventor, su consolidador y alguien que rompe con todo. Para mí Eisenstein sería el inventor del cine, para un americano sería Griffith, para un francés... no sé, Méliès quizás. Fellini sería el consolidador, y Godard el que rompe. Para mí Fellini es un extraordinario creador de imágenes. No me refiero a la estructura de su pensamiento, su catolicismo romano, pero sí a su sorprendente capacidad de crear imágenes. Y luego yo realmente disfruto mucho la autoconciencia de Godard. Cuando uno mira los films de Godard, está siempre conciente de que está mirando un film. Se trata de una ilusión pero siempre se dice: "esto es sólo un film", a diferencia de lo que ocurre con otro realizador inglés,



Por lo tanto si se habla de autoreferencia en el cine, hay que mencionar estos dos nombres: Fellini y Godard.

Lo segundo es, supongo, que hice muchos films acerca del arte, muchos films acerca de artistas. Mis películas "El contrato del pintor" o "El vientre de un arquitecto" fácilmente se podrían haber titulado "El contrato del cineasta" o "El vientre de un cineasta". Nunca hice esta película porque creo que hacer una película sobre el arte de hacer una película es demasiado fácil. Pero finalmente, luego de haber hecho ocho

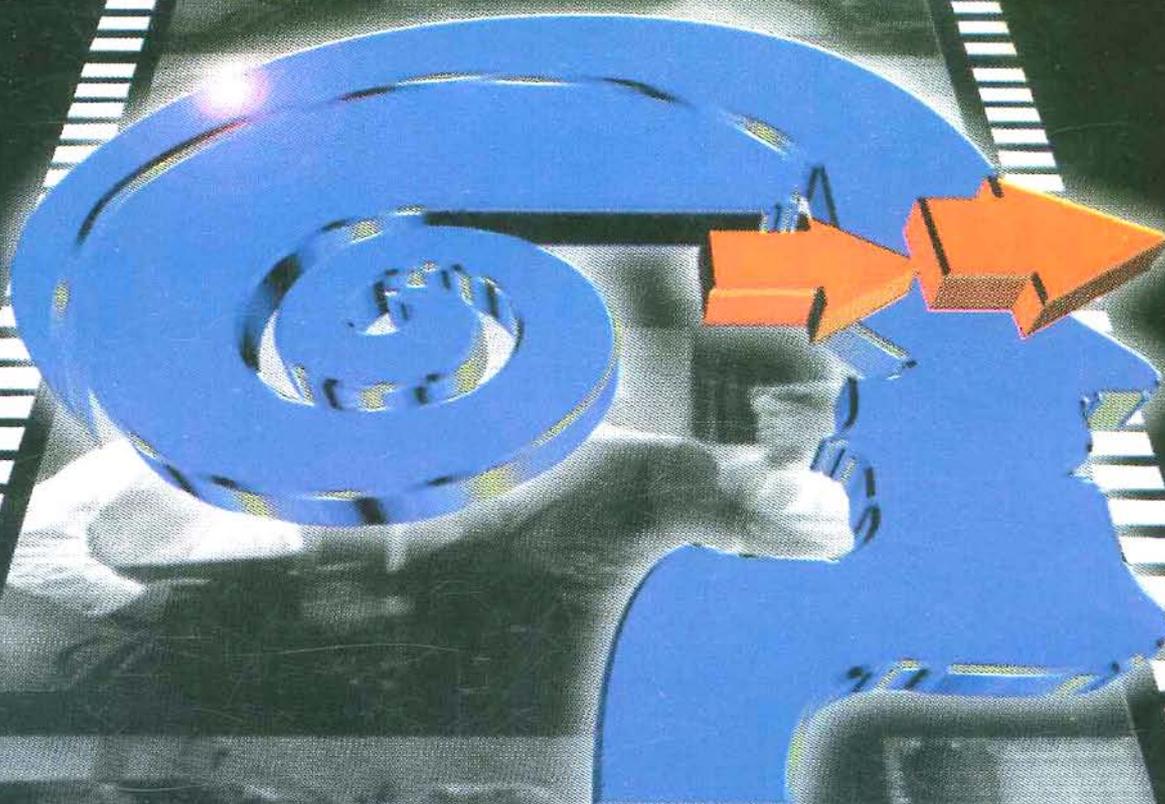
películas —o en algún sentido ocho películas y media— quiero hablar abiertamente de esto.

Y la tercera cuestión es sobre las fantasías sexuales masculinas políticamente incorrectas. El film presenta ocho, o en algún sentido ocho y media, fantasías masculinas. Vivimos en una sociedad civilizada donde se supone que debemos mantener nuestras fantasías debajo de la mesa. La mayoría de los hombres fantasían con cogerse una monja, una mujer embarazada, etcétera, lo que podemos denominar un "síndrome Madame Butterfly". Los hombres occidentales están involucrados en una larga línea de fantasías sexuales orientales que se remonta desde David y Delacroix, luego las óperas de Puccini, y aún perdura hoy. Los hombres de occidente van a Bangkok a cogerse pequeños niños repitiendo la misma

situación: Occidente va a Oriente en busca de sexo rapaz.

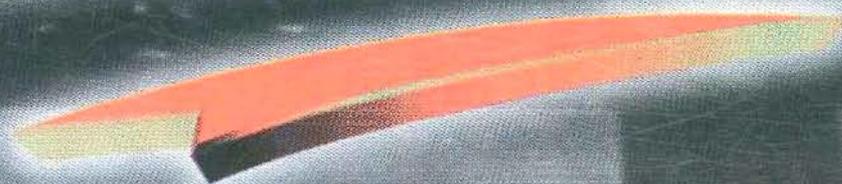
En este film tenemos ocho, u ocho y media, fantasías sexuales masculinas que son, por supuesto, inaceptables pero sin embargo forman parte de la tradición sexual occidental. Utilicé este cliché pero no sin desarrollarlo, por lo tanto se volvió algo bastante complejo.

En conclusión: es un homenaje a Godard y Fellini, es una película acerca de la estructura del lenguaje del cine y es una película acerca de las fantasías sexuales masculinas políticamente incorrectas.



# CINE COLOR

*Publicidad en Cine*



**ROSARIO** Mitre 643. Tel. (041)322845  
**CORDOBA** Figueroa Alcorta 66 1er. Piso  
Tel. (051)238743 Fx (0541) 30259

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](http://www.ahira.com.ar)