



El Eclipse

CINE Y VIDEO

Año 3 N° 5
Set/Oct 2001
Precio \$ 4.-

Hace un año en Marienbad Bandas de sonido
Prefiero el rumor del mar Mother Dao



Cassavettes

Tim Burton

Tsai Ming-Liang

Memoria

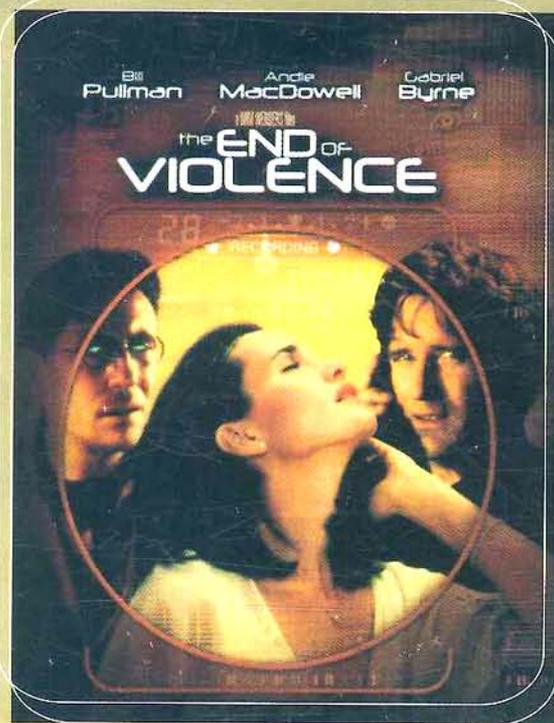
Gleyzer



Entrevista *Continho*

El Eclipse

CICLOS



The end of violence, de Wim Wenders

"¿Por qué narrar cuando el espacio entre los personajes puede soportar el peso de un filme?", hacía decir Wenders a una de sus criaturas en *El estado de las cosas*. *The end of violence*, realizado en 1996, justo en medio de la notoria caída que supuso para su autor la década del 90, se dirime nuevamente en el trecho de esa duda. Estilo personal y convenciones genéricas se entrelazan aquí conformando una estructura sutil, reflexiva y cadenciosa, en la que una intriga policial fluye lentamente a través formas expresivas arraigadas en lo plenamente sugestivo.

Aún inédita en Argentina, la extraña y notable *The end of violence* del dispar realizador alemán Wim Wenders será presentada por El Eclipse a modo de lanzamiento de la presente edición.

The end of violence, Wim Wenders, 1996.

Viernes 19 de octubre, Centro Cultural Parque España, Sarmiento y el río.

La imagen alterada: Contemplar

Este programa está integrado por videos que se estructuran en base a sensaciones visuales y sonoras privadas de su prolongación motriz. Estados de alucinación y sueño logrados mediante la intensificación de formas, colores, sonidos, y movimientos alterados. Desde la imagen-sueño hasta la pura abstracción, desde la suspensión temporal hasta el vértigo del videoclip, recursos y discursos disímiles orientados hacia la generación de un terreno de litigio donde el sentido se escabulle detrás del predominio de las formas y sus movimientos.

Como cierre, se exhibirá *Memorias erráticas de una Manhattan medieval*, un video en formato vertical realizado por Brian Eno con asistencia de Wim Wenders.

Exit 6, Edgar Endress, Chile, 1999

RAPT, Justine Cooper, Australia, 1998

La llave, Jesús Carballido, Argentina, 2000

Nigredo-Fruta prohibida, Jorge Castro, Argentina, 1996

Atenales, Arturo Marinho, Argentina, 1996

Memorias erráticas de una Manhattan medieval (Brian Eno, EEUU, 1987)

Viernes 28 de septiembre, 23 hs., Espacio Planeta X. Urquiza 1607.



Staff

Año 3 • N° 5 • Setiembre/Octubre 2001

Consejo de Redacción

Juan Aguzzi
Gustavo Galuppo
Fabián G. Del Pozo
Rubén Plataneo
Pablo Romano

Editor

Juan Aguzzi

Colaboradores

Emilio Bellon
Elvio E. Gandolfo
Juan José Gorasurreta
Arturo Marinho
Alicia Napur
Patricia Suárez

Corresponsal en Francia

Ava Nerona

Foto

Leo Vincenti

Arte y Diagramación

Fernando Romero

Agradecimientos

Cristian Lois, Planeta X, Milena Pardo,
Videoteca, Susana De Zorzi, Martín Romero
Melania Barreiros, CPN Graciela González.

Fotomecánica

REPROSCAN

Av. Francia 1183, Tel/Fax: 0341 4397652

Impresión

Elección, servicios de imprenta.
San Lorenzo 2625 PB, Tel.: 435 1425

Redacción

Montevideo 2838 D.1 - Rosario
Tel.: 0341 155 030671
www.eleclipse.8m.com
info@eleclipse.8m.com

Las notas firmadas no representan
necesariamente la opinión de la editorial.
Derechos reservados.

Prohibida la reproducción total o parcial,
por cualquier medio,
excepto cita expresa de la fuente.

Registro de la propiedad intelectual en trámite.

Quizás sean las palabras "crítico" y "criticar" las que tan a menudo nos confunden. ¿Quién nos ha puesto en la cabeza que un crítico debe "criticar"? He llegado a una conclusión: el mal y la fealdad se cuidarán solos; es el bien y la belleza lo que necesitan de nuestros cuidados. ¿Por qué elegir el camino más fácil? Si el crítico tiene alguna función, es la de buscar lo bueno y lo bello a su alrededor, lo que ayude al hombre a crecer dentro de sí mismo; intentar llamar sobre ello la atención de los demás, explicarlo, interpretarlo, y no aferrarse a trozos de basura, a errores, a imperfecciones. Como si esos errores e imperfecciones tuviesen realmente importancia.

Jonas Mekas, *Sobre la crítica del film*, 1962

Quisiera tener una pequeña conversación con algunos de mis lectores. ¿Qué es toda esa ansiedad porque yo no soy crítico de cine? ¿Quieren realmente que caiga tan bajo, que me convierta en un crítico de cine, en uno de esos que escriben reseñas? ¿No saben que ninguna reseña tiene sentido, significado? ¿No saben que lo que se mueve en la pantalla puede tener un significado para alguien de la audiencia, aun si ese alguien es un anciano que ha estado ciego en los últimos treinta años; que una verdadera reseña cinematográfica debería ser escrita en tantas versiones diferentes como hay espectadores, con análisis completos de su vidas?

¿No saben que, si se piensa bien, yo tengo un gusto casi ilimitado? Me gustan la poesía de Brakhage, las películas mudas de Griffith y Eisenstein, las películas de Hawks y de Ulmer, los films pornográficos de Hoboken, los films de Vanderbeck, las películas psiquiátricas que se ven en el Cinema 16, los westerns que sólo pueden verse en la calle 42 y, dependiendo de mi humor, prácticamente todo lo que se mueva en la pantalla. Pasé una semana de mis noches de cine más excitantes viendo las películas caseras tomadas con una filmadora de 8 mm. que alguien había tomado en un viaje a través del país.

Así que no sean irritables. Porque criticar es la cosa más fácil. ¡Pero trátense de vivir sin criticar! Lo malo de nuestro cine es que tenemos reseñadores y críticos. Nos tomamos los periódicos demasiado en serio. Es un desastre.

Jonas Mekas, *Sobre la crítica de cine y sobre mí mismo*, 1962



VOLANTES FOLLETOS
FACTURAS REVISTAS
TARJETAS LIBROS

San Lorenzo 2625 pb • Telefax: 435 1425
e-mail: eleccion@arnet.com.ar • C.P.: S2002KPI • Rosario

Sumario N° 5

• Una cierta mirada: Kenneth Anger	5
• Tim Burton y el planeta de los simios	6
• los cuerpos en Francois Ozon	8
• los cuerpos en Tsai Ming-liang	10
• Prefiero el rumor del mar, de Mino Calopresti	12
• Hace un año en Marienbad	14
• Memoria, de Emmanuel Finkiel	18
• Entrevista: Rancie Coll	20
• Raymundo Gleyzer	22
• En video: John Cassavetes	26
• Ópera prima: Shadows, de John Cassavetes	32
• Todo comienza hoy, de Bertrand Tavernier	34
• Entrevista: Eduardo Coutinho	36
• Holanda en dos partes: Amsterdam, global village y Mother Day	39
• Entrevista: Goffredo Fofi	42
• Bandas de sonido: Galasso e Iglesias	44
• El dulce porvenir: noticias, rodajes	46
• La imagen alterada: Contemplar	48
• Una mirada cercana: Los fusiles de los árboles, Jonas Mekas	50

Kenneth Anger

El problema, para todo artista, es mantener el reflejo del fuego divino de la inspiración en la dirección y en la esencia de su obra, aún sabiendo bien que este fuego trascendental, este flash de luz que aparece en la noche y puede dar expresión, es una cosa frágil, un fuego de brujas, el fuego de St. Elmo.

Lo que Einstein llamó "la primera visión".

Que extraña paradoja, entonces, es el medio cinematográfico, ese magnífico y terrible instrumento nacido en nuestro tiempo para tentar y torturar nuestra imaginación creativa. Sin que esto disminuya de ninguna manera nuestro entusiasmo por éste como una forma de arte, no creo que nosotros —los hijos de esta era— estemos equivocados al llamarlo un medio imperfecto... imperfecto y aterrador.

Déjenos ver honestamente por un momento algunas de estas imperfecciones, a la vez triviales y monumentales, sin olvidar nunca la especificidad de un arte en el cual la más pequeña partícula de polvo puede asumir rápidamente las amenazantes proporciones del Peñón de Gibraltar.

Cada disciplina artística necesita herramientas en perfectas condiciones. Tomadas separadamente, las del cine son caprichosamente frágiles: necesitan ser ajustadas y manipuladas con extremo cuidado; (...) Un considerable conocimiento científico es recomendado antes de acercarse a estas máquinas... que son deprimentemente pesadas, grandes e inflexibles, y necesitan de gran fuerza para ser manipuladas. Éstas están tan interconectadas que un leve error en el proceso, desde un movimiento de cámara hasta la puesta a punto del proyector, puede arruinar toda la empresa. Para ampliar las complicaciones que estas máquinas presentan, el realizador cinematográfico tiene que aceptar inevitablemente la colaboración de asistentes, asesores, técnicos... algo que es aún más difícil de manejar que las mismas máquinas: las personalidades individuales.

(...) Por supuesto que nosotros nos esforzamos para superar estas imperfecciones y aceptarlas como un desafío de esta era tecnológica, después de todo amamos el cine. Estas dificultades no pueden de ningún modo privarnos de la atracción de esta promesa de inmortalidad; esta certeza de que finalmente existe un espejo capaz de retener el rostro fugaz de la naturaleza, un modo de conservar el inextinguible flujo de visiones de la belleza que

continuamente muere y renace, y que hace de la contemplación de la belleza un sentimiento imbuido por la tristeza de su desaparición, una manera de atrapar el momento, un arma para desafiar el curso implacable del tiempo. Ese es el milagro, el verdadero milagro del cine.

(...) Usar la simplicidad de recursos de un arte con asociaciones líricas, es la base de la estética japonesa y mi máspreciado recuerdo de esa cultura. Nunca voy a olvidar la lección que me fue enseñada, cuando era un niño, por mi maestro de dibujo japonés. Este amor de los japoneses por la economía de la expresión se encuentra en el tanka, poema de cinco líneas, y en el haiku, que tiene apenas tres. Démosle a nuestros poetas occidentales la oportunidad de expresarse con las posibilidades ofrecidas por tres líneas, tres pinceladas, y —para nuestros poetas cinematográficos— tres imágenes. El resultado puede ser sorprendente.

(...) En el arte del cine, la chispa divina de la intuición despierta rápidamente el deseo del control total. La estudiada composición épica nos lleva al reino gélido de Eisenstein, y el período posterior de Dreyer, Sternberg, y Bresson. Admiramos la belleza formal de estos trabajos pero su gelidez impide que nos muevan. El espectador debe apreciar la calidad de estos trabajos antes de sentirlos, comprometiéndose a analizar la ingenuidad de los movimientos de cámara y los méritos de la iluminación antes de ser envuelto en la acción. El velo del juicio se interpone entre el espectador y el drama.

(...) Debo precisar que este potencial cinemático para expresar la espontaneidad me atrajo como una forma de expresión de arte personal. Vi esta fuerza disruptiva: una manera de brindar un cambio. Este modo de expresión puede trascender lo estético y convertirse en una experiencia. Mi ideal era un cine viviente que explore el dinamismo de la comunicación visual, de la belleza, el miedo, y la diversión. Busqué mi cine personal para transmutar la danza de mi interior en poesía de imágenes en movimiento que puedan crear un nuevo clima de revelación espiritual donde el espectador, olvidando que está viendo una obra de arte, se pueda volver uno con el drama. Supe que un arte como éste necesita de la mayor simpleza de recursos: Okamoto y las lecciones de la estética japonesa me enseñaron el camino.

(...) Algunos profetas (1) restaurarán la fe en un cine puro de revelación sensual. Ellos reestablecerán la preeminencia de la imagen. Ellos nos enseñarán los principios de su fe: que participemos antes de evaluar. Volveremos al sueño en su primer estado de veneración. Evocaremos misterios primitivos. El futuro del film está en el poeta y su cámara. Ellos hacen sus modestos fireworks(2) en secreto, mostrándolos de vez en cuando; pasando anónimos por el fulgor de la lluvia plateada del cine comercial. Tal vez una de estas chispas libere al cine...

Los ángeles existen. La naturaleza provee del inextinguible flujo de las visiones de la belleza. Es para el artista, con su personal visión, capturarlas.

(1) En el párrafo anterior del original se hace referencia, a nivel literario, a Lautremont y Rimbaud, como "profetas" cuya inspiración divina explora las regiones del lirismo personal

(2) Anger utiliza la palabra fireworks (fuegos de artificio) como una referencia a su cortometraje que lleva ese título.

Este artículo (*Modesty and the Art of Film*) fue publicado por primera vez en la revista *Cahiers du Cinéma*, nº 5, en setiembre de 1951.

Traducción: Gustavo Galuppo

Kenneth Anger, hijo de actores, nació en Hollywood alrededor de 1930. A partir de 1941 comienza a escribir y filmar sus cortometrajes. En 1947 concibe *Fireworks*, una obra de 17 minutos de corte surrealista que lo colocará, junto a Maya Deren, entre los principales referentes del cine vanguardista de EEUU. Autor de una filmografía compleja que se ha convertido en influencia inobjetable para distintos realizadores de cine y video, es conocido también por sus dos libros (*Hollywood Babylon I y II*) dedicados a desnudar los trasfondos oscuros del mundillo hollywoodense.



En 1947 concibe *Fireworks*, una obra de 17 minutos de corte surrealista que lo colocará, junto a Maya Deren, entre los principales referentes del cine vanguardista de EEUU. Autor de una filmografía compleja que se ha convertido en influencia inobjetable para distintos realizadores de cine y video, es conocido también por sus dos libros (*Hollywood Babylon I y II*) dedicados a desnudar los trasfondos oscuros del mundillo hollywoodense.

En 1947 concibe *Fireworks*, una obra de 17 minutos de corte surrealista que lo colocará, junto a Maya Deren, entre los principales referentes del cine vanguardista de EEUU. Autor de una filmografía compleja que se ha convertido en influencia inobjetable para distintos realizadores de cine y video, es conocido también por sus dos libros (*Hollywood Babylon I y II*) dedicados a desnudar los trasfondos oscuros del mundillo hollywoodense.

Tim Burton, un visitante en el planeta de los simios

Demasiado acorde a los planteos temáticos de Burton, una idea casi perfecta: un astronauta llega a un extraño planeta donde reinan los simios; o sea, otra vez la inversión de la monstruosidad, la invasión y la relatividad de lo anormal. Como Pee Wee, Edward, El Pingüino, Ed Wood, Jack, Ichabood Crane, y alguna que otra criatura más de esa deforme galería, este nuevo personaje es arrojado en un territorio extraño que lo convierte en un freak, en la diferencia y en la amenaza a esa "otra" normalidad. Tal vez como el mismo Burton, un eterno extranjero en la industria, un visitante asustado por su incongruencia, una especie de niño fóbico que confiesa temerle a la idea de una remake, a los chimpancés, y a Charlton Heston.

Cuando se estrenó *El Planeta de los simios* de Franklin Schaffner en 1968, Burton tenía 10 años, "la edad perfecta para que una película semejante te deje marca. Yo era fanático de Charlton Heston, me daba un poco de miedo con esa especie de interioridad oscura, intensa, un poco extraña... me acuerdo de que él me daba más miedo que los simios".

El tema general de la película sigue siendo el mismo: un astronauta se estrella en un planeta desconocido dominado por simios y donde los hombres son reducidos a la esclavitud. Pero no se trata de los mismos personajes ni del mismo planeta. La película original terminaba con la imagen de la estatua de la libertad en ruinas, la nueva película tiene un final diferente y polémico.

Burton se niega a considerar su película como una remake y por poco no lleva como título *El visitante*. "Jamás haría la remake de un clásico. La película tenía una dinámica propia que sería inútil intentar copiar. Yo intenté respetar la energía inherente al material en lugar de tratar de hacer una versión moderna con simios digitalizados. Por supuesto que hay referencias al original... una parte de la filmación se realizó en el lago Powell donde se había filmado la película original, pero el contexto es diferente. La idea de intentar rehacer la misma película me aterraría".

Otras referencias en forma de homenaje: Charlton Heston, cuyo personaje muere al final de *El secreto del planeta de los simios*, aparece en un breve cameo en el rol de simio, y

Linda Hamilton, que interpretaba a Nova, hace también una aparición.

Tim Burton confió el rol del astronauta a



Mark Wallberg, "Lo elegí porque puede hacer una de las cosas más difíciles para un actor y que tan bien hacían las estrellas del pasado como Steve McQueen: conferirle solidez a la película al aparecer imperturbable en medio del tumulto, en medio de los simios que hablan y hablan. Es más una manera de ser que una manera de hacer las cosas.

Con los monos pasa algo especial, son animales a la vez muy parecidos a nosotros y tan diferentes, que me fascinan. Creo que hemos logrado en los personajes una combinación ideal entre lo humano y lo simiesco que dife-

rencia esta película de todo lo que ya se ha hecho. En la primera película había solamente una inversión, los monos ocupaban el lugar de

los humanos, aquí, los monos tiene también el poder pero algunas de sus actitudes y gestos son típicamente simiescos y otros típicamente humanos. Esto viene de la mezcla de algunas investigaciones que hice

acerca del comportamiento de los monos y de los sentimientos que me inspiran: ante todo el miedo; para mí los chimpancés son verdaderamente aterradores, más que los gorilas".

Muchos de los actores contactados para interpretar roles de simios declinaron la invitación espantados por la idea de no ser reconocidos en la película y por las largas horas dedicadas al maquillaje. El resto pasó por lo que Burton denomina "escuela de monos" para familiarizarse con la manera en que estos animales se mueven, se agarran a los árboles y se desplazan sirviéndose de sus patas delanteras. "Mi

intención no era que los actores se comportasen exactamente como los monos sino que aprendiesen los movimientos básicos para poder incorporarlos a la actuación”.

“Para los maquilladores, la película original tuvo una gran influencia y fue para muchos la película que les dio ganas de dedicarse a esa profesión. Busqué maquilladores que pudiesen ayudar a los actores a expresarse y no lo contrario. Rick Baker comprendió esto inmediatamente, es uno de los mejores en la profesión, se puede decir que gana un Oscar con cada película en la que trabaja, van a terminar mandándoselos por correo. Ha hecho un trabajo increíble. No se trata solamente de maquillaje en sí sino también de toda la organización alrededor, había cabezas de monos por todas partes. Fue difícil para los actores, se levantaban a las dos de la mañana para dejarse manipular durante tres o cuatro horas antes de una jornada completa de trabajo”.

“He podido constatar que los actores acostumbrados a trabajar con máscaras o maquillajes pesados aprovechan la ocasión para hacer surgir aspectos ocultos de su personalidad, me acuerdo de una conversación con Jack Nicholson (sobre *Batman*), muchos no lo soportan pero quienes logran soportarlo descubren una libertad y energía suplementarias”. En cuanto a la relación con el estudio... “es un negocio donde hay mucho dinero en juego, lo comprendo y lo acepto, pero no es mi estilo, no es eso lo que me motiva. Poner una fecha para el estreno antes de tener listos el guión y el presupuesto de una película, es absurdo. Hablar de segundas partes mientras que aún no está terminada la primera es una pérdida de tiempo. Este aspecto de la profesión no ha hecho más que empeorar desde que hice *Batman* y no me facilita el trabajo, me molesta y me hace sentir incómodo. Muchas veces me agarran ataques y después se me pasan, por suerte tengo tanto que hacer para terminar la película que realmente no me queda demasiada energía para eso, es el lado bueno de la situación. Ya me dejé agarrar en el pasado, hoy juraría que no me agarran más, pero uno nunca sabe...”.

Adaptación de texto y traducción de las declaraciones de Tim Burton sobre *El planeta de los simios*, mientras se terminaba de rodar, aparecidas en la revista francesa *Première* de julio, Ava Nerona.

Existe aún en Tim Burton esa rara, casi inhallable cualidad capaz de dotar a cualquier material de una sensibilidad maravillosa. Es extraño. Es esa excitante sensación de reencontrar la belleza en ese lugar de donde ha sido expulsada, adonde parece no pertenecer por su incongruencia. ¿Qué más decir a esta altura entonces de Burton? ¿Qué agregar a la pura sensación que desfilan sus películas? ¿Cómo transcribir el arrebatado infantil de quien entra en completa concordancia con sus mundos y sus criaturas? ¿Cómo dar cuenta de la exaltación, de la alegría inverosímil de sentirse una vez más desbordado por un imaginario tan obsesivo como inagotable? Tal vez, a fin de cuentas, sólo reste reafirmar lo dicho respecto a sus anteriores películas. Repetir esas elucubraciones en torno a la inversión de la monstruosidad como uno de los ejes fundamentales de su cine, ese horror en negativo donde el “monstruo” se emancipa de su rol destructivo para convertirse en signo de la intolerancia. Y volver a destacar también la perfecta construcción de esos mundos imaginados, concebidos entre la belleza y el horror, en la perfecta decantación de lo siniestro, del lado más pesadillezco de los cuentos de hadas. Podría decirse, en resumen, mucho de lo que ya se ha dicho, aunque *El planeta de los simios* se distancie tal vez del resto de su obra por el énfasis en las peripecias aventureras y en la caracterización unidimensional del héroe. Demasiada simplificación, tal vez. Pero el relato evoluciona en el mismo terreno, sobre la misma línea conceptual. Y hay algo más, porque si Burton es obstinado en la persecución formal y temática, introduce aún film a film pequeñas ampliaciones en dosis apenas perceptibles que le imprimen a su obra una condición de movimiento constante, una expansión lenta y sutil, negando afortunadamente toda posibilidad de estancamiento.

El eje de la historia de *El planeta de los simios* es bastante conocido por todos: un astronauta cae por accidente en un planeta habitado por simios evolucionados que mantienen oprimidos a los humanos. La anécdota era, desde su mismo planteo, perfecta para el desarrollo de las constantes burtonianas: el extraño que, abandonado en un terreno ajeno, se convierte por su diferencia en un freak, un desecho monstruoso o un fenómeno circense. Pero ahora, a diferencia de sus films anteriores, la cuestión fundamental se centra en la gestación de dicho mundo. Si antes la existencia de dichas comunidades cerradas precedía a la llegada del extraño sólo para revelar ante su arribo una intolerancia imperiosa de manifestaciones concretas, en *El planeta ...* tal planteo se ve sutilmente subvertido. Aquí, antes de la irrupción, en realidad no hay mundo, no hay tal planeta, ya que éste se gestará (tras una compleja paradoja temporal) en el mismo accidente que culmina con la llegada. Hay un descuido, un error, un acto involuntariamente fatídico, y el universo íntegro se precipita hacia lo inevitable. Lo que en la nave del comienzo se manifiesta tímidamente en esa crueldad permitida de los hombres para con los animales devendrá, tras una inversión de roles, en la clara y evidente actualización del ansia descomunal de dominio y opresión siempre latente en los hombres. Y el caos, en un devenir que se presume ya irrevocable, habrá sido liberado para trastocar toda concepción previa.

El desenlace, con un cierre menos lógico que alegórico, ratifica la presencia del espíritu irreverente y provocador que atraviesa el film pero que se escabulle tras los avatares de la lógica aventurera, del heroísmo simplista pero efectivo.

Si *El planeta de los simios* está o no a la altura de las mejores obras de Burton es otra historia. ¿Es lícito después de todo exigir a nuestros realizadores predilectos que cada nueva obra sea la culminación de “nuestras” expectativas? Seguramente no, mientras éstas se mantengan en el terreno de la expresión personal. Pero es cierto, extrañamos bastante a Edward, Ichabod Crane, Ed Wood, o a El pingüino; pero a fin de cuentas aquí también están su estilo, sus obsesiones, su humor, su irreverencia, su imaginación, su ternura, su crueldad y, por encima de todo, esa maravillosa sensibilidad capaz de extraer belleza de ese lugar del que, por tanta banalización de la imagen industrializada, parece haber sido expulsada para siempre.

G.G.



Los cuerpos de François Ozon

Gotas que caen sobre rocas calientes y *Bajo la arena* se llaman las dos películas de François Ozon que se estrenaron en el país. El pulso narrativo y una febril imaginación le permiten llevar su relato hasta las últimas consecuencias. Corre el riesgo con la ausencia, la soledad o la fricción de las relaciones sentimentales. El resultado lo destaca de entre lo más interesante del cine francés contemporáneo.

En *Gotas que caen sobre rocas calientes* (1999), hay un cincuentón (Bernard Giraudeau como Léopold), mundano y después autoritario, y un jovencito de 19, casi un elfo (Malik Zidi como Franz), un poco débil, hipersensible, que en la primera escena (más que secuencia, porque todo funciona como una obra de teatro) se entredan sentimentalmente. Como la obra original es de Fassbinder, impera una ironía trágica: el cincuentón es como debe ser un varón (decidido, rápido, eficaz), y por lo tanto homosexual. Y el adolescente Franz es como son los adolescentes: indeciso, con ataques alternos de eficacia y torpeza, con una novia anterior con la que no ha cortado y no sabe qué hacer, por lo tanto también es homosexual. El primero es compacto, un poco grueso, y termina siendo un tirano (o más bien un tiranuelo, porque el ámbito es el hogar), tanto más cuanto más inseguro se siente. En cambio Franz, que se humilla, se esclaviza y llora, tiene el poder único de cambiar y, cuando se le dé la gana, matarse.

También homosexual es la mirada sobre las mujeres en la obra: la ex de Franz es una joven a la vez insegura, plana e insolente, incluso guaranga. La flexibilidad se traduce en ella en una imagen simple: es una putita, que se acuesta en seguida con Léopold cuando lo ve poderoso (casa, auto, autoridad). Cuando aparece la ex de Léopold es una flaca que en realidad es un flaco (se operó hace mucho por amor a L., inútilmente). El Macho fassbinderiano tiene una gran capacidad para destruir cualquier tipo de sentimiento que no sea el poder y la sumisión. Los débiles (Franz y las dos mujeres), aunque terminen encadenados a un tiranuelo, tienen la posibilidad de aflojar, de reírse. En cambio L. sólo ejerce plenamente su autoridad en la cama (aguanta mucho, tiene inventiva) y en la humillación. En el resto, se mueve como una histérica, insoportable Gata Flora que en el mundo real, social es un

mediocre viajante de comercio.

Al filmar a Fassbinder, Ozon cumple al milímetro: todo ocurre en un departamento de Berlín, el mobiliario tiene los colores kitsch de la época, etc. Pero al mismo tiempo es totalmente francés: circula el humor en lugar del sarcasmo, la ironía y la "diferencia" o la transgresión programática y personal de Fassbinder. En un momento delicioso, los personajes cantan y bailan como en un musical francés (aunque se quiera imitar "lo" alemán, o "lo" americano, como Godard en *Una mujer es una mujer*). Por otra parte ejerce un control estético, casi esteticista, fuera de lo común. Como pasaría en su película siguiente —*Bajo la arena*—, orquesta como nadie los cuerpos en una cama, con un rigor pictórico, algebraico: sobre el rectángulo de la pantalla, entra vertical un cuerpo, después el otro. No sólo se relacionan mediante las palabras, sino también con el color y la coreografía mínima en ese espacio distinto (una cama vista en corte horizontal cruzado, casi "al revés" del enfoque obvio). Lo mismo pasa en unas ventanas cuadradas donde los bustos aparecen enmarcados, encuadrados como retratos parlantes.

Por otra parte todo parece un poco falso, un poco "de más": no se cree demasiado en el modo en que todos aceptan sin discutir el poder de L. El suicidio final está cumplido con la falta de dramatismo y el tono mecánico de un "pas de deux" donde, al faltar el otro por pura decisión de arruinar todo, conviene retirarse definitivamente. Ozon acentúa el "irrealismo" de Fassbinder, hasta que el drama pasa a un plano tan imaginario y pautado como un cuento de hadas.

Ozon hizo *Sitcom* (1998), su primer largo (no distribuido aquí), después de una maciza carrera en el cortometraje. Con un calculado potencial revulsivo, le atrajo cierto "ruido" internacional. En el segundo (*Gotas...*) filmó a Fassbinder "como si" fuera alemán. A prime-

ra vista su exitosa *Bajo la arena* (2000) no puede ser más francesa. Como Sautet, como el mejor Claude Miller, o como Michel Deville, finge adecuarse a las formas del naturalismo y un estilo controlado (montaje "a cero", ritmo cuidado) para mejor mostrar los agujeros negros que suelen ocultarse bajo la vida cotidiana. Los primeros diez minutos muestran a una pareja de cincuentones que han tenido una suerte muy dispar en su vida en común. El personaje de Charlotte Rampling se parece mucho a la actriz: delgado, joven, fluido. En cambio el buen Bruno Cremer está muy excedido de peso, y la grasa de la inercia parece habérsele adherido al corazón, la lengua y el cerebro. Ambos están rodeados por los aparatos automatizados del consumo, nuevos, coloridos y serviciales: el auto, la expendedora de cigarrillos, los aparatos de un "24 horas" carretero. Bastan esos minutos para instalar la sensación de una doble muerte: definitiva en Cremer y disimulada en Rampling, evidente en la pareja.

Cuando llegan a la casa del balneario, parecerían recobrar el mundo privado, pero a medias: si la Rampling cocina, parece más bien ejecutar, torturar a esos pobres fideos hechos "a la marchanta". Cuando llegan la noche y la cama, se invierten dos veces los papeles en un breve intercambio. Esta vez no es la mujer quien aduce cansancio o dolor de cabeza, sino Cremer; pero a su vez no lo hace propiamente él: su respuesta está predeterminada en la pregunta de la mujer: "¿Estás cansado?", y consiste apenas en un movimiento de cabeza y un suave gruñido.

El sol, la arena, el buen tiempo de la playa no quitan la sensación: después de aplicar crema en la espalda de Rampling, Cremer mira largamente el mar. En pocas tomas más llegan la muerte, o más bien la desaparición, y el comienzo del verdadero desarrollo del film. Allí una circunstancia externa (por ahorro la



Bajo la arena

primera zona está hecha en 35 mm., la segunda en super 16) coincidió en el cambio de estación —de verano a invierno— y le dio un toque adicional de eficacia. A su vez la extrema precisión del guión y la aparición del fantasma hacen que el tono “francés-francés” de las imágenes pase en el relato a imponer cada vez más una presencia “inglesa”. Los amigos ven como locura la conducta de Rampling, pero no se animan a nombrarla; Rampling puede disfrutar de un matido fantasma mucho más activo y afectuoso que el real, y, más aún, compartirlo con un amante débil. Ambas actitudes parecen ser la huida perfecta del duelo, gracias a la inexistencia del cuerpo.

Ese tema del cuerpo aparece además claramente en su nueva relación: en el primer contacto sexual una carcajada rompe el clima, porque el nuevo hombre “es demasiado liviano”, y cuando llega la inevitable discusión, es acusado de “no dar el peso”. El fantasma de Cremer exhibe su corpulencia aplastante, pero menos vaciada, cansada y muerta que en el cuerpo viviente previo, el que se metió en el mar para irse.

A su vez el cuerpo ideal de la propia Rampling, producto de las ideas de este comienzo de siglo, deja paso al rostro, que parece desprenderse de ese producto de la gimnasia, la dieta y la cosmética. La desaparición ha posibilitado que esa zona donde aparece la expresión comience a existir, gracias a la ilusión y el dolor combinados.

Si la red social (amigos concientes del hueco, cuentas de banco, llamadas policiales en el contestador) presiona para forzar las cosas, es en el rostro de Rampling donde la muerte flota, reflota, y vuelve a zambullirse. Basta mencionar su paseo nocturno que recalca en otro “24 horas” destinado a recoger los restos humanos de la noche. Allí la dama burguesa satisfecha, justamente por estar viva, por sufrir, parece un fantasma. En la comisaría, el tono es de cruel serie negra “á la francesa” (como en la reciente *Los ríos de color púrpura*): morgue, cadáver, funcionarios desagradables, como el médico forense. Algo parecido pasa en la entrevista con la madre de Cremer: empequeñecida por la edad, depositada en un geriátrico, mostrará sin embargo toda la fuer-

za de los celos y el conocimiento materno para mejor quebrantar a su nuera. Pero como en un (Henry) James “fantasmeador” (que no admiraba demasiado esa zona de su propia obra) quedará siempre un residuo, una ambigüedad de al menos el 10 % para que la imaginación siga teniendo su propio peso. Ese peso esencial había desaparecido de la pareja, que sólo parecía capaz de generar el vacío narrativo de un aviso publicitario. En *Bajo la arena*, en cambio, la muerte y la imaginación los devuelve al relato pleno, y, en última instancia, a la soledad intermitente de la vida, desprovista de seguridades.

Elvio E. Gandolfo

T.O. : *Sous le sable*

Francia, 2000, 95 min.

Dirección y guión: François Ozon

Intérpretes: Charlotte Rampling, Bruno Cremer

T.O. : *Gotas que caen sobre rocas calientes*

Francia, 1999, 85 min.

Dirección y guión: François Ozon

Intérpretes: Bernard Giraudeau, Malik Zidi

Los cuerpos de Tsai Ming-liang

Tsai Ming-liang es un realizador taiwanés que narra historias descarnadas y sobrecogedoras. *El río* fue su bautismo de fuego en Argentina y luego le siguió su anterior *Viva el amor*. Ambas son de visión obligada para **El Eclipse** porque exploran la sinrazón humana con belleza y lucidez.

En *Vive l'amour*, (o *Viva el amor*, 1994) y *El río* (1996), segundo y tercer largometraje en cine de Tsai Ming-liang, aparecen a un mismo tiempo los cuerpos de ambos sexos en intimidad extrema, y la ciudad de Tai-pei (con seis millones de habitantes, testigo de la expansión económica explosiva de Taiwan) como un monstruoso personaje más, que engloba (y es construido por) a esa gente a la que vemos trabajar, comer, defecar, fornicar y en última instancia, muy trabajosamente, amar. Justamente ese plano, por mínimo que sea en tiempo y espacio, es el único que parece elevarse por sobre el nivel que empareja (y vacía) a todos los demás. Por la forma en que los personajes deben ascender para tener apenas unos segundos de contacto a un nivel que no sea sólo genital o laboral es claro que la explosión económica trajo aparejada una implosión personal, emocional.

Ahora hay más gente que nunca que puede andar en scooter (uno de los leit-motivs de Ming-liang en su título anterior *Rebeldes del dios neón*, aún inédita en Argentina, 1992), comer al paso, ver televisión, tener modestas perversiones sexuales y satisfacerlas por un módico precio, contar con una vivienda de aspiración burguesa pero permeada por la lluvia, los agujeros (título de su cuarto largo, *El agujero*) y, sobre todo, el silencioso huracán de la angustia.

En *Vive l'amour!* los personajes centrales, casi únicos, son tres, y aparentan no tener ni hogar ni familia anterior o actual. Una empleada trentiañera de una inmobiliaria, Mei (Yang



Kuei-mei), ha incorporado los gestos de eficacia vulgar, un poco falsa, de su oficio: habla a los gritos por teléfono con su patrón y los clientes, camina con paso seguro, cruza la calle en sitios prohibidos (arriesgando el cuerpo), y cuando elige una pareja, es un vendedor de ropa en un mercado callejero nocturno (Chen Chao-jung, como Ah-jong) casi su equivalente: rápido, hueco, seguro, cool. Antes que ellos, sin embargo, aparece el actor favorito de Ming-liang: el rostro sensible, vacilante, casi tembloroso de Lee Kang-sheng (que interpreta a Hsiao-kiang). En él la soledad está instalada y enraizada. En la primera toma, descubre una llave dejada en la puerta de uno de los innumerables departamentos vacíos vendidos por Mei, dejados por un boom de la construcción, y pasa a vivir allí. Del vendedor callejero sólo conocemos su coche, usado para transportar mercadería. El departamento de Mei es casi igual, en su desnudez, a los departamentos vacíos que muestra a los clientes. Para perfeccionar esa desnudez, el film tiene poquísimos diálogos (alguien bromeó que los primeros 10 minutos de *El rayo verde de Rohmer* —con la que se la comparó— tiene más diálogo que *Vive l'amour* completa) y prácticamente nada de música, lo que se repite en *El río*. Cuando aparece es como música Muzak, de fondo, en la empresa vendedora de nichos donde trabaja Hsiao-kiang. Eso deja percibir enteramente lo que importa: los cuerpos y los gestos, y los efectos de la ciudad que los rodea.

Un movimiento inteligente (y casi ideológico respecto al medio y el mercado) de Ming-liang

EL RÍO / VIVA EL AMOR

es colocar una escena explícita y clara de sexo heterosexual en las dos películas, en los primeros 20 minutos. Así como el afiche de *Con ánimo de amar* mostraba un fotograma que no aparece en la película (donde el hombre acaricia los senos de la mujer), la toma donde Mei lame la tetilla de Ah-jong en esa escena ilustró también el afiche y varias notas. Con eso Ming-liang parece librarse "de esa historia" (obsesiva en el cine actual) para mostrar su contracara.

Hsiao-kiang ha entrado a ese departamento para matarse. En la secuencia, apoya una navaja sobre la muñeca para cortar la arteria, duda larguísimo segundos, y deja caer los hombros, derrotado, dos veces. Al fin corta, gotea, se asombra y no muere: sólo se limita a aparecer con la muñeca vendada al otro día. Es una de las numerosas escenas que expresan toda la capacidad de Ming-liang para mostrar las cosas como no parecían haberse visto antes en cine. Lo mismo pasa con Mei comiendo en un departamento vacío y sacando los carozos de lo que come, en toma continuada, larga (como casi todas), o entrando al baño, para bajarse la bombacha, echar hacia atrás el resto de la ropa, hacer, limpiarse: todo en tiempo real, o cuando acecha a un mosquito, con la mano y la mirada. O Hsiao-kiang cuando se traviste: en vez de "rareza" hay energía infantil, acrobática.

Desde un lugar no esperado (Taiwan), reaparece el cine de Antonioni, de Rohmer o de Bresson, modificado, erosionado por ácidos o melancolías distintas. El tono de gravedad, de lentitud, reaparece aumentado en *El río*. En *Vive l'amour* los tres personajes son jóvenes, no dejan de moverse (sin saber muy bien hacia dónde, pero moviéndose) y a su modo se relacionan: la pareja sólo sexual, y el recatadísimo Hsiao-kiang, testigo infiltrado que se masturbaba bajo la cama, sale oculto mientras Mei duerme y aprovecha que Ah-jong también duerme para darle (después de una lentísima duda) un beso suave en los labios.

En *El río* se cumple con la escena sexual "saludable", pero filmada en penumbras. Todo parece haber madurado, hasta casi pudrirse, sin embargo. Con el mismo humor torcido: porque podría leerse el drama sin salida (familiar y personal) como una metáfora de las dificultades de hacer cine con demasiado poco dinero. Al principio, después de un cruce de personajes en dos escaleras mecánicas, que no produce ninguna consecuencia posterior, por unos cuantos minutos la imagen se centra en un equipo de filmación. El muñeco que tiene que hacer de ahogado es barato y poco convincente, tanto que un muchacho cercano



(otra vez Lee Kang-sheng como Hsiao-kang) es invitado a reemplazarlo. La zambullida, aunque no se diga explícitamente en el film, le costará una torsión (¿infección?) cada vez más grave del cuello, más el dolor y convulsiones cada vez más intensas.

A la enfermedad que avanza, se suma la progresiva inercia de la familia, no sólo ante él, sino ante el agua que se filtra desde el techo en esta ciudad donde parece llover siempre, ante el progresivo alejamiento (los padres duermen en cuartos separados: la madre tiene un amante insatisfactorio —que distribuye videos

porno—, el padre va a un sauna gay), y ante la ronda infernal de médicos y curanderos que parecen hablar de cualquier cosa. Pocas veces se ha expresado con tanta prolijidad la náusea física (que obviamente se vuelve psíquica y espiritual), y pocas veces se la ha interpretado con tanta justeza. Hay momentos en que los cuerpos, filmados sudando, comiendo, orinando, torciéndose, parecen dejar de ser humanos, cambiar de especie, volverse insectos, o extraterrestres, cuerpos fantásticos.

Eso es especialmente visible en la larga secuencia (uno de los topes de angustia contradictoriamente dinámica del cine reciente) donde la desesperación del dolor lleva al hijo a un sauna donde, sin que él lo sepa, también asiste el padre. Todo termina en una descarga sexual mutua, anónima en la penumbra. Lejos de relajar los hilos afectivos, cuando el padre lo advierte, se limita a pegarle una cachetada al hijo, para recobrar el "control", la "normalidad".

Hay dos únicos aflojes auténticos de la soledad silenciosa y a la vez chirriante, de flujo humano del sentimiento recobrado, por elemental que sea. En *Vive l'amour* el largo travelling final de Mei (hasta allí aparentemente más codificada en su conducta que los dos varones), que recorre un parque desolado, inconcluso, para sentarse y llorar (en una desolación parecida al final de *La noche de Antonioni*), largamente, con una sola pausa para encender un cigarrillo y seguir (incluso en el off del fundido a negro). Y el travelling donde el padre de Hsiao-kang le sostiene la cabeza enderezada al hijo mientras conduce su scooter en *El río*. Aunque lo que rodea y alivia todo, aún en los momentos más lamentables, extensos, casi insostenibles, son las extraordinarias imágenes de Ming-liang, que mezclan de modo indisoluble la belleza y la lucidez. Allí se muestra a la altura de lo que enfrenta: la grande y difusa y enorme ciudad de Taipei, y su gente.

Elvio E. Gandolfo

T.O. : *Vive l'amour*

Taiwan, 1994, 118 min.

Dirección y guión: Tsai Ming-liang

Intérpretes: Lee Kang-sheng, Yang Kuei-mei y Chen Chao-jung

T.O. : *La rivière*

Taiwan, 1996, 115 min.

Dirección y guión: Tsai Ming-liang

Intérpretes: Lee Kang-sheng, Tien Miao, Lu Hsiao-ling y Chen Chao-jung

La angustia corroe el alma

Perteneciente a una generación de realizadores de mediana edad, Mimmo Calopresti –nacido en una ciudad de Calabria, hacia 1955– finalmente puede ser conocido en nuestro país, a partir de su último film, luego de su presentación oficial en el Festival de Cannes 2000, donde se galardonó con la Palma de oro, mercedamente, al polémico film de Lars von Trier, *Bailarina en la oscuridad*. Con *Prefiero el rumor del mar*, Calopresti ha merecido de parte de la crítica numerosos epítetos de elogio. Pero, lamentablemente, por lo menos en nuestra ciudad, el film sólo fue exhibido en recortados horarios en una de las salas que integran el complejo Village y en un período en el que el gran público estuvo atento a la llamada –y por cierto discutida– cartelera infantil.

Es éste el tercer film de este director quien, por otra parte, cumple una breve pero muy significativa participación en él. *Prefiero el rumor del mar* pide prestado su nombre a uno de los versos de los *Cantos Órficos* del poeta maldito Dino Campana, errante y nómada, visitante de esas tierras, marginado y excluido, quien terminó sus días en el Hospital Psiquiátrico de Castel Pulci, luego de una muy larga internación, en 1932. Los apuntes biográficos sobre el llamado “Loco de Marradi”, guardan una singular relación con el trazado de algunos de los personajes que transitan por el film de Calopresti. En una de las páginas de su *Descripción de descripciones* su autor, el gran humanista disidente Pier Paolo Pasolini, caracteriza aspectos de la obra de Campana señalando que “no hay ninguna página, ninguna palabra de su producción que no tenga el inconfundible sonido de la cultura”.

Al tener como marco de referencia a la sociedad contemporánea, el relato de Calopresti construye un diseño irregular, asimétrico, perturbador en torno a las relaciones humanas; tal como nos la ofrecía otro director escasamente conocido en nuestra sociedad,



Giuseppe Piccioni, realizador y guionista de *Fuera del mundo*, actualmente editada en video. Es el espacio de la sociedad de hoy, en un itinerario abreviado entre un pueblo de la Calabria y la industrial ciudad de Torino, en el que los protagonistas de *Prefiero el rumor del mar* nos devuelven la silueta de los anónimos personajes que vagan por los textos de Dino Campana y de Pier Paolo Pasolini.

No podemos, por lo tanto, hablar de personajes principales en este más que recomendable film de Mimmo Calopresti –sus películas anteriores se llaman *La seconda volta* (1995) y *La parola amore esiste* (1997)– que conecta el sur con el norte –cuya división hoy la proclama y promueve cierto sector xenófobo de la sociedad–, tal como otro eximio director calabrés Gianni Amelio lo plantea en su film *Ladrón de niños* (1992).

En *Prefiero el rumor del mar*, expresión que escuchamos por boca del joven Rosario en la última secuencia del film, Calopresti plantea los conflictos generacionales en relación con diferentes clases sociales, a partir de marcar los diferentes lugares de quiebre y de astillamien-

to de los variados vínculos de sus personajes. Planteado como un dilatado racconto, que opera sobre el filo de una situación límite, la historia que aquí se nos acerca está dominada por postergados enfrentamientos y ciertos simulacros que operan en el discurso de los buenos hábitos y de las convencionales normas de impostadas conductas.

Ajeno a toda mirada nostálgica, Calopresti ensaya una pieza fragmentaria que reflexiona sobre la pérdida de ciertos valores desde una mirada crítica distanciada. De esta manera, son los desdibujados referentes los que se intuyen en una trama rasgada violentamente por la indiferencia y el autoritarismo, por la dificultad de poder escuchar al otro, por la imposibilidad de conciliar diferentes voces culturales. La organización familiar se siente sacudida por los aquilatados silencios que descubren su cara más áspera y borrosa. Son, particularmente, los adolescentes los que sufren atezados, los que tratan de resistir ese monólogo repetido de algunas de sus figuras más cercanas.

Como los mismos dibujos trazados con rabia

Prefiero el rumor del mar es un film inquieto que desafía las convenciones de la trama social quebrada por la indiferencia y el autoritarismo. Las reglas de juego son las de un relato perturbador sobre las posibilidades de la dignidad entre los hombres.

por el joven Matteo, el hijo de Luigi, ahora posible amigo de Rosario, aquel quinceañero calabrés; así las diferentes escenas nos sacuden internamente y nos dejan maniatados por la angustia, que como diría Fassbinder, "corroe el alma". Será la capilla obrera de don Lorenzo el nuevo escenario para el recién llegado del sur y allí en un ambiente calmo y hospitalario aquel comenzará a redescubrir la sonrisa perdida. En ese ámbito de jóvenes en tránsito y de rechazados sociales, Rosario se sentirá respetado y gran parte de su tiempo lo dedicará a trabajar en la librería que tiene a cargo don Lorenzo —rol que asume el mismo director— y que lleva por nombre el de Franti, personaje que puebla el universo infantil de *Corazón* de Edmundo D'Amicis; reivindicado Franti por Calopresti, respecto de la visión que el texto original ofrece.

Tal vez podamos repensar este admirable film desde las propias palabras de su realizador, cuando a propósito del estreno de su segunda obra, *La parola amore esiste*, comentaba en una conferencia de prensa: "Me interesa elaborar la relación entre las personas en las propias situaciones cotidianas. Cada uno de los individuos merece ser representado en su propia dignidad. Siempre trato de volcar en la panta-

lla la ligera profundidad de las cosas".

Prefiero el rumor del mar apuesta a subrayar los gestos que para otro cine pasan desapercibidos. Y es este intento de proyectar su dimensión poética, el que anima el plano por momentos vacío, por momentos ligado al infinito como acontece en la última secuencia (me viene a la memoria aquel momento en el que en la noche de Navidad, aunque sea por un solo instante, el grupo familiar visitado también por aquel joven llegado de Calabria, descubre con asombro el pequeño presente con el que los adolescentes los sorprenden: un sencillo juguete que los invitará a divertirse, aunque sea sólo por un instante, lanzando al aire pompas de jabón).

Pero el film de Calopresti también nos hace escuchar una voz interior que escapa a la fugacidad y así, los personajes de Luigi, el abogado, y de don Lorenzo, el cura párroco, ante diferentes situaciones comprenderán —y lo harán dialogando en un banco— que a veces las cosas están sucediendo frente a nosotros y seguimos permaneciendo indiferentes, que a veces algunos rostros se acercan pidiéndonos ser escuchados, pero que nuestro andar mecánico y alienado no nos permite reconocer.

Emilio Bellon

"... Franti se ríe porque es malo —piensa Enrico—, pero de hecho parece malo porque se ríe. Lo que Enrico no se pregunta es si la maldad de quien se ríe no será una forma de virtud, cuya grandeza él no puede comprender porque todo lo que es risa y maldad en Franti no es otra cosa que negación de un mundo dominado por el corazón, o, mejor aún, de un corazón pensado a imagen y semejanza del mundo en el que Enrico crece y engorda.

"Por eso Enrico tiene que rechazar a Franti: porque si Franti aparece como un inadaptable en el mundo en que vive y lo envuelve con un sarcasmo de época (Franti pone entre paréntesis cualquier hecho que a los otros, por el contrario, les afecta emotivamente), el único modo de exorcizar el escepticismo negativo de Franti es denunciar a Franti como hechicero. Y no aceptarle a priori".

Umberto Eco

De *Elogio de Franti* en *Diario mínimo*, a propósito de las reflexiones de este personaje de *Corazón*, historia de un año escolar, escrito por un alumno de tercera, de una escuela municipal de Italia.



T.O.: *Preferisco il rumore del mare*
Italia, 2000, 90 min.
Dirección: Mimmo Calopresti
Guión: Francesco Bruni y M.C.
Fotografía: Luca Bigazzi
Intérpretes: Silvio Orlando,
Michele Raso, Paolo Cirio,
Mimmo Calopresti

En un lujoso hotel barroco, un hombre intenta persuadir a una mujer de que un año atrás, en ese mismo lugar, tuvieron un breve romance y ella prometió irse con él un año después. Sólo eso se sabe al comienzo, y quizás ni eso se sepa al final. El film se encargará de ir borrando minuciosamente cualquier certeza. Así, *Hace un año en Marienbad*, esa obra producto de las contradicciones conceptuales de dos autores, permanece hoy, a cuarenta años de su concepción, al margen de cualquier clasificación. Cine experimental, cine de autor, cine industrial. Nada y todo a la vez. O quizás la puesta en forma precisa que resume los sesenta años de historia de cine que la preceden, y, tal vez, los cuarenta que hasta ahora la han sucedido.

Historia de una persuasión

“Resnais quería hacer un film sobre la memoria y yo quería hacer un film sobre la persuasión. La idea de la memoria es una cuestión totalmente imaginaria: todo sucede en el presente, ahora, aquí. Y en cuanto a la persuasión, a veces me preguntan si Marienbad es acerca de un hombre que quiere persuadir a una mujer para que lo siga. Yo respondo que no, que es acerca de un escritor que quiere persuadir a un director para hacer un film de vanguardia”.

Alain Robbe-Grillet

En 1961, trasponiendo sus aportes hechos a la literatura desde el objetivismo del Nouveau Roman, Alain Robbe-Grillet se vio ligado al cine desde la negación, o desde la afirmación de la existencia de un error conceptual que había hecho de sí mismo la base del relato cinematográfico institucionalizado: “el realismo es lo contrario de lo real, porque en ese realismo todo tiene sentido y ese sentido es claro. En lo real, el sentido se mueve sin cesar, está lleno de agujeros, de ausencias y contradicciones”. Entonces, si la forma del cine ya había sido puesta en crisis, sólo restaba celebrar su destrucción. Abrir los ojos y mirar atrás. Señalar y negar. Recuperar el estupor y hacer de la visión un acto frustrante. Apuntar lo inexplicable como tal y nunca aclararlo, confundirlo más en cambio. Rodar *Hace un año en Marienbad*, sólo eso. Partir de lo incierto para arribar a lo inasible.

Alain Resnais, respetado tras el éxito de su ópera prima guionada por Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, es el autor acreditado. Pero si él lo filmó, obsesivo y consecuente, fue llevando hasta el absurdo el respeto por el guión técnico detalladamente escrito por Robbe-Grillet. Plano por plano. Palabra por palabra. Movimiento por movimiento. Introduciendo apenas sutiles variaciones y omisiones. Breves libertades referidas a la música (ese letárgico y monocorde órgano

ubicuo) y detalles no especificados acerca del vestuario (la suntuosa elegancia de Seyrig vestida por Chanel) ¿Por qué hacemos esta escena?, le preguntaría un actor. No sé, es lo que está escrito aquí, contestó Resnais consciente de que lo que tenía entre manos excedía cualquier juicio posible, cualquier valoración fundada en la lógica o en las tranquilizadoras certezas de lo reconocible. Y todo a pesar del desentendimiento. Si para Resnais (el cineasta de la memoria) algo había sucedido en Marienbad, para Robbe-Grillet (el poeta de la incertidumbre) no había ocurrido nada.

La obra finalmente terminada era impresentable. Ni el productor que la había propuesto ni ningún otro estaría dispuesto a estrenarla. Era una burla al espectador. Un ataque frontal al sentido común. Una imperdonable falta de tacto o un brutal desprecio por el público. Era imposible exhibirla.

Así entonces fue relegada durante seis meses a proyecciones privadas programadas por sus autores: una para Antonioni, una para Sartre, y otra para Bretón.

Después, ese mismo año, llegó Venecia, el festival de 1961, donde según Robbe-Grillet la película fue aceptada por los italianos para hacer quedar mal a Francia por el conflicto en Argelia. Pero el juego se revirtió, y *Hace un año en Marienbad* ganó el León de Oro consiguiendo el pase para su distribución comercial.

Entonces no sólo se vio, sino que había que verla. De film maldito a película de moda en pocos meses. El escritor de la incertidumbre no sólo había persuadido al cineasta de la memoria para hacer un film de vanguardia, sino que, además, la obra concebida por los dos autores como producto de esa confrontación pasiva, marcaría el centro de una corriente de cine autorreflexivo, concentrado en el desarrollo de sus más íntimos e inasibles mecanismos.

La pantalla ensimismada

Primero los corredores, los detalles de la sun-

tuosidad, la voluptuosa repetición barroca, la cámara líquida recorriendo las entrañas del hotel-laberinto en un movimiento perpetuo e interminable. Al mismo tiempo la música alestargada, y, sobre ella, la voz monocorde, impersonal, encontrada y extraviada permanentemente en cualquier punto. Dejándose oír y luego ocultándose, esquivando, bajo el órgano somnoliento que rige sus obsesivas repeticiones. Su descripción alienada de ese espacio que la niega y la confirma indiscriminadamente.

También los personajes, pasajeros inmóviles convertidos en objetos decorativos, sumados inhumanamente a la conformación estática de la estructura del hotel. Ese palacio privado del devenir temporal, sin pasado ni futuro, apenas sujeto a un presente inmovilizado donde lo orgánico y lo inorgánico se confunden hasta la indiferenciación absoluta. Donde lo mental y lo físico ya no son sino componentes indiscernibles de una situación independiente que no requiere ni acepta tal distinción.

Aunque a veces, producto de la convicción con que Resnais llevó el guión a la pantalla, la sombra de un pasado posible parezca germinar en lo imaginario, negarlo y remitir a un suceso atrebatado a la memoria. Reforzando la ambigüedad con la posibilidad de un pasado que, aunque falso, parece encarnarse en recuerdos actualizables. De ahí que la confusión se acreciente, que la certeza de lo ilusorio ceda por momentos a la probabilidad de la memoria. Y de ahí el enriquecimiento de la propuesta inicial de Robbe-Grillet: ya no todo pertenecía inequívocamente al terreno de lo imaginario como él proponía, sino que el circuito se abría a otros campos aún más vastos. Entonces el teatro, con sus espectadores congelados en la contemplación, y la obra representada por dos actores que cristaliza las posibilidades de una historia inexistente que irá encarnándose en otros cuerpos (X, A, y M, tales los nombres vagos que los designan). Haciéndose y deshaciéndose en una reescritu-

HACE UN AÑO EN MARIENBAD

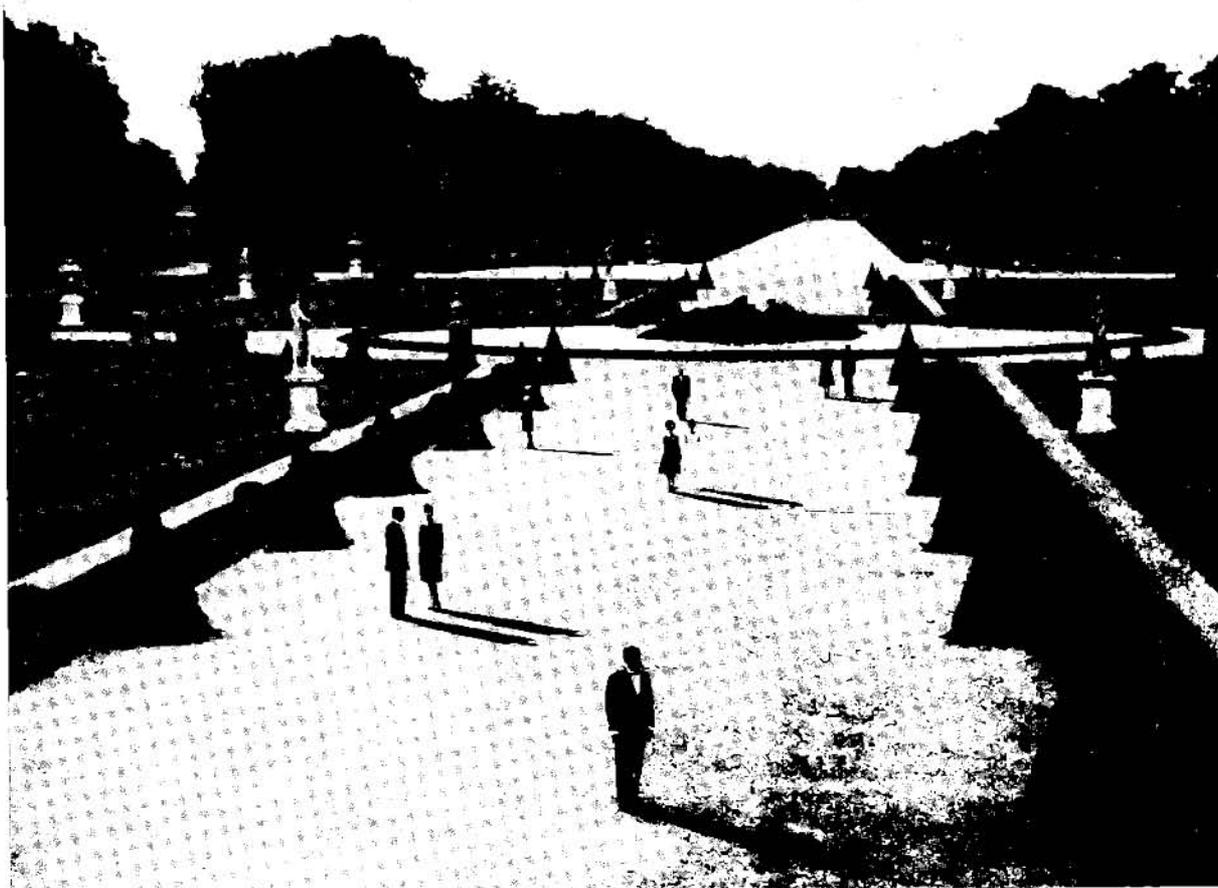
El cine de La incertidumbre

ra constante, anclada en el devenir del imaginario de quien la crea, la supone, o la recuerda (X).

Y después la mujer, o su cuerpo constituido de pura evocación, pura potencia de deseo armada con retazos de imágenes arrebatadas a un paradigma cinematográfico. Poses impostadas que invocan la figura de Marlene Dietrich; o también su mismo vestuario, en un eterno desfile sin continuidad ni tiempo, que en alguna escena parece emular el de la diva en *El expreso de Shangai*. Y aún más, Gilda/Hayworth, pero aquí no sólo su cuerpo vaciado devenido modelo, sino el mismo film como base para la cita, como construcción arquetípica del clasicismo puesta en foco para su negación. Para la parodia sutil. Si en aquélla el conflicto del triángulo amoroso abría un circuito hacia un pasado oculto que involucraba a dos de ellos, en Marienbad (con un triángulo en similar conflicto) ya no hay pasado, no hay

memoria, sólo un presente constante en el cual se barajan las posibilidades de una historia en que no haya solución ni tiempo. Una pantalla-cerebro erigida para plasmar lo indiscernible de las funciones mentales, de la interioridad sutil, y que se construye a sí misma sobre el devenir del pensamiento mientras éste avanza entre la duda y el deseo. Una pantalla pensante que se inventa y se reinventa en un movimiento perpetuo develando los engranajes de un relato indeterminado. Respirando un aire incierto, renunciando a su poder absoluto sobre los hechos que representa, liberándolos a los avatares de lo subjetivo.

No es entonces que en la compleja extrañeza de *Hace un año en Marienbad* no haya relato, sino que, por el contrario, hay un relato proponiendo demasiadas historias, donde cada una sus-



tituye a la anterior, la niega o la desvía, la borra o la reescribe. Donde la desmesurada acumulación de posibles significaciones hace que se anulen unas a otras en una cadena que se presume infinita; y donde la significación última, palpable en la construcción de una imagen autónoma y ensimismada, es el proceso de su misma formación. Cine dentro del cine, podría decirse, pero no mediante la obvia mostración de sus dispositivos técnicos, sino a través de la minuciosa destrucción del carácter determinante del relato clásico, a través de la elucubración y el engaño revelados en una pantalla desnuda que no deja de hablar sobre su propia naturaleza.

La forma del film, perfecta puesta en forma de la errancia interna, halla su expresión exacta en el movimiento constante. La cámara no se

detiene nunca. Desconoce las certezas de la estabilidad. Tampoco la voz se detiene, hipnótica y persistente en su intento de persuadir a la mujer (y a nosotros, espectadores) de que aquella historia inventada sobre la marcha (apoyada y sugerida por fragmentos de diálogos vacuos rescatados entre los pasajeros-objetos del hotel) ha sido real. De que es real. Pero entonces, por momentos, la historia excede a su creador. Lo desborda. Toma cuerpo en imágenes-sueño y contradice lo que aquel pretende (¡No!, no ha sido por la fuerza). Y otra vez el teatro del hotel, imagen especular del comienzo, aquella misma obra cristalizando las potencias de lo falso de esta representación angustiante. Capaz de deglutir a su mismo creador.

Se torna entonces claro que, si hay ironía en el

80. EL V.R. 2001



del 7 al 16 de septiembre

80 FESTIVAL LATINOAMERICANO DE VIDEO ROSARIO 2001

MUESTRA OFICIAL COMPETITIVA
MUESTRA COMPETITIVA ROSARINA ESTRENOS MUESTRA PARA NIÑOS Y JÓVENES
MUESTRAS RETROSPECTIVAS Y HOMENAJES SEMINARIOS TALLERES
MUESTRA SOBRE TEMÁTICA LATINOAMERICANA PRODUCIDA POR NO LATINOAMERICANOS

PRIMER ENCUENTRO LATINOAMERICANO DE DOCUMENTALISTAS "FERNANDO BIRRI"

investigación producción y televisión producción alternativa
documental y educación distribución producción regional



Teatro Centro Cultural Parque de España
Centro de Expresiones Contemporáneas
Auditorio Banco Municipal

Informes e inscripción: Rosario: Centro Audiovisual Rosario - CEC, Sargento Cabral y el río Paraná_2000, Rosario,
telefax (0341)4802728 / 4802545 audiovisualrosario@net12.com.ar

Buenos Aires: TEA Imagen, Uriburu 353, 1er piso_1027, Cap.Fed. | telefax (011)49540557 teaimagen@elsitio.net

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

Ocho reflexiones sobre una conciencia judía

Diáspora y tránsito, dispersión y tinieblas, el Holocausto como cruce trágico en vidas paralelas. Emmanuel Finkiel utiliza la *Memoria* de tres mujeres judías para señalar la extinción de la conciencia de la identidad como producto de los actos criminales.



1. El crítico George Steiner entrevistado por Ronald A. Sharp, del *Paris Review*, en 1994, contó la siguiente historia: “En 1934, un gran escándalo financiero en el cual hay judíos involucrados sacude Francia, y los grupos antisemitas marchan cerca de mi escuela, que era muy judía. Entonces mi niñera, mi gobernanta —en esa época todavía teníamos gobernantas— viene corriendo para llevarme a casa. En casa mamá cierra los postigos de las ventanas, mirando los desfiles de gente allá afuera, que gritan: ‘¡Muerte a los judíos!’. Papá vuelve a casa y dice: ‘¡Levanten esos postigos!’, y me toma de la mano para que mire afuera. Yo estaba fascinado, por supuesto, cualquier niño lo estaría. Y él me dice: ‘Nunca debes asustarte: lo que estás viendo es algo llamado historia’. Creo que esa frase dio forma a toda mi vida”.



2. En 1999, el director francés Emmanuel Finkiel, realizó su primer largometraje: *Memoria (Voyages)*, la historia de tres mujeres judías sexagenarias, cuyas vidas fueron radicalmente afectadas por el Holocausto nazi. De alguna manera ellas son las tres Parcas: las diosas de la mitología griega en cuyas manos el destino se hila, se teje, y se corta. Estas mujeres están obsesionadas por un duelo imposible, el cual abarca, por una parte, sus propias historias tronchadas durante la niñez, y por otra, una especie de duelo geo-político impensable para un americano pero siempre vigente para un europeo. ¿Podría decirse que Yugoslavia es el mismo país hoy, que antes de 1939? ¿Lo es Eslovaquia? ¿Qué es, entonces,

por ejemplo, Chechenia? ¿Qué Bosnia-Herzegovina? ¿Qué es Serbia, qué Ucrania, qué Eslovenia, qué Lituania?. El escritor húngaro Stephen Vicziny concluye que para Hungría el concepto de “patria soberana” consiste en resistir y permanecer, y lo dice con conocimiento de causa: Hungría fue dominada en los últimos mil años por los tártaros, los turcos, los austriacos, los nazis y los comunistas. Para un argentino, la última vez que pasó por un duelo geo-político similar fue cuando la guerra del Paraguay, en que Argentina se anexó el Chaco (o sea, más bien, que el duelo fue de los paraguayos). No tenemos memoria sobre estos hechos.

Cuando preguntaron a Emmanuel Finkiel por qué no filmó dentro de Auschwitz, él respondió: “No era mi intención. No hubiera dicho nada nuevo al respecto”.

3. Las tres protagonistas de *Memoria* viven en países distintos: Israel, Francia y Rusia. La israelí viaja a Polonia, la francesa recibe la visita de un caballero que dice ser su padre, la rusa emigra a Israel. Ellas tres están, de alguna manera, aún buscándose; hay lazos de sangre que las unen. La única manera de buscar a un pariente perdido es con ahínco, con una fe ciega y sin abandonar jamás. ¿Cómo hará uno, si no, para encontrarse con alguien en la jungla que es la vastedad del mundo? Buscar es un culto a la memoria, porque el paso del tiempo opera en contra del buscador. Estas tres mujeres están abatidas; piensan que ya no lograrán encontrarse. La muerte —la muerte natural— hace de estas viejas su bocado. Uno





podría plantearse la pregunta, para tratar de entenderlas: ¿qué hubiera pasado si Telémaco hubiera salido tras su padre y hubiera llegado a la vejez sin encontrarlo? Nos veríamos frente a una Itaca que pertenecería a vaya saber cuál pretendiente, a un padre muerto en algún sitio remoto, y a un pobre y anciano huérfano melancólico, rumiando recuerdos sobre una peña.

4. A su vez, *Memoria*, es una película sobre desórdenes climáticos. El ómnibus que lleva a la israelí a través de Polonia, se descompone atascado por la nieve; los pasajeros tiritan de frío. La rusa se desmaya en el calor israelí. Uno cae en la cuenta, entonces, de que viajar es también someterse a los embates de la naturaleza.

5. A la mujer francesa el caballero que la busca es su supuesto padre. Tras la inspección de algunas fotografías, la francesa comprende que ese hombre la confunde con su prima, que es la mujer rusa. La única manera de saber algún dato cierto sobre esta prima perdida, es telefoneando a Israel, para hablar con la mujer israelí, que también es parienta de la mujer rusa y de la francesa. La mujer israelí no escucha bien lo que le dicen: en las llamadas de larga distancia, a veces se oye muy mal. La mujer israelí acaba de encontrarse casualmente con la rusa en la calle: la rusa se desmayaba de calor y no había quién la ayudara; porque ella sólo podía expresarse en ruso o en ídich y nadie en Israel los hablaba. Salvo la mujer francesa. Hay un lazo de sangre entre ellas,

pero no llegan a descubrirlo. El azar puede operar en contra de los deseos de uno.

6. Los judíos europeos hablaban en ídich, una lengua que había nacido, dicen algunos, del alemán deformado, casi de un alemán burlado. Enhebraba palabras de otras lenguas europeas, como el polaco, el ruso y el rumano, una especie de "lengua mochilera" de los países en donde habían estado a lo largo de su historia. Había cantidades de hebreísmos. Una especie de lengua de frontera, algo que podemos pensar como más o menos emparentado, en su razón de ser, con el spanglish o el portuñol. Hasta los '50 hubo escritores en lengua ídich, como Menajem Mendel, Mendel Sforim, Sholem Aleijem e Isaac Bashevis y su hermano Israel Singer. Hubo un teatro ídich. Hubo periódicos en ídich. Luego, el ídich fue una rareza y hoy es casi una excentricidad. Pasó a la categoría de lengua muerta.

Imaginemos a Telémaco lamentando la pérdida de su padre en griego antiguo. ¿Quién atendería a su queja?

La pena de estas tres mujeres es un lamento encriptado.

7. Y por último.

Así como para los húngaros la historia habría determinado un destino, resistir y permanecer, ¿no habrá sucedido otro tanto con el pueblo judío? ¿No será que más que un pueblo en constante exilio, los abate una necesidad de estar siempre en otra parte? Julia Kristeva en un ensayo sobre la extranjería, exclama: ¿Por qué nos fuimos de la que era nuestra Tierra

Prometida? Otra pregunta que habría que hacerse: viviendo fuera del Estado de Israel, ¿qué futuro posible como colectividad queda a los judíos? Al decir de Saul Bellow, el escritor judeo-norteamericano, los judíos eran más altos, comían copos de maíz en el desayuno, practicaban baloncesto, eran modernos, no llevaban vestiduras religiosas, rizos, ni siquiera llevaban nombres judíos sino que sus padres los llamaban Martin o Arthur, estaban todos integrándose... Cuando la experiencia, los ritos, las tradiciones del pueblo se desintegran, se disuelven, ¿quedará aún una conciencia judía?

Una plegaria reza: "Dios conserve judíos a los judíos".

8. La película es tan tremenda en su melancolía, porque, a lo mejor lo que estas tres Parcas judías murmuran es: a medida que el deseo de hallarnos se debilita, vamos muriendo. Quizá, ya estamos muertas.

Isaac Bashevis Singer en un cuento llamado "Una boda en Bronsville" hace decir a un personaje: "En Auschwitz, en realidad todos nosotros hemos muerto, por decirlo de alguna manera. Hemos sido exterminados, aniquilados. Hasta los que lograron sobrevivir llevan la muerte en el alma. Pero estamos en una boda, alegrémonos. (...). ¿Tienes algún hijo o hija por casar? ¿No? Es mejor así. ¿De qué sirve tener hijos si los hombres son tan criminales?"

Patricia Suárez

"Probarse si se es o no un cineasta es una experiencia que viene con la madurez"

La demorada ópera prima del santafesino Patricio Coll es una adaptación de una de las primeras novelas de Juan José Saer, *Cicatrices*, en la que encontró la respiración adecuada para actualizar —con puesta, encuadres y actuación— las coordenadas de toda una generación, a la vez que una irrefragable imagen de la summa narrativa del escritor.

—¿Por qué elegiste *Cicatrices* de entre las novelas de Saer, qué te interesaba particularmente de ese texto?

—En realidad hay una sola razón. Se trataba de un mundo que yo conocía y que había vivido, y cuando empecé a trabajar el material yo vivía en el extranjero y me alimentaba mucho de este tipo de texto. De pronto esta novela se me convirtió en un deseo muy fuerte de adaptarla para el cine, y a la vez me resultaba muy difícil. Fue una especie de desafío para ver si podía adaptarla como un libro cinematográfico. Creo que esa es la razón de *Cicatrices*.

—¿Cuáles eran los riesgos que veías?

—El riesgo era que se trataba de cuatro relatos independientes que tenían estructura propia y algunos, inclusive, eran una *nouvelle*, y había que destruirlos para hacer de esto una sola construcción tratando de que en esa destrucción formal, en el paso de la literatura al cine no sufriera ninguna vejación sustancial, es decir que el mundo de *Cicatrices* perviviera teniendo en cuenta que había que dejar cosas afuera.

—¿Cómo llevaste a cabo esa selección, teniendo en cuenta qué cosas?; viendo el film aparecen privilegiados algunos episodios o personajes más que otros.

—No sólo privilegié al personaje del abogado, sino también al de Ángel. Los otros personajes, por distintas razones pasaron a un segundo plano. Hay algunos como el del juez que en el

film funciona como observador, que no cesa de tomar distancia de todos aquellos que están alrededor, y él mismo anda alrededor de los otros. En el caso del sindicalista que funciona como un "plot", como aquel que resuena en la vida de los demás e inclusive es el que establece las relaciones, funciona como nexo. Este tipo de motivos es lo que me hizo subordinar las historias. Hay otras razones, pero esas ya no son de guión sino de producción y mencionarlas sería como lamentarse: no pude hacer esto o aquello, eso no me interesa. Todo lo demás fue pensado, deliberado.

—¿Cuántas etapas tuvo el guión?

—El guión me llevó muchísimos años. En la primera versión trabajé durante tres años, y un año después hice la segunda versión que fue definitiva. El guión estuvo terminado en el año 86 y la película se filmó en el 97.

—Hubo dos guionistas más, ¿cuál fue su aporte?

—En realidad, Luis Priamo y Jorge Goldenberg no fueron guionistas, sino que ejercieron una mirada crítica sobre el guión ya hecho. Una vez que hicieron esto tuvimos varios encuentros y fui recogiendo las observaciones que me hacían y fui incorporando algunas. No fueron estrictamente coguionistas sino que trabajaron como frontón, me devolvían algunas cuestiones.

—Llama la atención los tiempos de toma que tiene esta película, como cuando el abogado está jugando, por ejemplo, que es un momento muy conmovedor; teniendo un sistema de producción industrial, ¿tuviste alguna resistencia con la gente para hacer planos tan demorados?

—Los actores y el equipo técnico aceptaron todo muy naturalmente. Tenían muy en claro qué tipo de film íbamos a hacer y no hubo ningún tipo de inconveniente cuando planteábamos este tipo de escena siendo que en muchos casos fueron difíciles y complejas.

El objetivo, que para mí es una obsesión, es que cualquier resto de lo arduo de las escenas luego tenía que desaparecer.

De todos modos, la producción no resultó difícilísima



El tiempo recuperado

más allá de cumplimentar con ciertos tiempos que se requerían para llegar a buen término.

—Trabajar en Santa Fe ¿fue lo mismo que hacerlo en otro lugar?

—Sí, no tuvimos mayores inconvenientes en ninguna de las etapas. Por supuesto que no hablo de los aspectos financieros, que son otra cuestión. Toda la gente que trabaja con los créditos y los subsidios del Incaa sabe que si una cuota demora una semana termina haciendo un desastre en un rodaje. De alguna manera, esto también conseguimos sobrellevarlo porque el equipo estaba muy cohesionado, y porque la gente de Santa Fe supo imponer su mística a otros miembros del equipo; cuando se ve que el proyecto es serio, la gente se pliega y trabaja sin problemas.

—Los personajes resultan muy saerianos, lo que no debe ser fácil de lograr...

—En realidad, en ningún momento le pregunté a los actores si habían leído a Saer. Cuando algunos me pedían la novela para leer, les decía que si querían la leyesen pero que no era necesario para el film. Si ellos construyeron personajes saerianos, no lo adjudicaría a que conocieran previamente la obra de Saer sino a sus propios méritos. Me encanta, por supuesto, que resulte así, y sobre todo que lo noten quiénes conocen la obra de Saer. Incluso en las escenas que no están en la novela y nosotros creamos para el guión, hicimos un trabajo que no desafinara nunca con la precisión con que estaban las otras, que fuera todo lo más homogéneo posible.

—¿Se puede hoy hacer cine desde el interior del país?

—Creo que es posible si aceptamos que se pueda conseguir financiación, y también tenemos nuevas herramientas como el soporte digital que permite otras posibilidades. Ahora mismo tengo dos guiones más que están sobre los escritorios de productores. Además me gusta trabajar desde el lugar que conozco y donde trabajo diariamente.

—¿Hay alguna experiencia que venga con la madurez como dice el personaje de Tomatis sobre el final de la película?

—Sí creo que hay dos tipos de experiencia: la primera, más esencial, es que cuando uno hace un trabajo de esta envergadura se prueba a sí mismo si es o no un cineasta, que es una experiencia que viene con la madurez, y otro tipo de experiencia es que es muy grave no tener firma como dueño de la película, uno queda desvalido, es decir que la propiedad intelectual de la película —por razones de distinta índole— la tienen los productores, eso es muy terrible.

Permanencia en el tiempo, esa es la virtud que sobresale en la mayoría de los personajes de *Cicatrices*, la novela de Juan José Saer y también en la de los personajes de la película de Patricio Coll. La posibilidad de apresar ese mundo que traía consigo la inminencia de este presente. Donde esas criaturas comenzaban a tener experiencia sensible del mundo que vendría y del caos que comenzaba a organizarse alrededor. El film de Coll recrea ese imaginario con toda la pasión de quien supo observar detenidamente el entramado que *Cicatrices* tejea como representación de los años sesenta en una ciudad y un país sitiados que pronto expulsaría a sus hijos. Coll partió —como Saer— a un exilio en el que su forma de sujetarse con lo que dejaba fue la recreación de eso que sentía como un universo propio y ahora abandonaba y que tan bien Saer había descrito. Se llevó la novela y se aferró a ella para permanecer en el tiempo. Convivió con esos personajes hasta moverlos en una composición de cuadro, en una puesta que respiraba ese espeso aire estival del litoral. Utilizó luces que fulguran sobre la soledad o la ira de alguno de ellos. Las mismas que debe haber sentido Coll antes y después de irse. La representación literal que eligió Coll sólo era posible si no se esperaba nada de la novela *Cicatrices*. Si en vez de dejar que ésta pautase el relato cinematográfico, las formas estuvieran dadas por una prolongada coexistencia con espacios y protagonistas y con la rítmica narrativa que sustenta la propuesta saeriana. Aun esas cámaras inmóviles, congeladas sobre los cuerpos o las miradas evidencian ese espacio de contemplación como las irreversibles marcas del tiempo. Un tiempo recuperado en el universo de una ciudad agobiada que va atrapando a los hombres que la habitan para arrojarlos a su fatalidad. Las libertades que se toma Coll —fundir los cuatro episodios del libro en una sola trama, por ejemplo— funcionan porque no distraen del valor real de los acontecimientos; el desencanto, la ironía, la crueldad, todo marcha y hasta se enriquece porque el ritmo no se abandona jamás. La aparente circularidad de los conflictos —hasta lo más nimio puede narrarse infinitamente— deja inermes aun a aquellos personajes a los que sus circunstancias no expusieron demasiado y convoca a la extrañeza de los sucesos a los involucrados más de la cuenta. Al proponerse la literalidad como territorio narrativo sólo a través de recursos cinematográficos, Coll despeja todo rastro literario en el film. Lo sujeta al tiempo que el relato requiere para desenvolverse, a la manera de cierto cine nacional de los sesenta —desde Martínez Suárez hasta Lautaro Murúa, desde Kohon a Torre Nilson— pero tiene a la vez la evolución de la mirada y la sensibilidad que el tiempo transcurrido invariablemente otorgó. Permanecer en el tiempo como las criaturas saerianas que Coll hace suyas para narrar esa visión de unos años incrustados en el imaginario de los que conocen esa respiración de provincia, ese recuerdo vigoroso de los paisajes existenciales que marcan a fuego el porvenir, que dejan cicatrices para que uno no se olvide fácilmente. Como de esta película.



J.A.

T.O. : Cicatrices
 Santa Fe, Argentina, 1997/8
 Dirección y guión: Patricio Coll, basado en Cicatrices de Juan José Saer
 Intérpretes: María Leal, Vando Villamil, Mónica Galán, Omar Fantini, Pablo Di Croce y Raúk Kreig
 Estreno en Rosario: 7/7/2001 en Cine Lumière

Gleyzer y sus películas imperdonables

Al cumplirse veinticinco años de la desaparición del realizador Raymundo Gleyzer a manos de las fuerzas represivas de la última dictadura militar, *El Eclipse* creyó pertinente revisar algunos de sus magníficos trabajos y comentar el libro *El cine quemado* de Fernando M. Peña y Carlos Vallina (Ediciones de la Flor), un texto de verdadero reconocimiento a los valores artísticos y políticos del cineasta.

“A Lorenzo Miguel por ejemplo, lo fuimos a ver con el ‘minuto’ de que éramos de la televisión holandesa. Fuimos con una camarita Beaulieu a hacerle una filmación, mostrarlo en su despacho, tirar unos treinta metros de película para justificar el asunto. En realidad, el tema era tomar un café y charlar con él una vez que lo filmáramos. Como se suponía que la nota era más que nada visual, la conversación no se grababa, él podía hablar libremente, y bueno, prácticamente todos los ‘momentos de reflexión’ del protagonista en la película son textuales de las cosas dichas por Miguel”.



Raymundo Gleyzer no tenía prejuicios ni dogmas estéticos, tenía prioridades ideológicas y una gran libertad expresiva, de simples canales. *Los traidores* queda más allá de la controversia política, aunque sea su esencia. Es un ejemplo del peso específico —en algún punto de su recorrido histórico— de una obra artística. Es la demostración de que el producto de la imaginación es de una profundidad liberadora y de que la forma es lo más importante de toda expresión artística. Es a través de los aspectos formales (en este caso la organización narrativa con flashbacks, la condensación dramática, el humor ácido, un tratamiento cinematográfico que destila autenticidad a través de la representación de su verosímil, profunda construcción de los personajes y sus situaciones más íntimas, argumento y textos de diálogos atravesados de ironía y claridad conceptual), que este film mantiene su vigencia temática y su fuerza narrativa. Además de que la burocracia sindical aún subsiste, reciclada y siempre traicionando.

No es casual que muchas de las opiniones de periodistas, den tanto peso a la realización de *Los traidores* como uno de los motivos principales —junto a su declarada militancia— del secuestro y asesinato de Gleyzer. Es que referirse en profundidad como hace la película a esa dirigencia traidora —que hoy ha terminado convertida en empresario informal—, era como meterse con la mafia. Aun hoy, se sabe mucho más de lo que se denuncia o publica.

Sólo el grupo Cine de la base, con el impulso y dirección cinematográfica de Raymundo Gleyzer hizo en nuestro país, una película donde se narra la historia de un burócrata sindical, como en un cuento de verdad.

No es sólo la única película sobre una de las peores enfermedades ideológicas y metodológicas que afecta al sector trabajador, es sobre todo una de las mejores narraciones cinematográficas argentinas.



Rescatar la obra y la vida del cineasta-militante desaparecido por la dictadura del '76, Raymundo Gleyzer, es descender el sucio velo de ocultamiento mantenido durante estos últimos veinticinco años (para que las "nuevas generaciones" no se contagiaran el virus del cuestionamiento y el cambio social). También en el cine es necesario conocer "los malos ejemplos", si no, no hay elección. El voto es nulo.

Si Raymundo hubiera vivido en la época del video, nos hubiéramos encontrado con materiales insólitos, extraordinarios".

José Martínez Suárez

Raymundo Gleyzer fue fotógrafo, cameraman, periodista, pero sobre todo un cineasta de gran sensibilidad artística convencido de la necesidad de revolucionar la sociedad. Concebía al cine como una herramienta de comunicación política, y por hacer películas "de mensaje subversivo" (con 7 cortometrajes y 2 largos realizados entre 1963/74) y adherir al PRT-ERP, fue secuestrado, torturado y luego desaparecido. Figura en el libro *Nunca Más* como periodista —por su profesión de cameraman documentalista en los inicios de *Telenoche*— pero sabemos que la verdad se cifra en lo que recuerda Eduardo Galeano: "*había hecho películas imperdonables*".

En este libro pequeño pero de gran valor, los autores se proponen concretar un acercamiento informativo y analítico a la filmografía de Gleyzer, rescatando a la vez, la memoria inscripta por el paso impetuoso del cineasta en sus familiares y amistades.

"No éramos una generación pasiva y eso Raymundo lo encarna muy bien. Éramos agentes del cambio, transformadores. Todos éramos impulsivos, rebeldes, iconoclastas". (Miguel Littin, cineasta chileno)

En el capítulo uno, "Una Vida", se despliega la construcción biográfica dada por el entrelazamiento cronológico de una treintena de testimonios. Se pueden entrever en el relato más vivo y copioso del libro, aspectos de la intimidad de Gleyzer: sus relaciones familiares y amorosas, sus trabajos desde los 13 años para sostener a la familia, su precoz oficio de fotógrafo social sin estudio ni pose. Hay allí rastros de sus proyectos y correspondencia, narraciones de rodajes y una diversidad de elementos que permiten al lector componer una (su) imagen del biografiado, y producen la extraña sensación de penetrar con naturalidad en la vida de un mito subterráneo. Una forma de reconstruir una historia dentro de la Historia que implica los recuerdos, las opiniones, las visiones y pareceres de todos los entrevistados. Peña/Vallina, se mantienen fieles al rigor descriptivo, uniendo datos para que lo reconstruido hable por sí mismo. De hecho, este capítulo también contiene el momento más vívido e impactante: la compilación de fragmentos testimoniales que narran los momentos previos al secuestro de Gleyzer. Una escalada de gran tensión y angustia cre-

ciente, que permite percibir la proximidad destructiva del terrorismo estatal rodeando la imprudencia de Gleyzer, y la desesperada preocupación de sus compañeros porque se fuera del país. Queda claro —nuevamente— que lejos de una guerra, la de esos años fue una verdadera cacería.

El capítulo dos, "Una Obra", contiene una recomposición genérica de la filmografía de Gleyzer, que los autores intentan ubicar en el marco del cine militante de la época, a pesar de la clara distancia que Gleyzer mismo y las definiciones políticas, pusieron con los cineastas peronistas del Grupo Cine Liberación. Allí delinean también el perfil de Gleyzer en relación a su búsqueda cinematográfica: "...la evidente sagacidad de Gleyzer a la hora de diagnosticar un problema, de anticipar un conflicto tomándole el pulso a la realidad con su cámara. Gleyzer fue una rara combinación de cineasta, periodista de investigación, y militante político, todo en un solo hombre. Para él cambiar la vida era cambiar el cine". El capítulo abunda en detalles históricos, deducciones metodológicas y valoraciones cinematográficas. Continúa con la elaboración de análisis críticos y fichas técnicas de cada una de sus películas, una reconstrucción trabajosa, pues las películas llevaban sólo el crédito del colectivo Cine de la Base (un grupo cultural autónomo, políticamente ligado al PRT-ERP, de elaboración y exhibición de películas en general clandestinas). Con este bloque queda clara no sólo la alta calificación que los autores tienen de los films dirigidos por Gleyzer, sino también que la iniciativa del libro fue paralela a la de recuperar y volver a exhibir toda la filmografía de Cine de la Base. Valor adyacente al libro, pero que lo completa al rescatar esa obra del agujero negro de la represión y la censura, del intento de exterminio definitivo. Que Peña y Vallina se refieran a la última realización que dirigió Gleyzer como "oxigenante, en las antípodas del eclecticismo formalista del posmodernismo", insinúa el punto de vista basal de los autores. Y que la vida y la obra de Gleyzer sean el eje biográfico del libro permite más bien, ubicar tal referente en las antípodas de un presente cultural-

mente lavado, políticamente correcto, que muestra las consecuencias ideológico-culturales del proceso de degradación social y limpieza ideológica sostenido hasta nuestros días de democracia electoral. Blanqueo ideológico y cultural bajo amenaza de represión, el temor como color natural de la memoria.

Gleyzer tenía una relación natural con el cine, mucho oficio y capacidad de ejecución. Y es indispensable ubicarnos como lectores, en la concepción de vida elegida en ese momento histórico, que determinaba la utilización del cine como herramienta política ("para concientizar, concientizar, concientizar"). Ese período post 1968, cuando simultáneamente y después de la conmoción del mayo francés, Jean-Luc Godard se volcaba al cine de agitación y propaganda política con el grupo Dziga



Vertov.

El último trabajo de Gleyzer, *Me matan si no trabajo, y si trabajo me matan*, es el que mejor representa "la imagen" militante y el tipo de historia buscada por el realizador. Un artista simple, sin cortapisas intelectuales, y dueño de una gran plasticidad narrativa audiovisual, que intentaba utilizar el cine como sus camaradas del PRT-ERP las armas, pero con gran ímpetu por comunicar, por conectar a los explotados que tenían que hacer la revolución con los que querían hacerla. Peña y Vallina no quisieron abarcar más de lo que tenían, y esa actitud fue saludable para el libro. Lo es también encarar su lectura como una discusión histórica abierta, instalando los distintos elementos en juego en esa perspectiva. Y tratar de ver qué quedó parado sobre sus pies desde entonces. Más allá del posicionamiento respecto de la política de los grupos guerrilleros, la obra de Gleyzer demuestra que la mano cinematográfica, su ojo sensible, no sólo eran peligrosos para el sistema, subversivos, sino que eran los de un artista, y *Los traidores* —largometraje de ficción—, su obra fundamental.

Rubén Plataneo

La urgencia de las imágenes

"Presentación de las diferentes clases de films con ayuda de instalaciones de proyección permanentes o de cines ambulantes. En las grandes fachadas, sobre los techos de las casas, sobre una tela colocada en mitad de la calle, sobre la acera, bajo los pies de los espectadores, se recomienda presentar breves trucajes-consignas de cinco a diez metros, que serán auténticos redobles claros y obsesivos".

El cine ojo, de Dziga Vertov

1- La revolución congelada.

La imágenes son precisas, contundentes. La cámara en mano realizada por Humberto Ríos recorre los rostros y los cuerpos. Cuerpos en constante lucha. Un padecimiento de una clase social registrado con la urgencia de un noticiero. Ésta es la estética de Gleyzer, la de la urgencia de la imagen, esta idea de que filmar "quema" las manos, las ideas y las imágenes. Gleyzer no puede dejar de registrar el momento porque debe construir la historia día a día; y desde otro lugar, él se siente participe de la historia y la conduce al lugar del cine militante donde obliga al espectador a quemarse con las imágenes y tomar una posición política no pudiendo pasar por pusilánime. Esa urgencia en el registro, que ya se observa en *La tierra quema*, y continúa ya desenfadada en *Ni olvido ni perdón*, más los comunicados números 2 y 5 del ERP; más *México: la revolución congelada* y *Me matan si no trabajo y si trabajo* hacen del cine de Gleyzer algo único en su tipo. Y no solamente es la urgencia del registro sino que en casi todos sus trabajos, incluido *Los traidores*, su único film de ficción, hace un llamado a la lucha para la construcción de la revolución socialista.

Esta urgencia en las imágenes hace por momentos que se olvide de explorar algunos tópicos, como en *México: la revolución congelada*, donde no menciona el carácter eminentemente religioso del pueblo mexicano; hay una imagen de archivo en la que se observa claramente a uno de los ejércitos que entra en la ciudad portando un estandarte de la Virgen.



2 - Revolución

¿Por qué Gleyzer habla de una revolución congelada?. En el film no está la pregunta: ¿Hubo una revolución en México?, ¿está congelada o muerta?. En una carta enviada a Carlos Hoyos, Gleyzer dice sobre el film que es "el análisis de una revolución sin ideología, ni vanguardia que la sustente y la garantice". Tal vez, por el carácter urgente con que realizaba sus trabajos no le fue posible hacer una reflexión histórica más desarrollada. La película, al mostrar los hechos históricos los reduce a una pequeña exposición, pero lo maravilloso es el registro del recorrido del candidato del PRI a la presidencia de México, así como el



registro de los discursos, de las promesas de prosperidad. Los primeros planos de la gente escuchando en el acto político son contundentes, rostros en donde se observa el padecimiento de un sistema social, la historia de la conquista de América incrustada en sus ojos. Miradas que observan sin anhelo el discurso de "su" candidato, ya que no hay otro candidato. No hay opción posible para los oprimidos en el sistema social imperante.

3 - Cineasta de la urgencia

Los Traidores recrea el tema de la corrupción en la burocracia sindical, desde 1955 a 1973, a partir de la figura de Barrera, (condensación de varios sindicalistas del movimiento obrero). *Los traidores*, en su denuncia, explicita su posición respecto a la explotación de la clase obrera, en la que la liberación deberá producirse a través de la violencia.

Gleyzer fue un cineasta que incursionó en el cine documental, y tal vez por ello, cuando realiza *Los traidores*, trabajó la ficción como si fuera un documental, llegando a producir con las actuaciones un grado cero de la representación. El grado de verosímil con que construye el plano produce una turbación en el espectador, ya que surge la idea de que aquello que observamos es posible en el sentido de lo cotidiano. Todo es cercano, la tortura, el plato de sopa que toma Barrera cuando levanta el trabajo a reglamento, el asado en la inauguración de la nueva sede sindical, el *Patoruzito* que pide que le compren antes del autosecuestro. Gleyzer, en su deseo de desenmascarar al sindicalismo traidor, construye escenas

cotidianas, donde la cámara subjetiva sólo se asume desde las miradas de las víctimas.

4- El sueño originario de la mafia

En un principio, cuando Barrera llega al sindicato, el grupo que lo rodea responde a una "política" de hermandad. Es decir, que conserva en sí los gérmenes que fomentaron el surgimiento de la mafia como un movimiento político de resistencia subversiva. Tal vez no haya en ese grupo de síndicos la fuerza tiranizada que contuvo la mafia a mediados del siglo XVIII; pero gran parte de la clase obrera cree en ellos, quizá precisamente porque vienen a relevar los ideales románticos populares del buen bandido.

En su recorrido, ambos grupos (los síndicos y los mafiosi) coinciden; cuando abandonan la postura combativa y pactan con las clases que detentan el poder, anulando su rol de opositoras, se trastocan en las traidoras de su clase.

Cuando los traidores se instituyen como tales, es cuando boga el espíritu de secta secreta en la Sociedad Honorable. No le perdonan a Barrera haber hecho de la dirigencia sindical una secta secreta que lucra para sus propios fines. Por otra parte, habría que preguntarse si todo grupo que recorre el arco para posesionarse del poder, no termina por traicionar los ideales que empujó en pos de ese paraíso del creyente mostrado en un sueño por la alta burguesía.

5 - Final

En las películas de Gleyzer se subestima el poder de la dictadura para el montaje de un aparato represivo, y eso tal vez haya sido la causa de la desaparición del realizador. Por supuesto que eso puede sonar muy fácil a la distancia, más con una dictadura que implantó un método de terror nunca antes visto en Latinoamérica. A 25 años de su secuestro y

MEXICO, LA REVOLUCIÓN CONGELADA

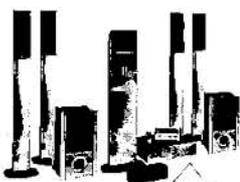
desaparición por parte de la dictadura militar, el accionar de su grupo *Cine de la Base*, nos convoca a preguntarnos sobre la acción cinematográfica para transformar el mundo. Gleyzer ha dejado un vacío pero a la vez un espacio singular y fecundo donde es posible pensar, construir y difundir un cine distinto al establecido. La idea de producir y mostrar en circuitos alternativos la problemática que padece la clase obrera tal vez se asemeja, aunque lejanamente, a la idea de Vertov sobre actualidades relámpago o las de cine-reclamo. Si bien los separa formalmente un universo, la finalidad era la misma: "Establecer una relación visual entre los trabajadores del mundo entero". O el cine toma a la realidad por asalto o se transforma en mero burócrata de imágenes sin alma, en definitiva, en traidor a la misma esencia del cine.

Pablo Romano



EL PRIMER DVD CLUB DE ROSARIO

regístrate en nuestra web site para recibir las novedades en DVD



- más de 1200 títulos en alquiler
- venta de novedades, clásicos y musicales
- las mejores marcas en audio y video
- especialistas en instalaciones de cine en casa



almacén digital

OCIO

www.ocio-ad.com.ar

audio y video para exigentes

casa central rioja 2020 • s2000azh rosario • argentina telefax 0341 4473137/4483621 • ocio@ocio-ad.com.ar • www.ocio-ad.com.ar

La importancia de llamarse Cassavetes

Cuatro films de Cassavetes han sido editados recientemente en video: *Sombras*, *Rostros*, *Opening night*, y *The killing of a chinese bookie*. Ahora, con la casi totalidad de su obra disponible para una visión repetida, se hace imprescindible volver sobre ella para repensarla y contextualizarla. Razón suficiente para integrar estas notas (y secciones, ya que "En video" y "Ópera Prima" se dedican al mismo autor) que parten de la ubicación de la obra en un momento determinado, y se dirigen hacia su posible separación en dos etapas reconocibles y diferenciables por sus rasgos estilísticos.

Una cuestión de límites

"No queremos películas falsas, pulidas y bonitas, las preferimos toscas, sin pulir, pero vivas; no queremos películas rosas, las queremos del color de la sangre".

Final de la Declaración del New American Cinema Group (30 de setiembre de 1960)

El 28 de setiembre de 1960 veintitrés realizadores norteamericanos se reunieron convocados por Lewis Allen y Jonas Mekas. La propuesta era constituir un grupo de producción independiente integrado por jóvenes artistas que ya trabajaban en forma aislada. En común, además del conocimiento de los nuevos cines que germinaban por el mundo (Free Cinema, Nouvelle Vague, etc.), todos tenían una agitada vocación revulsiva, una tendencia imperiosa hacia la desnudez de las formas. La cámara, antes que nada, debía declarar su carácter obscuro, su gusto por la violación, su soterrado oficio de voyeur. El lema era la negación del cine oficial, de las formas institucionalizadas: la urgente destrucción de un cine "moralmente corrupto, estéticamente decadente, y temperamentalmente aburridor". La propuesta se centraba menos en cuestiones formales o estéticas que en el planteo de alternativas para la producción, distribución, y exhibición de los films. No era, en todo caso, la absurda restricción dogmática de una forma de crear, sino la persecución de una libertad absoluta que permitiera la experimentación de las innumerables posibilidades ajenas al modo estandarizado del cine oficial.

Los rasgos predominantes pasaban por el registro inmediato tipo cinema verité y la irrupción del absurdo de base surrealista, siempre atravesados por el pensamiento y la presencia de la Beat Generation.

Entre los realizadores acoplados a aquel movi-



miento, había al menos dos tendencias más o menos reconocibles en cuanto a la radicalidad de sus propuestas. Estaban aquellos que, acérrimos e incondicionales opositores de la industria, bregaban por un formato de cortometraje y registro en 16mm, una forma de producción esencial; casi primitiva, próxima a aquella en la que Kenneth Anger (inobjetable antecedente) promulgaba la comunión del

artista y su cámara en la búsqueda de la simplicidad expresiva. Y, por el otro lado, estaban aquellos que pretendían la inclusión de sus gestos renovadores en producciones asimilables al formato institucionalizado.

John Cassavetes, un nombre que circulaba en aquellos años entre la nueva unión de cineastas norteamericanos, no estuvo en realidad nunca afiliado al grupo (aunque su nombre aparece citado en el primer párrafo de la declaración). Su primer film, sin embargo, era casi una piedra fundacional que preanunciaba las intenciones del movimiento. Rodado en 16mm y con un presupuesto ínfimo de 15000 dólares, era la certificación cabal

de un cine posible fundado en la independencia. Una realización que declamaba su desprolijidad underground, su refrescante improvisación. Focalizada fundamentalmente en un agobiante acercamiento a unos cuerpos errantes que no estaban insertos ya en una historia preconcebida, sino que la construían mediante la mostración en bruto de los absurdos gestos de lo irrelevante. Unos cuerpos de los cua-

les emanaba lentamente la interioridad que escondían sus acciones vacuas e intrascendentes. *Shadows*, el primer film de Cassavetes, era como el descarte de otra historia. La materia suprimida por su irrelevancia; captada por una cámara de engañosa ineficacia, sacudida por el ímpetu de un aficionado voraz, preocupado más por lo interno que podía extraerse de los cuerpos violados en su cotidianeidad, que por la compostura y la corrección formal.

Shadows, aún convertida en referencia de la urgencia de un cine nuevo, fue capaz de captar la atención de las distribuidoras. Fue, además, re-filmada en sus dos terceras partes para su distribución comercial (tal es la copia que circula desde entonces, bastante diferente, según reseñas de aquellos años, a la original). Cassavetes, ajeno tanto a la industria como a la postura radical de los cultores de la rabia antisistema, comenzaba, tal vez casi inconscientemente, a plasmar una obra signada por la cuestión de los límites. Ese espacio de litigio a veces invisible, pero el lugar epidérmico (interno y externo) donde se manifiestan las anomalías y se permiten las invasiones.

Esa cuestión de los límites atraviesa toda la obra de Cassavetes. Se liga profundamente a sus motivaciones internas y se erige como eje rector temático y formal. Todo ocurre (lo filmico y lo profilmico) transitando siempre una especie de frontera casi invisible que en algún punto, tal vez el más intrascendente, será atravesada con la violencia de un estallido. O, en caso contrario, permanecerá en la misma línea debatiéndose entre un lado o el otro, confirmando que, en realidad, no pertenece a ninguno. Sólo al límite. A ese rango de duda en el cual transcurre el tormento de quien ha quedado al margen, expulsado de una estabilidad normalizada.

Ya en *Shadows* aparece expuesto el conflicto del límite en casi todo su espectro. Límite entre lo blanco y lo negro, entre la ternura y la violencia, y, en el ámbito de la puesta en forma, entre el actor y el personaje, entre representación y realidad. Dejando siempre que la cámara liberada hurgue en ese intersticio en que lo ficticio se confunde con lo real, en que la persona fluye a través del hueco dejado por el personaje.

En el ámbito de la representación, la ópera prima de Cassavetes se instala en el interior del nuevo cine más virulento. A un lado de un límite que atravesará con sus dos siguientes films (*Too late blues*, y *Un niño*

espera), ambos producidos para la Paramount, ligados abiertamente a un modo narrativo acorde con el carácter de las producciones industriales. Después, en 1968, tras un lapso improductivo gestado en sus desavenencias con los estudios, volvió a su propuesta inicial y a su equipo "familiar" con *Faces*, el film más ácido, tal vez más radical en su forma que el primero. Más insosteniblemente patético en su registro de esos

rostros disueltos y abrumados por una cámara que los violenta impiadosa y constante. *Faces* es una sucesión de 5 o 6 escenas en 130 minutos, una serie de situaciones que envuelven a unos cuerpos incapaces ya de inscribirse en una historia, y que ahora apenas logran que la vacuidad de sus acciones generen por sí mismas la narración de su errancia patética. De un fracaso soterrado bajo la absurda apariencia de un parloteo constante y de unas risas tan histéricas como inmotivadas. La verdad, finalmente, sólo emergerá

como furia en un instante de violencia brutal. Despiadada. Patente y efectiva. Capaz en su duración de hacer que los rostros se muestren como tales, descompuestas ya las máscaras, y de llevarlos a la ruina de su esencia desnuda. Cruel y despiadada. Patética y trágica. Demasiado

humana tal vez para ser tolerable.

Entonces, al menos por un momento, ya no habrá risas ni palabras vacías, sólo el silencio, la inmovilidad. Sólo el abismo insostenible de haber revelado la insatisfacción. De haber cruzado, por fin, el límite.

Faces cerrará, con su afectado desencanto, esa especie de primer período marcado por la afirmación y el desvío. La radicalidad y la conformidad. La marginalidad y la industria. Después vendrá *Husbands*, y después todas las demás, conformando una especie de segundo

período en el que se enmarca el resto de su obra, y el límite no volverá a ser cruzado hacia ninguno de los extremos. Cassavetes forjará una obra en la que su salvaje voracidad expresiva hallará base en un cine menos transgresor. Sujeto a estructuras narrativas más fuertes. Pero igualmente construido en los límites de la representación. Al borde de la locura. En ese delicado momento de duda en que lo terrible y lo bello emergen con la potencia cegadora de un beso imperioso. O de un golpe brutal.

Gustavo Galuppo



Filmografía

- 1960 - *Shadows*
- 1962 - *Too late blues*
- 1963 - *Un niño espera*
- 1968 - *Faces*
- 1970 - *Husbands*
- 1971 - *Minnie and Moskowitz*
- 1974 - *Una mujer bajo influencia*
- 1976 - *The killing of a Chinese Bookie*
- 1977 - *Opening night*
- 1980 - *Gloria*
- 1984 - *Love Streams*
- 1985 - *Big trouble*



El hombre de la cámara obscura

-Hogar, dulce hogar..

-¿Qué?

-Que si conoces Bulgaria..

Gena Rowlands y John Marley en *Faces*

"Siempre que vea una película bien hecha se encontrará con un final fuerte y directo, una resolución bien definida. Los finales ambiguos son cosa del pasado. No queda ni rastro. Pasaron de moda en los años sesenta. En la actualidad el público quiere una resolución clara. ¿Sus personajes logran escapar o no? ¿Consiguen hacer funcionar la relación, sí o no?..."

El libro del Guión,
Syd Field



hoy magníficamente provocadora—, 33 años atrás, en los explosivos sixties, y esta escena: cuatro esposas de empresarios salen solas a un boliche, beben, miran excitándose a hurtadillas, escuchan el endemoniado rock'n blues que shockea las caderas y se llevan un joven para que les siga bailando, enloqueciendo. La más vieja de ellas está desatada, volcada patéticamente al juego sensual, y le dice a sus simuladoras amigas: "...los jóvenes de la nueva generación convierten a nuestros esposos empresarios en hombres asustados, reyes que no quieren ser echados. Estos bailes tan locos y salvajes han tenido éxito donde la ciencia ha fracasado. Un día palmaré, y un predicador dará un maldito sermón sobre mi cuerpo, así que a la mierda con mi esposo, a la mierda con todoll.." Sólo pedirá y recibirá uno de los besos más tiernos que se puedan haber filmado cámara en mano.

En la introducción se menciona cómo impactó *Shadows*, ópera prima de Cassavetes, en su derredor cultural. Vale recordar cómo su autor buscó financiarla: en un micro radial planteó que él podía hacer mejores películas sobre la gente que lo que se podía ver, y solicitó que cada oyente colaborara con un dólar para ese fin. Con 2000 dólares en billetes y monedas así colectados, se empezó a rodar —en 16 mm— el film. Cassavetes es tentado luego por la industria cinematográfica, y hace dos intentos de producción en el sistema (*Too Late Blues/El Niño Espera*). Harto de los condicionamientos y falsas promesas de libertad de la Paramount, en el 68 actúa en *El Bebé de Rosemary* de Roman Polansky y en *Los intocables* de Giuliano Montaldo, y junta dinero para filmar en su casa y la de su suegra, y montar en su garage, *Faces*.

La venganza del actor

Como buen bípedo, Cassavetes dejó dos mar-

El american way of life, el sueño estándar estadounidense, se había hecho realidad en los cines y modernos televisores de la segunda posguerra. Todo parecía funcionar alrededor de una familia ejemplar, tan consumidora y puritana como su país, y el ejemplo debía extenderse potente por el mundo, como la amenaza nuclear. Inquietante presencia militar, y centenares de películas tranquilizadoras, provenientes de impresionantes estructuras organizadas como la línea de montaje de una fábrica "fordista" en medio de un imperio babilónico: los estudios hollywoodenses.

El movido ambiente cultural, y sobre todo el más importante desde lo económico e ideológico, el cine, ya había sido escenario de persecuciones, listas negras, expulsiones y cárcel para muchos artistas "antisistema". En esos años, para los corresponsales de guerra, se habían desarrollado cámaras portátiles más livianas que las enormes de los estudios, y películas cada vez más sensibles, aprovechadas por los documentalistas y experimentadores de posguerra. Los grandes estudios empezaron a entrar en crisis por los años 50. Y una pléyade de malditos poetas se largó a filmar en

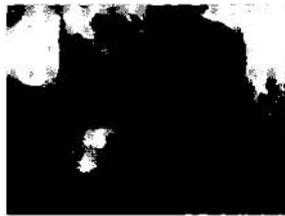
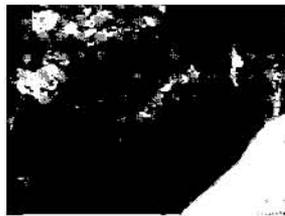
las calles, con amigos, dos pesos y una creatividad más bien provocadora. Dentro de la estructura comercial de los viejos estudios, y entre los marcos de los géneros (western, gangsters, noir, comedia, etc.), grandes maestros del cine clásico habían logrado desarrollar grandes obras. Pero, a partir de los '50 presionaron por salir a la superficie las rupturistas producciones del underground neoyorquino, los nuevos documentalistas, los experimentalistas; el cine arte rasgaba la máscara buscando el verdadero rostro. Ese impulso vanguardista formaba parte inconsciente del cine moderno que venía a chocar contra el puritanismo racista característico de la sociedad norteamericana, y contra la hipocresía somnifera de la familia burguesa en su carácter de órgano ordenador, destructivo y contenedor, la verdadera célula social básica. Los innovadores se negaban a readaptar las fórmulas probadas y confiables para las corporaciones del cine; el idealismo conservador de las certezas, que aseguraba las ganancias del segundo rubro exportable de USA después de la industria armamentista.

Imagine entonces el lector, esta película —aún

cas bien claras: su treintena de actuaciones en películas, y su docena de películas dirigidas. Como director, confirmó que el cine contiene elementos de las demás expresiones artísticas —como el teatro—, pero es absolutamente individual, independiente de las otras artes. Y la prueba es justamente su método, al ubicar la actuación de sus personajes como mascarones de proa de una puesta en escena innovadora. Los personajes no son descriptos, van perfilándose inevitablemente al entrar en contacto, en relación; pero hay una predeterminación elemental de caracteres. También de las situaciones, de los espacios a recorrer, incluso de los diálogos —con frases que no debían ser olvidadas— para provocar el conflicto dramático según la pulsión, encuentro o desencuentro de los personajes. Es el revés de la trama hollywoodense y pseudo-independiente, aquí los personajes conflictivizan inevitablemente todo lo que debiera ser un sistema de relaciones estable y conformista, negador sutil de las duras limitaciones impuestas al sentir.

Lo que hacía Cassavetes no era improvisar, sino ritualizar la actuación cinematográfica, como forma de abrir a golpes sensitivos la humanidad acorazada. Los actores en trance provocan a sus personajes sin compasión; Cassavetes, el maestro de ceremonia, aproxima la cámara para capturar el aliento de las soledades. Encierra la escena hasta que los protagonistas revelan el drama de su individualidad frente a la impostergable necesidad de ligarse, de amarse. Cassavetes sostiene también un baile endemoniado, pero alrededor de la ficción, hasta extraerle el realismo más flagrante. La suya es una apuesta al realismo a ultranza, formalmente revulsivo por voluntad expresiva. Pocos como él lograron tal actuación de la desdicha en el terreno de la ficción, antes tan confortable.

De *Faces* podríamos decir que es un film sobre hombres hastiados, o sobre mujeres desesperadas, sobre relaciones amorosas en disolución sin diferencia de antigüedad. Podríamos decir que el cine, una vez más, pero una de las mejores veces, niega el amor imposible, afirmando la imposibilidad del amor. Pero no son estos aspectos lo más importante de *Faces*, sino la jugada cinematográficamente audaz, apasionada por el realismo. Es una película sobre las miradas, los gestos y las palabras; sobre todo lo que una película convencionalmente aplastante no deja surgir. La historia narrada linealmente con fuertes sucesos que llevan al protagonista a una resolución inevitable se ha ido a pasear, y los personajes festejan: se emborrachan, se ponen promiscuos y más díscolos que nunca, forman “el club de los que les importa un pedo...”. Los personajes viven, no son marionetas del relato, porque el plano no corta donde debe; tiran de las palabras como de una cortina que abre la indefensión de las miradas, la vacilación gestual; porque están guionados juegos de palabras irracionales que no saben adónde los llevarán (“¿de qué estamos hablando?... qué más da”), mientras la cámara espera agazapada junto a manos y vasos, esperando que alguno toque o choque. Pues cuando eso ocurra, las cosas cambiarán. Y los personajes paren la historia porque aquí el odio es provocado para que salga al exterior; porque los actores se mueven como en un conjuro, al son atronador de



muecas inaudibles.

Un productor de cine concurre malhumorado, gástrico, a la proyección de una “buena película, como *La dolce Vita*, algo fuerte, pero sincera; arriesgada, sólida, atractiva”; el ejecutivo se harta de tanta estupidez del cine. Empieza *Faces*. Ese tipo saldrá de parranda con un amigo de la productora y mujeres jóvenes que buscan candidato con plata, y/o alguien que las ame. Los hombres se celan, y maltratan a las mujeres. El ejecutivo vuelve a su casa prendado de la dulce Jeannie (Gena Rowlands). Marie su mujer (Lynn Carlin, la más bella sufriente) cumple la caminata por los pasillos de la casa cerrando puertas, apagando luces, y espera que la lleve al cine, pero el hombre al otro día le plantea el divorcio, y llama a Jeannie. La espera en un club, mientras en un proto-clip pre Wong Kar-wai, un grupo soul canta “el amor nos conquista, nos controla, te machacará al final, es parte del plan de la naturaleza”. Jeannie no puede zafar de la visita de otros dos hombres de negocios. El va a buscarla a su casa... Marie sale con tres amigas y van al boliche mencionado. El joven termina sólo con ella, en su casa, borrachos los dos. Lo que podría ser una buena salida termina al borde del suicidio. El marido después de una noche de amor con Jeannie (que le dice: “eres un hijo de puta, todo el que me afecte, es un hijo de puta”) vuelve a su casa y el joven escapa. Rick y Marie vuelven a quedar casi inmóviles, sentados en una escalera que no está para llevar a ningún lado, sino para repetir escalones. Jamás se sabrá cómo seguirán las cosas después del silencioso final de *Faces*, pero seguro que nada habrá quedado igual. La anécdota se esfuma, sólo queda el estado de las cosas. El cine de Cassavetes parece obsceno de tan auténtico. No sólo no intenta ocultar, sino que busca el momento de desnudar. Si se pudiera ver proyectado en cines, la gente se cubriría disimuladamente; miraría por el rabillo, inquieta ante tanta patética y tierna desnudez, ante tanto intento de sometimiento y amor en la pantalla. Quererse —en las películas de Cassavetes— es terminar de volverse loco.

Para recetas están los médicos

La batería de recursos cassavetianos (relación de los personajes en el centro de la puesta en escena; cámara en mano catalizadora de la tensión; planos secuencia; desenfoque dramático; diálogos como jugando al “cadáver exquisito”; alteraciones dramáticas repentinas por reacción pulsional de los personajes, no de la historia; corte seco ultraelíptico; etc.) no es fórmula, ni mercancía. Cassavetes no construyó —ni propuso— un estilo basado en esa serie de recursos para que todo el que use la supuesta fórmula, saque patente de artista salvaje, de estilo rupturista y personal. Él fue todo eso por las impetuosas afrentas que hizo con sus obras al establishment cultural, a la moral burguesa, actitudes que hoy tienen absoluta vigencia para cineastas, críticos y espectadores.

Rubén Plataneo

T.O.: *Faces*, EE:UU., 1968, dur.: 130 min.
 Guión y dirección: John Cassavetes./ Música: Jack Ackerman, Charlie Smalls (canción “Never felt like this before”).
 Intérpretes: John Marley, Gena Rowlands, Lynn Carlin, Seymour Cassel.
 Editó Época

Aparte del principio de ficción

Sin lugar a dudas, John Cassavetes fue el autor de una de las obras más personales e influyentes del cine de los últimos tiempos. Fue actor teatral y cinematográfico y director de actores antes que realizador. Desde allí, aprendió cómo experimentar con el lenguaje cinematográfico hasta que su propia marca fuera la de un laboratorio en expansión en busca de todo eso que el cine comercial es incapaz de abordar; que deja de lado porque no es agradable de ver ni escuchar y porque duele escarbar allí donde los hombres temblequean ante los terrores de la propia existencia: enamorados, alcohólicos, obsesivos, jugadores, todos ellos persiguen el aliento que los sostenga cuando la familia o la sociedad se les vuelva en contra.



The killing of a chinese bookie (1976) y *Opening night* (1977), ambas sin título en castellano, son las que completan los estrenos en video (*Shadows* y *Faces* son las otras), destacándose la primera por proponer coordenadas que la alejan del cuerpo de la obra cassavetiana, entre ellas la de un acercamiento genérico que el realizador había desdeñado hasta entonces. Como es habitual, en ambas, los personajes sospechan que sus vidas duran los pocos momentos que su demiurgo les concede en el relato que los contiene. Locos de amor o de pena, bañados a veces en una orgía autodestructiva, tienen siempre una vitalidad insondable, algo que los arrastra —y nos arrastra— irremediablemente. Cassavetes situaba a sus actores —y a los que no lo eran desde luego, ya que en sus films actuaban su madre o su suegra, por ejemplo— en un espacio de perfecta equivalencia con su cámara. Se trataba de mantener el swing de una relación de entrega volun-

taria. Los giros inesperados de las historias que cuenta tienen a un tipo especial de suspenso por regla: todo es posible de ocurrir

y pocas veces lo que uno piensa. Con la improvisación, la cámara al hombro y la ausencia de trama, Cassavetes ofreció esos originales relatos que fundan gran parte del cine artístico moderno. Tal vez sin ser tan consciente de ello —dejándose ir en esa marea fluente de nervios y de carne, de risas y llanto, de sombras y rostros— Cassavetes proporciona los datos de las acciones inútiles destinadas a prevalecer, las que por su propio peso tienen la fuerza del instante, de lo puramente dicho y vivido aunque para algunos resulten vanas o pretenciosas. El estilo de Cassavetes era su propia falta de estilo; usaba la experimentación para mover a sus criaturas entre la realidad y la ficción son la sola guía de su cámara y disponiendo de un tiempo inacabable, diferente al tiempo ordinario de una mera ficción.

Nada es lo que parece

En *Opening night*, la protagonista (Gena Rowlands) no tiene pasado, todo lo que le ocurre es un devenir constante que no es más que puro presente. Ella es actriz, pero ¿cuándo actúa?. Se mueve y sufre sobre el escenario tanto como fuera de él. Su conflicto, que se insinúa apenas se desplaza por las primeras tomas, se fragua en dimensiones paralelas —el teatro, la vida, y por qué no el cine, tal cual juzgamos el rol de la cámara de Cassavetes— para luego transformarse en una sola, en una sucesión de instantes que se imponen a los avatares cotidianos haciéndoles perder estabilidad, mostrándoles su revés. Justamente, a Myrtle Gordon la golpea una furia interior que apenas mitiga con el alcohol. Una serie de planos detenidos, inmóviles van extrayendo la tensión de los protagonistas para que despierten a esa ficción que actúan aunque se trate de una solución de continuidad con la vida. Analizando su obra, un crítico cinematográfico del *New Yorker* se preguntó si a lo que sufrían los personajes de Cassavetes podía llamársele crisis emocional,



puesto que los registros dramáticos eran, a veces, casi documentales, lo que en su opinión restaba el plus que otorga la ficción. No es exagerado responder que los personajes de Cassavetes no sólo no sufren crisis emocionales por el registro con que están tomados, sino por la razón más simple de que nunca tienen un tiempo antes y tal vez no tengan un tiempo después. Los fantasmas que les gritan el absurdo de vivir —en *Opening...* será la de una chica muerta, atropellada frente a los ojos de Myrtle sin que ella hiciera nada— tienen sus vidas de recuerdos nostálgicos, pero de una nostalgia por lo que nunca se tuvo, una intensa pero a la vez leve aprehensión por cómo deberían haber sido sus vidas. La vida, para Myrtle Gordon será sólo una aproximación, como si en verdad no importasen los detalles, que sí se valoran en el mundo de ficción dentro de la ficción del film, en la evolución de la actuación que se construye con decenas de aquellos. Y es de lo mismo de lo que se sirve Cassavetes para alternar esos dos universos. La hondura de algunos de sus títulos decanta de su breve paseo por una idea inicial obligada por su temperamento a convertirse en un relato crucial. Cuando varios de sus amigos actores (Seymour Cassel, Ben Gazzara, Peter Falk) recuerdan las conversaciones previas sobre el argumento de un film coinciden en un aspecto: “La historia iba armándose a partir de la mealla que hacía en cada uno. Nunca comprendió (Cassavetes) el afán de otros realizadores por tenerlo todo controlado y luego afligirse por la desgracia de no poder llevarlo a cabo sobre un plan inamovible, en vez de gozar de la construcción espontánea”. Evidentemente, para Cassavetes sólo el desconocimiento al futuro hacía soportable el presente.

T. O.: *Opening night*, EE.UU., 1977, 144 min.
Guión y dirección: John Cassavetes
Fotografía: Al Ruban
Elenco: Gena Rowlands, Ben Gazzara, John Cassavetes, Joan Blondell
Distribuye Yesterday

Algo se está tramando

A ese ya sólido edificio de historias de conformación libre, de originales relatos actuados por personajes que patentizan una libertad que hoy es imposible encontrar aun en el seno del artificio filmico que el realizador danés Lars von Trier llamó Dogma y que toma los rudimentos básicos –cámara al hombro, guión flotante, iluminación natural, entre los principales– del cine de Cassavetes, *The killing of a chinese bookie*, realizada un año antes que *Opening night*, agrega una nueva instancia a su habitual estructura narrativa.

En este film, Cassavetes decide otro rumbo con la clara intención de acercarse a un género, sin sacrificar el destino que sus criaturas se arman y desentendiéndose de los rigores que

que ello tiene. Se está aquí en presencia de una trama en la que un grupo de mafiosos “apretará” a Vitelli para que salde lo que

debe a un casino ilegal. Pero no se suponga que no habrá un recorrido por los andariveles del tiempo y las acciones que identifican el cine de Cassavetes. El personaje de Vitelli entra y sale del itinerario de género. Se sirve de la trama para hacer más simple su deseo de llevar una vida conforme a sus aspiraciones. El “tempo” de *The killing...* privilegia los segmentos de reflexión, de distanciamiento o el de las relaciones fraternales por sobre aquellos que la misma trama señala. Aquí el héroe, como corresponde, sólo intenta vivir su vida. En este sentido, Cosmo Vitelli sigue las líneas demarcatorias de sus predecesores en *Rostros*, *Minnie and Moskowitz* o *Mujer bajo influencia*, pero con la diferencia de que en su vida se han introducido elementos extraños. No se trata ya de su propia familia, sino de un grupo de mafiosos –como también pasará en *Gloria*, que junto a *The killing...* constituyen un apartado en su obra– que entrarán a jugar con su suerte de tal manera que el dictado de su destino, y su libertad de elección, se ven coartados y sublimados. Vitelli conservará su risa

franca, su firme amabilidad aun cuando sabe que no le permitirán volver atrás.

El apego a un género –en este caso una saga policial de mafias que más tarde desarrollaría Scorsese con refinada sutileza– le marca a Cassavetes un derrotero del que no se aparta hasta el grandioso final. Sólo que como siempre su personaje dudará del sentido de su existencia y de la excusa que se le dio para que viva su vida. *The killing...* está planteado como un film de acción aunque su protagonista no tenga una dirección prefijada; vuelve sobre sus



pasos cuantas veces puede y el guión del relato enlazará una a una esas potencialidades. *The killing...* abre el tránsito hacia una innovación en los códigos que Cassavetes había elegido para sus representaciones de la realidad, para sus ficciones prescindentes de convenciones genéricas. Antes bien, este drama será atravesado por la extensión temporal de una vida cifrada que acaso no tenga futuro sino un presente continuo. El mismo que arrastra a Cosmo Vitelli –un magistral Ben Gazzara– hacia su impredecible vía crucis donde las certezas de su experiencia son destruidas bajo el hechizo de un vaticinio inexorable. Si la libertad –libertad argumental y de expresión de ese argumento– es siempre deliberada en el cine de Cassavetes, *The killing...* termina convirtiendo el relato artesanal (el home-movie) que sustenta gran parte de su obra, en una referencia ineludible para un lenguaje que constituiría el modo de decir independiente –llámese Hal Hartley o Jim Jarmusch– del mainstream, pero no de aquel en el que el medio es un fin (la rosarina *El asadito* es un ejemplo) sino el que ilumina, palmo a palmo, la respiración inquieta y regular de un relato

Juan Aguzzi



esa inmersión de género le exigiría. Por el contrario, este camino a dos aguas le haría plasmar un film duro e inteligente y sumamente original al introducir la diletancia propia del improvisado “héroe”, como una cuña de aristas impensadas en un relato sobre el arbitrio del destino. Su protagonista, Cosmo Vitelli, es un veterano de Corea que regentea un local de streap tease en California. Es jugador compulsivo y muchas veces pierde más de lo que ingresa en su club. *The killing...* es la historia del pago de una deuda y de las implicancias

T.O.: *The killing of a chinese bookie*
EE.UU., 1976, 135 min.

Guión y dirección: John Cassavetes

Fotografía: Mitchell Breit

Elenco: Ben Gazzara, Timothy Agoglia Carey
Seymour Cassel

Distribuye Yesterday

La mirada obsesiva del desierto urbano

Escribiré acerca de John Cassavetes, más precisamente acerca de sus *Shadows* o fantasmas, porque de algún modo también se trata de los nuestros. *Shadows*, aquel relato de unos seres devenidos sombras errantes del desierto urbano que la cámara se obsesiona en mirar lo bastante cerca como para que el mundo que habitan revele su aridez, su crueldad.

Tenemos entre manos al narrador por excelencia de la vida en las grandes ciudades, aquel que nos incomoda obligándonos a seguir de cerca los derroteros urbanos de unos seres que insisten en sobrevivir, a su modo (como pueden), chocándose a cada paso con un mundo sucio y hostil.

Pero para pensar el cine de Cassavetes he elegido un camino que puede resultar caprichoso o antojadizo: volver a ver un maravilloso relato de Capra, el que tiene como protagonista a un sujeto torpe pero esperanzado, dispuesto a hacer todos los esfuerzos necesarios para ayudar a los demás, para salvar aquello y a aquellos que ama, aún a costa de los propios sueños. Me refiero a *Qué bello es vivir* (EEUU, 1946). Difícil no conmoverse con ese cine que hacía visible, del modo más magnífico, los gestos de una época en la que el esfuerzo humano podía doblegar las más adversas circunstancias. El cine narra y soñaba el gran sueño americano. Aquellas películas que al decir del filósofo y cinéfilo S. Cavell, podrían constituirse en datos de primer orden para pensar la experiencia humana de una época, pues "al mostrarnos nuestras fantasías, expresan la agenda interna de una cultura que concibe para sí anhelos y compromisos utópicos". Las palabras y los gestos de los films, los modos de explicarse y de mostrarse las situaciones, la puesta en diálogo de los personajes, "dicen algo" acerca de lo que los seres humanos sienten, intuyen, viven, desean, piensan de y para sí mismos, y del mundo.

Pero, ¿por qué Capra para pensar en Cassavetes?

Para arribar a la respuesta ofrezco dos pistas: las palabras del propio Cassavetes, en primer lugar, el modo en el que expresaba su admiración por Capra; y en segundo lugar el camino

reflexivo que nos propone S. Cavell, su propuesta de pensar al cine como instrumento de reflexión, su deseo de convencernos de que el cine "es inherentemente autoreflexivo, y que cabe la posibilidad que las películas alberguen en sí mismas la intención de reflexionar acerca de aquello que las causa, y por tanto tengan cierta repercusión en nuestra experiencia y comprensión de su tiempo".

Comencemos por Cassavetes: "Los únicos films que me han marcado, cuando pienso, son todos de Capra. En esos filmes se mostraba la belleza de la gente que conserva todavía una especie de dignidad cualquiera sea el medio del cual provengan... Capra creó una suerte de creencia en un país libre donde hay algo bueno aun en los malos..., un país en donde se vive en un espíritu de amistad y de fraternidad. No creo que su cine sea senti-

mental, no hace más que asegurar la esperanza en el futuro. Cuando empecé a hacer películas era eso lo que quería hacer: filmes como los de Capra...pero no fui capaz de hacer sino filmes locos y duros".

Cassavetes lo dice casi todo, quería hacer films como los de Capra, filmes que hicieran visible el espíritu de amistad y fraternidad, y la esperanza en el futuro, pero dice, "no fui capaz sino de hacer filmes locos y duros". El cine de Cassavetes es el de la muerte del gran sueño americano, aquel que expira con la posguerra. Ya no hay futuro soñado sino pesadillas de destrucción masiva, sólo es posible asomar la cabeza por instantes del espeso mar del tedio cotidiano. Es el fin de la transparencia de la fraternidad y la amistad, los individuos se debaten por sobrevivir entre sus propios fantasmas y los de los otros. La identidad (esa que recupera felizmente el protagonista de *Qué bello es vivir*) se ha quebrado, no hay identidad

unívoca en la que los sujetos puedan reconciliarse consigo mismos y con sus semejantes; la identidad americana ha estallado con los sueños del país de la libertad. Cassavetes vociferó en un relato nuevo la violencia, las contradicciones y los desencuentros de una cultura que prometió la fraternidad y sólo ofrece la fragmentación, la soledad y la locura.

Retomando a Cavell diríamos que las películas de Cassavetes podrían constituirse en agenda interna de la cultura urbana capitalista de la



posguerra, en tanto albergan en sí mismas la intención de reflexionar sobre aquello que las causa. Este cine se constituye en modo privilegiado de reflexión sobre la cotidianidad de las ciudades al hacer visible-sensible el tiempo en el que habitan los sujetos urbanos y las marcas internas de ese tiempo, signado por la orfandad, soledad, desamparo, angustia. No nos estaríamos refiriendo al tiempo de la biografía, sino a la expresión de la intensidad, del "espesor" del presente. En definitiva a la trama vital del presente, su densidad subjetiva, la relación del presente con el pasado y su proyección o no en un futuro (como proyecto, como deseo o como sueño).

Al decir de Godard: "...Basta dejar hablar todas las voces discordantes, agresivas, que aúllan en los muros de la ciudad. Voces mudas de colores, de signos, de formas que nos asaltan. Voces dolorosas, terroríficas, de seres que andan juntos sin reconocerse... Voces tumultuosas

SHADOWS

tuosas que componen la más hermosa polifonía urbana del cine moderno...". "Es preciso mirar esa sociedad, ver de cerca por qué destruye todo encuentro".

Efectivamente, el cine de Cassavetes mira de cerca la sociedad haciendo visible la trama del desencuentro. Esta vez las palabras y los gestos, los modos de explicarse, y de mostrarse las situaciones, la puesta en diálogo de los personajes, "dicen algo" (distinto) acerca de lo que los seres humanos sienten, intuyen, viven, desean, piensan de y para sí mismos, y del mundo; ya no hacen visible compromisos utópicos, sueños de libertad, sino la densidad vital de un tiempo que no puede proyectarse... ni hilvanar un futuro común.

"Como Capra, dice Cassavetes, yo hago filmes sobre individuos que se afirman frente a la multitud. (...) Hay, en los tres hermanos de *Shadows* la necesidad de hacer algo por sí mismos, para sí mismos, ser ellos mismos ante los demás. Pero a esta búsqueda no le suceden los éxitos, sino la angustia y la incertidumbre. Los personajes de Cassavetes nunca encuentran la placidez de la afirmación de sí mismos aunque puedan mirarse (y obligarnos a vernos) con extrema lucidez en el espejo de la ironía...pero, justamente por ello nunca están en paz, ni con ellos mismos, ni con los demás...

Y como decíamos, *Shadows* se nos presenta como un relato nuevo, que

como espejo roto de la sociedad existente, no cuenta una historia que concluye, sino que echa a andar a unos personajes que en el derrotero cotidiano segregan la historia. La cámara los persigue a poca distancia, desprolijamente, insistentemente, hasta que resultan suficientemente elocuentes los sufrimientos, los desencuentros y las búsquedas infructuosas de los protagonistas, entonces el film llega a su fin, lo que no significa que la historia concluye. La estructura que permitía prever un final resolutivo, de las historias, se ha disuelto junto a la utopía democrática como promesa de un futuro seguro, cierto, feliz y reconciliado de la Historia.

Alicia Naput

T.O.: *Shadows*, EE.UU., 1959, dur: 87 min.

Dirección: John Cassavetes

Guión: J. C. junto al elenco (desarrollado durante la filmación)

Fotografía: Erich Kollmar / Música: Charles Mingus, solo de saxo por Shafi Hadic

Elenco: Ben Carruthers, Leila Goldoni, Hugh Hurd

Editó Época



"Una comedia de la vida" *Isabel Oca, La Prensa*
"Colección de una sorpresa, un momento de un día..." *de Gustavo Frías*
"Para la Sección de Amigos del Cine"

YESTERDAY VIDEO CINE

EL HOMBRE DE MARMOL, Andrzej Wajda
LA SANGRE DE UN POETA, Jean Cocteau
ADORABLE MENTIROSA, Michel Deville
DOS O TRES COSAS QUE YO SE DE ELLA, J. L. Godard
PARIS DORMIDO, René Clair
LOS BAJOS FONDOS, Akira Kurosawa



SOLO EL MEJOR CINE

Un fin. 57-75 p. 470-1026) Buenos Aires • Telefax: (011) 4371-7201 / (011) 4954-0218.



Videoclubes con ventajas



Alquiler Automático de películas las 24 hs

VIDEOTECA

CLUB DE VIDEO • VHS Y DVD

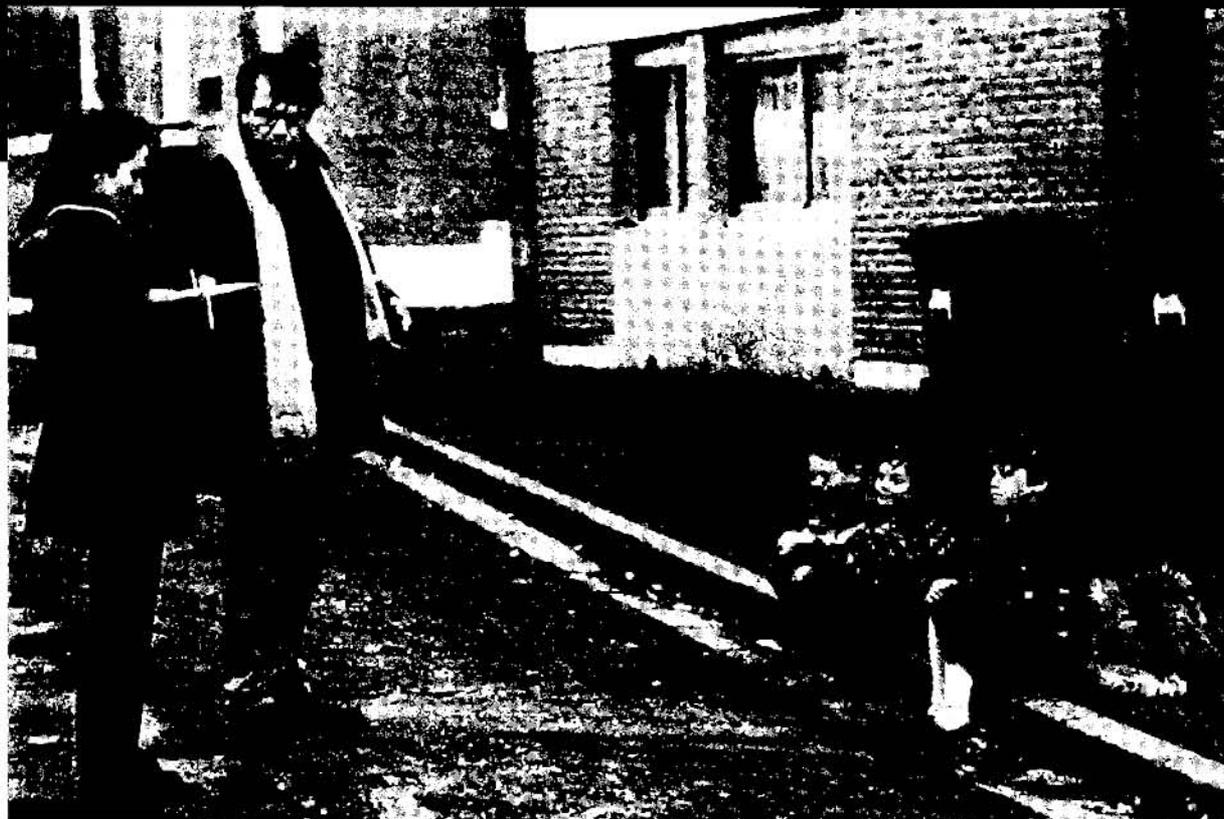
La única con poder informativo cultural sobre cine en video
Cine de autor, cine arte y educativo.
y por supuesto no nos olvidamos del cine de entretenimiento.

Entre Ríos 1772, Tel.: 481 7660

Postales del campo de batalla

A medida que un director se vuelve viejo, sus films son más artesanales y suaves. Por el contrario, mis films son cada vez más violentos, directos y perturbadores

Bertrand Tavernier



Hoy puede afirmarse que el cine político, entendido como aquel que sentaba una posición y establecía una forma determinada de análisis sobre la realidad, no existe. Claro que tampoco tiene lugar el contexto que lo sustentaba en los más variados rincones del mundo, ni el énfasis puesto en desmitificar las reglas de juego de los poderes imperiales de los que esos cines eran emergentes. Emergentes y cast siempre documentales porque sus medios de producción eran artesanales y tenían lugar por fuera de los circuitos industriales de promoción. Pocos fueron los films con distribución comercial que fundamentaran su trama en contenidos explícitamente políticos; es decir que, en el relato que narraban, los sucesos y las acciones tuviesen como finalidad la explícita denuncia de un estado de cosas más allá de la elaboración artística que hubiese detrás de cada una de esas películas. Motivaciones de diversa índole impulsaron a ciertos realizadores a abordar temáticas que los preocupaban como hombres de su tiempo. No muchos fueron coherentes, y sólo algunos alcanzaron a elaborar estilísticamente aquellas cuestiones que los impulsaban a narrar. Bertrand Tavernier es uno de ellos.

Escaramuzas en el jardín de infantes

En *Todo comienza hoy*, sin apartarse del molde

que confiere un particular eclecticismo a sus películas, Tavernier construye una historia avasallante y certera en su planteo-denuncia, y lo hace desde un lugar impensado. Al menos para alguien que trabaja relatos entre polos que van desde la épica (*Capitán Conan, La vida y nada más*), pasan por lo sensorial e intimista (*Un domingo en el campo, Alrededor de medianoche*) hasta lo siniestro cotidiano (*Muerte en directo* o la malograda *La carnada*). El argumento de *Todo comienza hoy* describe otro campo de batalla, tal vez más fútil y desapercibido, más extemporáneo y recóndito: un jardín de infantes, los pequeños que lo pueblan y un inquieto y piadoso maestro director, que como tantos otros de sus héroes tendrá los defectos y virtudes suficientes para parecer el más común de los mortales.

Es este último uno de los aspectos con que el francés sostiene su discreción para asomarse al mundo de las injustas relaciones sociales. Su sentido de la ubicuidad, su ojo avizor para detectar la sinrazón se posan irreductiblemente sobre un hombre común y utiliza las investigaciones sociales como excusas de ámbito, de espacio donde esos hombres irán a poner sobre el tapete los borrosos límites del malestar. Coherencia, perspicacia, sentido de la oportunidad —la historia de *Todo comienza hoy* le fue referida por su yerno, un maestro de pre-

escolar como el protagonista, y está libremente basada en un texto que publicó aquel con sus experiencias— para cuestionar, para detenerse en esa suma de arbitrariedades que aquí implican la desidia y la ineficacia pero también una explícita manera de despejar dudas sobre las argucias de los poderes para dejar librada a su suerte —condenarla— a la progenie de vastos sectores de la población humilde o de escasos recursos. El jardín de infantes es el eslabón perdido de una larga cadena de desprotecciones; es estatal y depende

fundamentalmente de la ayuda oficial que en esa localidad del norte de Francia —castigada por el compulsivo cierre de sus yacimientos mineros— es poco menos que inexistente. Daniel, el maestro-director, deberá emprender una lucha sin cuartel en la que la ofensiva de este sistema de cosas va haciéndose cada vez más cruenta.

Ahora, ¿cuál es el hallazgo de Tavernier en un planteo temático y formal que podría resultar a priori de poca riqueza visual y argumental?, ¿cómo consigue imprimir a esa historia sobre un maestro y chicos de jardín de infantes un superlativo magnetismo que la transforma —dándole casi un formato de thriller— en la apabullante descripción de un camino sin salida; de un calvario posmoderno que no conduce a redención alguna, sino a un laberinto de irresponsabilidades burocráticas que conforman, hoy más que nunca antes, la distancia que instala el poder local de turno ante cualquier demanda efectiva?

La trinchera de los planos radicales

En la construcción de cada plano de *Todo comienza hoy* Tavernier otorga un plus de dinámica que pone en escena las peculiaridades de la sociedad globalizada: el desempleo como disciplinador social y lo ineludible de los efectos que produce son traducidos en planos cor-

Visceral y estéticamente seductora *Todo comienza hoy* es el último film de Bertrand Tavernier que se vio aquí. Medular para instalar la viva impresión de que el poder se adueña hasta de la educación infantil con los mismos métodos con que somete a otras estructuras sociales, el film de Tavernier se inscribe entre los tópicos de su obra con estremecedora eficacia.



tos, tensionados por el corte y la acción vuelta a empezar. Cámaras subjetivas, torpes y arremetedoras, que se adentran en la inescrutable oscuridad hasta toparse con cadáveres diseminados –en este caso, un apartamento con luz cortada que sus moradores no pudieron pagar–; planos secuencias que exploran la iracundia del protagonista mientras descubre azorado su escuela destruida o estalla en su impotencia cuando los inspectores le recuerdan que su rol es sólo el de enseñar a leer y escribir; detallista en sus estremecedores *travellings* en redondo cuando singulariza el ritual de abandono en que se encuentran el director y sus maestros o cuando deciden la asistencia al entierro de una madre y sus dos hijos. Planos que visionan una libertad amarrada por la opresión, que prescinden de simbolizar y ordenar y otorgan una trágica y explícita lucidez a la estructura narrativa.

Se diría que el francés constituye su lenguaje a partir de expresar las incorrecciones en juego en un relato que carga con la arbitrariedad de la vida cotidiana. Un lenguaje que esquivo lo lineal o lo circular para adentrarse en un tono impulsivo que revela el estatuto de verdad con que cuenta esta ficción.

Diestro para el documental –en 1998 produjo *Luces para una masacre*, una serie de crudos y eficaces cortos de directores europeos sobre las minas antipersonales diseminadas por el mundo (él también participó con el suyo que tenía a Sandrine Bonnaire recitando un testimonio conmovedor)–, o para esas ficciones que semejan documentales –*Un domingo en el campo*, *Alrededor de medianoche*–, Tavernier deslindó esa forma para el abordaje de *Todo comienza hoy*; por el contrario, optó por la pura ficción –independientemente de su anclaje en la versión verdadera del relato– puesto que podía continuar esgrimiendo un estilo que fue tornándose vertiginoso y certero con el tiem-

po, ya no para dar cuenta del verosímil de ficción, sino para documentar una atmósfera que se inscribe como marca y denuncia, como retórica de lo que de otro modo sería inabordable para el lenguaje del cine de producción y circulación industrial. Y es en este sentido que Tavernier consume una apropiación de ciertas convenciones narrativas mientras rompe con las formalidades genéricas. Tavernier ha conservado una inédita autonomía por fuera del entramado de relaciones formales del cine francés. Su formación y organización consolidaron un plan de acción cuyas fluctuaciones designaron sus formas más identificables.

Tavernier no es un cineasta político, sino un realizador que desnuda al poder político desde un lenguaje que apunta a la masividad (al margen que esos fines se cumplan), lo que lo sitúa en un aparte de aquellos cines montados en un férreo pragmatismo ideológico. Tavernier es cosmopolita, admira cierto cine inglés y norteamericano y filma y produce desde una de las potencias europeas, sin por ello dejar de abominar de las políticas liberales o del control de las diversas formas estatistas cuando deciden si el contenido de un film es público o no. Sus films imponen su propio derrotero y son discutidos y examinados en sectores interesados y en circuitos de producción oficial.

Consejos de guerra

Tavernier hurga en los fenómenos que hoy gravitan tanto en la tierra europea del primer mundo como en la más expuesta de los países dependientes o periféricos. Ha denunciado que la “tercera vía” que predicán (Tony) Blair o (Jacques) Chirac, entre otros, es la consolidación del poder capitalista de mercado a través de métodos “más amables” para ocultar la reducción a la servidumbre o la aniquilación en guetos de la nueva inmigración. Ha venido

poniendo en tela de juicio los mecanismos inmanentes a la injerencia de los medios –*La muerte en directo*; la concentración del poder de la justicia –su temprana *El juez y el asesino*–; la traición y la delación como motivación existencial –*Más allá de la justicia*, su excepcional adaptación de una novela negra de James M. Cain–; la máquina de guerra del estado –*La vida y nada más*– y la desproporción incontrolable de ese mecanismo –*Capitán Conan*–.



Un episodio experimentado por Tavernier después de ver *Todo comienza hoy* junto al Ministro de Educación francés ilustra sobre la raíz temible de su cine: “Cuando acabamos de ver el film, el ministro me dijo que le había encantado la secuencia en la que se muestra cómo funciona un camión grúa, y que además las escenas con el inspector escolar eran muy fidedignas. Luego, cuando me disponía a conversar con él, dijo que iba por unos sandwiches. Después desaparecería y no volví a saber de él”.

Juan Aguzzi

La negociación del deseo

El director y guionista brasileño Eduardo Coutinho es uno de los documentalistas más importantes de Latinoamérica. En abril viajó al Festival de Cine Independiente de Buenos Aires, donde se realizó una retrospectiva de algunos de sus trabajos. Con una estética despojada y llevando al límite el documental de reportaje —al que prefiere llamar “conversación”—, Coutinho nos propone una dialéctica de las miradas basada en el deseo como medida de la realidad.

—Cuando presentó *Babilonia 2000* en el festival de Cine Independiente de Buenos Aires, usted dijo que el documental es una negociación entre el deseo del entrevistador y el deseo del entrevistado. Y luego lo amplió diciendo que es una negociación

Pero el cotidiano del esclavo no era ni la fuga ni la falta de producción de imaginarios sino la negociación. Incluso en el esclavismo, que es una cosa condenable, se hace negociación, y si se quiere ser más radical, hasta en los campos de concentración hubo a veces negociación.

Eso no es para decir que el campo de concentración o el esclavismo sean buenos, al contrario; en las peores situaciones humanas imaginables, el hombre que tiene que vivir, negocia. Cuando no quiere negociar más, se mata; de lo contrario intenta vivir negociando. Desde ese concepto, lo primero que me interesa en un documental

convierte en un insulto, un pecado mortal. Porque un tipo que trabaja en el basural es considerado un buitre, un habitante del infierno; si tú empiezas así, él está descalificado desde el inicio del documental. Y ellos hablan de si es bueno o malo. Hay algunos que dicen que es bueno trabajar ahí, pero no quiere decir que eso sea bueno en sí, sino que hay que interpretar lo que se dice en el documental. Porque tal vez sea esa la posibilidad de que él siga viviendo; entonces, para él eso no es el infierno.

En una favela, varias veces he tenido el caso de que todos dicen: “Miren, aquí es maravilloso vivir”. No es que yo sepa que no es maravilloso, pero es también una forma que usa esa gente para no sentirse descalificado, disminuido. Incluso en *Babilonia 2000* hay muchos que dicen: “Yo no quiero salir de aquí, aquí es maravilloso”. Pero hay una niña, sin embargo, que dice: “no, aquí no es bueno, falta el agua”. Hay que saber que en el documental el entrevistado no habla para ti, habla para el mundo, tiene una conciencia propia. Tiende a decir que es mejor de lo que es en realidad. Yo no tengo razones para estar en el lugar, yo tengo razones para hacer una película y para saber por lo que ellos pasan viviendo de esa manera. Mi deseo es hacer una película y que ellos me cuenten una bella historia, fuerte más que bella, que se construya un retrato maravilloso. Eso lo deciden los personajes, pero puede ser que la buena historia para ellos no lo sea para mí.

Cuando haces una película, antes de elegir un personaje, haces una investigación; y allí ya hay una negociación que se podría denominar: “Usted acepta hacer una película”. El personaje acepta o no y explica por qué. Después



sobre el deseo de cómo quiere ser visto el entrevistador y cómo quiere ser visto el entrevistado.

—Me parece interesante poéticamente. Me parece que la vida es eso, conflicto y negociación, pero en lo cotidiano es mucho más negociación que conflicto. El hombre tiene conflictos pero si no se negocia no se puede vivir. Hay una escuela de historia, la más importante en Brasil sobre la esclavitud que, de 20 años para acá, ha cambiado la visión del esclavo. Porque había la visión del esclavo que decía que no tenía posibilidad de producir imaginarios, dudas y cambios. Después viene otra visión que dice que el esclavo ha hecho los quilombos, que originaron los cambios.

es preguntarme: ¿Cómo negocia el personaje con su destino?, por ejemplo: el pobre, el tipo que trabaja en el basural (*Boca do lixo*, 1993). El intelectual, sobre todo el de izquierda, dice: “el tipo vive en el infierno”, pero nunca está preocupado en saber cómo negocian con su táctica y estrategia de vivir, que es el basural. Lo importante es que yo no quiero saber la razón sociológica ni política de una persona que trabaja en el basural, sino que quiero saber las razones de por qué trabaja en el basural. Esto cambia todo, porque la pregunta que debe hacerse un cineasta progresista es: “Esto es un infierno, ¿cómo puede vivir así?” En cambio yo he hecho la pregunta “¿Cómo es trabajar aquí?, ¿es bueno o malo?”. Porque si no se

continúa la negociación durante la filmación: “¿Quiere sentarse aquí, allí, etc., para hacer la entrevista?”. Está, por ejemplo, el deseo del fotógrafo que quiere una buena fotografía. Pero más importante que eso es el deseo del personaje. Lo principal es que el personaje se sienta bien y confortable porque va a construir su retrato y debe tener un espacio y un tiempo para eso. Los otros cineastas que van a hacer películas documentales quieren hacer una bella imagen; entonces, filman la persona de frente, luego de perfil porque hay una ventana y tiene un contraluz maravilloso. Yo no puedo cortar porque no sé que va a ocurrir en la negociación de los temas: eso viene por momentos, entonces no quiero cambiar el ángulo para que sea una imagen variada, eso es televisión.

Cuando una persona me dice una cosa maravillosa en la filmación, después tengo meses de edición donde mi objetivo es proteger ese tesoro que me ha dado. Entonces el sentido se basa en la complicidad, en la reciprocidad, porque los reporteados saben directamente que si no construyen un bello retrato yo no tengo película. Yo necesito de ellos, no es una cosa altruista: es realmente una reciprocidad. Incluso yo sé que no voy a cambiar la vida de ellos, un documental no cambia la vida de las personas excepto en casos muy raros, pero no importa; en ese momento que construyen sus retratos quizás ellos crecen, son grandes.

—**Me llamó la atención que en Babilonia 2000 una mujer quiera subir al morro a cantar una canción de Janis Joplin.**

—Es que va a cantar para nosotros, no es como un docudrama que dice que eso ocurrió de verdad. Siempre se piensa y se dice que una cosa es verdad o mentira. Siempre se dice es objetivo o subjetivo, para mí las cosas son esto y aquello, siempre las dos cosas a la vez; es natural y artificial, es diferente y semejante. Las cosas son siempre dos o más cosas, nunca esto o aquello.

—**En Cabra marcado para morir, ¿cómo enfrentó el presente buscando en los fantasmas del pasado sin ningún prejuicio del militante?**

—Me interesa la vida privada de los personajes en relación con la vida pública. Pero la vida privada es fuerte. Y aunque no hubiera existido el golpe militar esa familia hubiese estado destruida como lo está ahora. Porque la misma situación continúa. No es necesario un golpe militar para que eso ocurra. Hay muchas familias así; claro que simbólicamente es más fuerte lo del golpe. Pero esto ocurre todo el tiempo en Brasil. Yo quiero encontrar sus razones sin darles razones; por ejemplo yo encuentro un esclavo que ama ser esclavo, es terrible pero es extraordinario que así sea. Porque lo normal es que deteste ser esclavo, pero si hay un esclavo que ama ser esclavo es fascinante, hay que comprenderlo. Entonces escucho a ese tipo que quiere ser esclavo, pero intento en la estructura del film exponer sus razones, voy a intentar comprenderlo —sin que la película le dé razones—, desde dónde habla, desde qué experiencia personal, ya que no es por azar que él sea así. El problema terrible es que visto de cerca todos somos normales, incluso los malos. Pienso que de todo el cine —y no solamente el cine militante— e incluso en la historia del documental, lo que no me gusta es la historia de las víctimas. Hay una tradición de la víctima, creo que no hay que tratar a los pobres como víctimas, no son pobres tipos, todos tienen dignidad. No puedes presentarlos como pobres víctimas, como personas que no saben nada, que deben ser protegidos por nosotros, “los vanguardistas”. Yo detesto eso de la vanguardia, sea política o cultural. La vanguardia es una cosa muy omnipotente y autoritaria. Lo que no quiere decir que no se puedan hacer filmes políticos, pero hay que encontrar nuevas formas.

—**Pero sus trabajos son absolutamente políticos...**

—Sí, pero cuando pasé *Santo Forte*, (1999), en Alemania exclamaron: ¡cómo cambiaste! Antes hablabas de política, ahora no hablas de política. ¿Qué, “lo cotidiano” no es político? Pensar que no lo es, es mortal. Yo estuve en el Festival de Derechos Humanos en Buenos Aires del año pasado y hablé en público de que el problema de la mayor parte de las pelí-

culas políticas es que son para gente ya convencida. Eso es un horror, incluso desde el punto de vista estético y político, no solamente político. Si uno va al cine para confirmar sus ideas, que muchas veces son prejuicios, ¿para qué va en realidad?; es por eso que la mayoría de los documentales son aburridos. No es un problema formal, es un problema de fondo.

—**¿Cómo elaboró el proyecto Babilonia 2000 para presentarlo y conseguir capitales?**

—Lo presenté al Ministerio de Cultura y había una exigencia que decía “guión con división por secuencias”. Y yo escribí una justificación de que en mi caso era imposible hacer un guión y que si hacía un guión era una mentira. Yo hago la película porque no sé qué va a ocurrir, porque si lo supiera no la hago. Entonces no gané ese concurso. Nadie me podía dar la plata. Ninguna institución pública podía dar dinero para un tipo que decía eso.

Tenía cinco líneas el proyecto: decía “*Babilonia 2000*, filmada el último día del año ‘99 y el primero del año 2000”. Puede resultar un corto, un medimetro, un largometraje o nada. Y en grandes letras: “Un proyecto de riesgo”.

Y la decisión de hacerla la tomé catorce días antes. No tenía plata, pero de pronto apareció *Videofilmes*, de los Salles, que arriesgaron un dinero y empezaron a aparecer las cámaras, el equipo técnico. La experiencia de realizar una película con urgencia es maravillosa. Hay que hacerla y vamos a hacerla; y bueno se hace en un día, si ese día pasa algo, estamos jodidos. Tú solamente puedes ganar cuando no tienes nada que perder. Lo que no significa que la película sea buena después, porque la buena voluntad, ni la buena intención, ni el sacrificio son suficientes. Pero se pueden hacer cosas nuevas. El problema es la desmitificación de la técnica, que es una cosa importante. Por principio nunca voy a conocer a mis personajes antes de la filmación, pero cuando uno trabaja bien, Dios te manda el azar bueno.

Pablo Romano

Películas exhibidas en Rosario*

Acerca de *Cabra marcado para morir*

Su tumba no posee foto: recursos de un documental

Uno de los recursos de este documental es el de talking heads —primeros planos o planos medios de rostros hablando a la cámara—, y por ello es que a través de los rostros (como unidad mínima de expresión de un cuerpo) se descubre una historia del Brasil. Una historia a través de las arrugas, las miradas, las texturas de la piel, la escrutación de los gestos.

Pero cuando las preguntas convergen sobre la figura del padre, la única respuesta que obtenemos es la de la foto tomada presuntamente en la morgue. La repetición de esta "figura" del padre muerto dentro del relato no es inocente, sino que de algún modo señala la falta de un orden en la que cada hijo —como representante del campesinado brasileño— queda librado al caos de su propio destino.

El otro recurso del documental es el de la resucitación del pasado a través del cine dentro del cine. Un grupo de estudiantes en el Brasil del 60, entre los que se encontraba Eduardo Coutinho, realizó una película en la que los protagonistas son campesinos. El film nunca se terminó de rodar a raíz del golpe militar. Veinte años después Coutinho decidió proyectar los restos de ese film a los que fueron los protagonistas, produciendo una dialéctica entre la imagen del pasado y la del presente, registrada por otra cámara; y es en esta infinitud de una cámara registrando a otra, donde se pone en evidencia al grupo realizador como investigador de la historia a la que ellos también pertenecen.

P. R.

Cabra marcado para morir es también la historia de criaturas atrapadas por formas de la historia que nunca se comprenden cabalmente. De ahí que las conciencias fluctúen entre la inocencia y la resignación, entre el compromiso y el olvido. Como reflexión interna de los sectores intelectuales brasileños, el film señaló con agudeza la capacidad de una generación para valorar el ciclo político anterior, sin ninguna teoría de la historia. Apenas, con una idea de que la historia es un pleito entre la obstinación y la piedad.

(Texto extraído del programa de exhibición de *Cabra marcado para morir*, de Horacio González)

Cabra Marcado para Morrer (Macho marcado para morir)

1984, 120 min.

Sinopsis:

Este es el documental más importante de la historia del cine brasileño. Veinte años después de haber registrado las imágenes de un film de ficción sobre el líder campesino João Pedro Teixeira —asesinado durante el Golpe Militar—; el director Eduardo Coutinho vuelve a encontrarse con los campesinos que habían participado en aquel proyecto.

Fio da memoria (El hilo de la memoria)

1991, 120 min.

Sinopsis:

Testimonios sobre los 100 años de la abolición de la esclavitud en Brasil.

Boca do Lixo (Basurero)

1993, 50 min.

Sinopsis:

Relato de reportajes realizados en un basurero de São Gonzalo, a 40 km de la ciudad de Rio de Janeiro.

Santo Forte (Santo Fuerte)

1999, 95 min.

Sinopsis:

Un retrato de la manera en que los habitantes de una favela viven la experiencia religiosa. Católicos, umbandistas o evangélicos, todos ellos tienen la creencia de una comunicación directa con el mundo sobrenatural.

Babilônia 2000 (Babilonia 2000)

2000, 80 min.

Producido por Videofilmes¹

Sinopsis:

En la mañana del 31 de diciembre de 1999, un equipo de cineastas sube al morro Babilônia (Rio de Janeiro). Allí existen dos favelas: Chapéu Mangueira y Babilônia. Son las únicas favelas ubicadas en la costa de Copacabana. A medianoche, un millón de personas se reúne para presenciar el festejo de año nuevo con la quema de fuegos artificiales. Durante 12 horas, cinco cámaras digitales distribuidas en puntos clave del morro, registran los preparativos para la fiesta. Sus habitantes hacen un balance de sus vidas y expresan sus expectativas para el año 2000.

¹ VIDEOFILMES

VideoFilmes es un productora de cine y video conocida en Brasil por la alta calidad técnica y artística de sus trabajos. Fundada en 1987 por Walter Salles (*Estación Central*) y su hermano João Moreira Salles, VideoFilmes produce series y programas para televisión, filmes largometrajes y documentales.

*Agradecemos la colaboración del personal del Centro Cultural Parque de España, donde se exhibieron los films.



Dos visiones sobre Holanda

Mother Dao y *Amsterdam, global village* son dos films documentales producidos en Holanda en 1995 y 1996 respectivamente. Ambos conforman una particular visión no sólo de los acontecimientos que reflejan, sino también del tratamiento y de las formas posibles abarcadas por el género documental. Editados en Argentina por Cine Ojo, serán programados en un próximo ciclo de El Eclipse.

Amsterdam, global village (1996) de Johan Van der Keuken, configura un entramado desbordante de momentos, espacios, rostros, situaciones, errancias, y de pequeñas historias arrebatadas a la intimidad que se entrelazan en el contexto de la Historia. A través de cuatro horas somos testigos preferenciales de una dispersión vital, de un vagabundeo guiado por un mensajero motorizado que recorre las calles tan extrañas como familiares de Amsterdam. Vemos el gentío, la noche, las festividades, el trabajo, el día, y nos sumimos lentamente en el relato sutil de vidas disímiles que coexisten anónimas en el vientre de una urbe contemporánea.

Amsterdam, hija de Mother Dao

Mother Dao, del holandés Vincent Monnikendam, editada alrededor de "viejas" imágenes filmadas sobre la colonización holandesa en el sudeste asiático a principios de siglo, se transformó en una saludable anticipación del futuro, es decir, sobre nuestros días. En *Amsterdam, global village* se descubre —mediante la audacia, la creatividad, y la insolencia— la globalización de esta ciudad, aquella u otra.

Un mensajero marroquí es el finísimo hilo conductor de esta historia escrita con el apasionamiento propio de los sensibles trabajadores de la cultura en cualquiera de sus expresiones, y que aventuran "revelar" miserias y defectos, propios y ajenos. El material de base filmica en *Mother Dao* servía para publicitar las "virtudes" de la tarea en los pueblos sometidos a ruindades y mezquindades, es decir, mostrar la "bienhechora" colonización realizada. En el caso de *Amsterdam, global village* Van der Keuken ubica hoy el material que filma, lo rescata de la realidad cotidiana. Lo hace a través de la mirada sensible y atenta de ese joven mensajero que intenta sobrevivir con lo que gana trabajando en su moto repartiendo mensajes, fotos, pizzas y otras cositas. El director Van der Keuken ubica la cámara a la misma altura de los ojos del joven (hombre) y en largas panorámicas sobre la ciudad que ama, desnuda los efectos de la globalización, esa forma de colonización que ha llegado tan feroz, tan pertinazmente depredadora, tan sin concesio-

nes ni miramientos para la criatura humana. Retrato ineludible e insoslayable de este siglo que llega, *Amsterdam, global village* es un film con la suficiente humildad creativa en donde sólo es posible mirarse como un espejo muy amplio, reflejando nuestras lacras y, también, para ser honestos, nuestras pocas virtudes. La cámara de Van der Keuken se mueve bajo el signo de la realidad y no otra cosa. Siempre atenta y sensible, empuñada y cargada de poesía, el road movie del personaje, le permite ir descubriendo a través de las calles, salas de juego, canales, etc., esa "global" que ha apesado el entorno. En el momento justo, ese personaje que, como ave de paso sobrevuela el film y la ciudad que habita (?), decide irse de la película, haciéndolo por las mismas calles en que creció, evitando "hundirme en el pantano que

Monnikendam y eso es muy bueno: ningún miserable ser humano podrá decir, entre el olvido y la traición, que nadie alertó sobre el por-venir. "¡Tantas vidas que se consumen de espera!", avizoraba hace muchos años atrás el gran Juanele Ortiz, señalamiento éste que llega a toda criatura en la frialdad del paisaje del campo o la ciudad. En ese sentido, pocas veces el cine estuvo tan cerca tocando el difícil equilibrio entre el documental y la ficción, el fic-doc que señala el "viejo" Fernando Birri. Tan pocas veces, también, el hombre contemporáneo tuvo la valentía tuvo la valentía de desnudarse ante los demás y alertar sobre el peligro que ostenta el manejo desmedido del poder y la miserable textura con que se enmarañan nuestros cuerpos, adictos al egoísmo y la hipocresía. Atento al tiempo que dispara,



hay cerca", al decir del poeta Williams Carlos Williams. Fundiendo en negro la pantalla, vamos dejando el film como espectadores, sumidos en la oscuridad, predisponiéndonos a salir y ser golpeados nuevamente por la dura realidad que nos asfixia entre impuestos, torturadores, desaparecidos, engaños y desocupados. Las imágenes que llegaron a nuestras neuronas seguirán acariciándonos en las zonas sensibles, aun cuando sean duras de sobrellevar: ni más ni menos que la rutina cotidiana que endurece nuestros rasgos matinales.

El compromiso de Van der Keuken para con sus pares, es idéntico al tomado por

Van der Keuken desregula, en el mejor sentido del término, el lenguaje cinematográfico, logrando como casi nunca, a más de 100 años de su nacimiento, que en el cine, el documental y la ficción se abracen fraternalmente, poniéndose al servicio colectivo de los hombres. Para ello, tan sólo hace falta recordar la memorable secuencia de los cuerpos besándose y acariciándose en plena libertad, más allá de nuestros prejuicios y frustraciones.

Juan José Gorasurreta

El hambre es un cuervo

Mother Dao es, en primera instancia y a simple vista, un documental de montaje. Una apropiación de material fílmico producido entre 1912 y 1933 en las Indias Occidentales como propaganda colonialista holandesa. Aquí, el registro original es re-montado y sutilmente sonorizado para elaborar una resignificación, una alteración de sentido que ponga en evidencia el carácter genocida de tal empresa. Nada nuevo, en apariencia, pero desde que las primeras imágenes se dejan imprimir aletargadamente en la pantalla, se percibe claramente el sobrevuelo poético de la ensoñación. El registro original, de una belleza inusual y angustiante, se desplaza lento entre sonidos que lo señalan pero que no se corresponden, y entre poesías sutiles que establecen lazos permanentes con la memoria y con la historia. Así, transcurriendo con una naturalidad inaprehensible, *Mother Dao* se esparce ante la percepción como un sueño profundo, como un ritual donde las ensoñaciones sutiles escarban hondo en la significación esencial de las imágenes. *Mother Dao* fue realizada por el holandés Vincent Monnikendam en 1995. A ella, y a las impresiones que suscita su extraña visión, se refieren las siguientes líneas.



Impresiones sobre *Mother Dao*

“Si estoy en ti y tú estás en mí ¿es por eso que yo soy el esclavo y tú el amo?”

En este frío y visceral atardecer de las sierras cordobesas, acabo de re-veer *Mother Dao*, el muy bello filme del holandés Vincent Monnikendam. “La pureza no pertenece a este mundo, pero...cada diez años hay una excepción”, dijo Godard. El niño del final y el principio de este documental (¿documental?), es el antropólogo testimonial más riguroso y alentador de la criatura humana, en el abismo en que nos sumergimos un poco más cada vez. ¿Será para despertar en el próximo amanecer del siglo, caminando y tratando de construir un camino realmente nuevo?. Pocas veces el silencio fue tan ruidoso de tan con-

movedor en el cine, como pocas veces también la imagen del ser humano cobró tanta estatura por sus miserias y sus virtudes. Si se necesitaba a fines del siglo veinte un hálito de esperanza, la estructura y el lenguaje de *Mother Dao*, abrieron muchas puertas y ventanas. Si se necesitaba hundirnos en nuestro abismo ancestral en el comienzo del siglo XXI, nada tan natural como *Mother Dao*. Si el cine todavía no había encontrado un lenguaje que lo identifique de las otras expresiones, lo hizo con *Mother Dao*. Si el ser humano no está convencido de la secuela que implanta su paso por la tierra, no podrá negar absolutamente nada después de ver *Mother Dao*.

“Y llegó el momento en que nuestra Mother Dao, la rejuvenecedora, la de forma de tortuga, salió de su espíritu vital y, como el viento,

su alma se disolvió en una bruma. Murió y se convirtió en tierra. Una vez muerta, se convirtió en polvo. Sus restos mortales llenaron las grietas, sus cenizas llenaron los vacíos en las hendiduras. Su progenie en la tierra, su prole en el mundo, se tornó abundante como el polvo y la arena, incontable como el polvo y como granos de arena. Pero no se dieron cuenta de que son una familia, que son hermanos y hermanas”.

¿Habremos reflexionado lo suficiente como para poder hacerlo?. *Mother Dao* es el trabajo cotidiano del hombre labrando su porvenir, con la luz y la pesadilla que lo atormenta por tanta vanagloria y egoísmo. *Mother Dao* es también la belleza dolorosa de nuestras manos, de nuestros ojos, de nuestras cabezas, de nuestros pies, de nuestros cuerpos atados y desampara-

dos a la intemperie, temblando ante el sentimiento y el primer orgasmo. La pasión por dar en *Mother Dao* tiene tanta importancia como la pasión de no dar, quitando el ancestral vestigio de inquietud en la piel conmovida por el miedo y el silencio de la destrucción. “Una persona puede ser malnacida, pero si se comporta y sabe muchos cuentos, cuentos que sir-

pio estaba la palabra. El mundo está hecho de palabras y tras ellas hay sólo espacio y el viento de la mañana. El destino está enredado con las palabras y es por eso que me escondo detrás de las palabras sin dejar rastros”, dice un poema del filme.

No es el cine el soporte casual, es la imagen lo que conlleva la fragilidad de un beso y necesi-

Como lo quería el viejo Juanele, “que la locura florezca si no tiene más (menos) que florecer”. *Mother Dao* configura, en este sin sentido del mundo contemporáneo, otra audacia: revelar radiográficamente nuestro interior y ánimo como alas de palomas en el surco de los abismos y en las cumbres ferruginosas... Las lágrimas invaden los ojos de aquel que cono-



van como ejemplos, entonces está bien estar en su compañía para enriquecernos el alma”, dice un texto del film, imágenes del cine de las Indias holandesas (1912-1933).

Y si el cine es la más joven de las artes, es la que contiene a todas las anteriores y, por lo tanto, deberá estar contenida en la expresión humana que le siga. Hay en *Mother Dao*, un homenaje a todos los seres humanos y lo consigue en el silencio del sonido original y la furia de un encuadre creado a imagen y semejanza como pocos. Como aquellos dos niños, hombre y mujer, que parió *Mother Dao*, la rejuvenecedora, allá en el final del mundo, cuando la poesía, el canto, el gesto y la palabra, tenían sabor a primera vez o a última bocanada infantil generada por el cuerpo. “Al princi-

tará del espejo para redondear un retrato impresionante en donde mirarnos como pocas veces lo hicimos: honestamente. Aunque la justicia declare la inocencia de los hombres, el cine testimoniará lo contrario. “Cuenten sobre lugares lejanos, cuenten otra vez, cuenten mientras escucho otra vez”, agrega otro de los textos del poema. Contemos una y otra vez, de nuevo, la historia para que la mother rejuvenecedora, transformada en polvo por el destino inexorable, certifique la bondad de su sacrificio. Aunque el ser humano configure la tragedia del final, es también el inicio de “la temporada en el infierno”. ¿O sólo un soplo delicioso de aire puro en donde animales, árboles y seres humanos, podamos convivir en fraterna solidaridad?

ce el lenguaje de la poesía. Lo abruma el dolor y lo golpea el desencanto, porque la astucia y el engaño lo rodean y lo tocan fingiendo amistad: buscan sólo sacar provecho de tal forma que lo destruyen. Y él, ni se da cuenta”.

Pero hay algo más todavía y es la ternura del compromiso de Monnikendam. Y porque viene de otro ser humano, vale mucho: aprender a querer a los demás tal cual son o, lo que es lo mismo, aprender a querernos tal cual somos. Y es un desafío por averiguar porque, como decía Roberto Rossellini “es una aventura, en definitiva, más bella, puesto que es la vida”.

J. J. G.

"Se trata de defender el buen cine"

Desde una rigurosa perspectiva ideológica avalada por sus años de militancia en la izquierda italiana, el crítico y ensayista cinematográfico Goffredo Fofi —de visita en Argentina— asegura que la crítica de su país está más empeñada en participar de las instituciones que deciden la política cinematográfica que emitir una opinión libre y sin ataduras y que su poder está cercado por esas mismas instituciones, impidiéndole establecer criterios estéticos e influenciar a la gente. También describe la centralización romana de la industria cinematográfica italiana y afirma que es necesario defender el buen cine más allá de su procedencia. Porque algunas de sus opiniones sobre la crítica son compartidas por **El Eclipse** y porque sin reservas arremete contra todo lo que funciona mal en el cine italiano, Fofi resultó un digno exponente para tomar el pulso al estado de cosas actual en una cinematografía que tuvo admirables maestros.

—¿Cuál es el lugar de la crítica hoy en Italia, con qué se compromete?

—Hoy no existe más la crítica como fenómeno de participación militante según opciones estéticas, políticas o morales. Lo que existe ahora son categorías de crítica. Devino de críticos que ahora son profesores universitarios de historia del cine, estética del cine, lenguaje del cine, que estudia el pasado del cine, disecciona y hace una especie de autopsia de los films y de los autores pero tiene muy poco impacto en la realidad del cine contemporáneo.

—¿Esa crítica genera algún tipo de opinión?

—Lo que genera es una ilusión entre los estudiantes de cine que creen que convertirse en realizadores va a ser una cosa fácil pero desconocen absolutamente las dificultades que encontrarán después. La otra parte de la crítica es la de los periódicos y semanarios, que en general suele ser muy informativa y que casi no considera las opciones estéticas; es casi una crítica publicitaria, una prolongación de la publicidad de las empresas que distribuyen películas. Este tipo de críticos están más empeñados en organizar festivales, muestras o congresos, participar de los jurados, estar en las instituciones del estado que deciden la política cinematográfica. La asociación que nuclea a los críticos tiene poder pero es un poder cercado por lo institucional, no hay un verdadero poder para establecer criterios sobre lo estético, ni influencia concreta sobre la gente.

—¿En qué medida participa hoy la crítica italiana de la defensa del cine nacional ante las corporaciones norteamericanas que copan el mercado de su país —y el de parte de Europa— con su cine?

—Creo que hay dos luchas: la primera sería que se trata de defender el buen cine, ya sea italiano, español, argentino o inglés, no importa de dónde provenga. Se trata de defender la

posibilidad de hacer un buen cine italiano que supere al norteamericano, que es muy invasivo ya que adquirió la mayoría de las salas o complejos en Italia. Las que no son norteamericanas pertenecen a los empresarios Berlusconi o Cecchi Gori que también ejercen cierto monopolio. Estos dos últimos también producen cine, pero la diferencia va a ser siempre la misma. El cine norteamericano será especta-



no importa de donde provenga"

cular, en cambio el italiano no podrá serlo nunca porque carece de los medios y la tecnología necesaria. La producción italiana corriente es mediocre, la mayoría de ese cine hace comedia de costumbres, no la comedia de los años sesenta, sino una comedia televisiva donde cada año aparecen tres o cuatro cómicos nuevos que duran tres o cuatro años y después aparecen otros. Los italianos aman reír, pero no a la manera de los años sesenta cuando se reían de sus propios defectos, sino que ahora se reían de cosas muy blandas y prefieren que les muestren sus lados mejores, si existen. Los argumentos tratan siempre sobre clase media, simpática, generosa, inteligente; es una producción muy conformista.

—Entonces no existe hoy una producción que pueda emparentarse con lo que fue el neorrealismo o, por caso, una tríada como fueron un Fellini, un Antonioni, un Pasolini...

—Hay algunos, sí, como (Nanni) Moretti, que a mí no me gusta mucho pero que se sabe que hace un cine de calidad. Para mí (Gianni) Amelio es el más corajudo, el más atractivo, el que enfrenta las problemáticas con un gran nivel cinematográfico; creo que el verdadero problema del cine italiano de hoy es el centralismo, toda la producción está dirigida desde Roma. Ahora, desde los últimos años, hay escuelas de cine en Milán, en Turín, en Sicilia, en Nápoles o en Bari, en la región del Adriático, frente a Albania, Yugoslavia y

Grecia; en todos esos lugares ya hay realizadores que hacen cosas muy buenas. Lo que pasa es que el fascismo hizo nacer otra vez el cine en los años treinta —que durante la década del veinte no existió— donde se creó Cinecittá, le dieron protección al cine, difusión, se creó una red de salas, y todo esto que está contemplado por leyes férreas no ha cambiado hasta ahora, está todo centralizado en Roma; todo el cine que se hace afuera, en algún momento de su producción tiene que pasar por Roma, además de que los técnicos, los sindicatos también están allí; la posproducción, el doblaje, la impresión de las películas, todo se hace allí.

—¿Cómo es el aporte del estado para la producción de films?

—Es sustancial, de lo contrario no se podría hacer, no existiría el cine. El estado otorga el 70 por ciento de lo que cuesta la película, por eso es muy importante.

—¿Qué autores, a su modo de ver, aportan a una renovación estética y ideológica en el cine italiano?, usted nombró a Amelio, ¿hay algunos otros también?

—Yo divido entre un cine que se hace según las reglas del cine "romano" como puede ser el de (Ettore) Scola, que es una repetición continua de lo que ya hizo antes, y otro hecho por gente más joven, que es más interesante, entre los que están (Pupi) Avati, (Nanni) Moretti, Francesca Archibugi, Carlo Mazzacurati, si hablamos de los que tienen una producción más industrial, pero la nove-

dad está sobre todo en ese cine que ahora se hace en esas regiones del interior que mencioné y que es expresamente marginal.

—Ese cine, ¿circula en Italia?

—Circula, aunque permanece poco tiempo en las salas, pero también puede verse por televisión en algunas señales televisivas como RAI 3, a las dos o tres de la mañana. Recién ahora, un film de Paulo Benvenuto, un nuevo realizador, alumno dilecto de Rossellini, que hace un cine muy riguroso, muy austero, pudo exhibirse en salas comerciales. Es una película sobre la caza de brujas de la inquisición italiana que es impresionante, una verdadera lección de historia. Por supuesto que este tipo de autores no pretenden hacer un cine espectacular.

—¿Cómo trata la crítica a esos autores?

—Con mucho respeto, pero tiene poco espacio en los medios porque la crítica es muy conformista, se ocupa del cine más comercial.

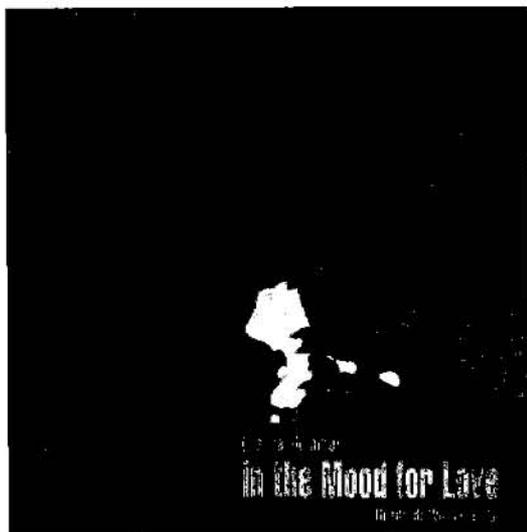
—Si tuviera que trazar una línea de tradición en el cine italiano, ¿qué nombres daría?

Los más grandes, los que aportaron una novedad estilística, un nuevo modo de contar que no existía antes en el cine son Rossellini, sin el que no hubiera existido ni la Nouvelle Vague, ni el neorrealismo, ni el cine pedagógico e histórico de Benvenuto; Fellini, que fue el mejor alumno de Rossellini, y Pasolini, que son los tres grandes de nuestro cine.

Juan Aguzzi

La música de los films suele tener un protagonismo que a veces se impone como esencial para que lo que se narra cobre una vitalidad y perdure como un registro sonoro que vuelve las imágenes una y otra vez a la memoria. Pasa con el soundtrack de *Con ánimo de amar*, y también con las composiciones del español Alberto Iglesias.

Con ánimo de amar



Una película de extraña belleza y rara perfección como es *Con ánimo de amar*, la última pieza de orfebrería entregada por Wong Kar-Wai, merecía la publicación de un disco que, en concordancia con esos parámetros, le rindiera plena justicia.

Justicia que, en principio, cumple en no defraudar al oído del espectador atento que registró los ambientes y climas sonoros propios del film; un verdadero acierto en tiempos en los que el valor artístico de una banda sonora viene siendo depreciado continuamente por las mismas cuestiones de mercado que se invocan en el caso de las películas, convirtiendo a aquellas en simples productos de apoyatura de éstas y propiciando la edición de verdaderas aberraciones en las que el contenido de las hoy mal llamadas "bandas originales de sonido" poco o nada tienen que ver con lo que se escucha en la película.

No es el caso que nos ocupa ya que, afortunadamente, la fidelidad a un concepto y al modo de trabajar el acompañamiento sonoro de la imagen, como lo hace habitualmente el director chino, transforma al CD de *Con ánimo de amar*, además, en una instancia reveladora de la génesis del tema principal que —como puede leerse en el booklet que acompaña la edición— en realidad no fue compuesto especialmente para el film sino que fue extraído de un film preexistente.

De esta manera se sabe que el leitmotiv de la película, "Yumeji's theme", fue compuesto por Shigeru Umebayashi para una película china homónima a la canción (una exquisita melodía oriental con solo de violoncello en primer plano, que el realizador del film utiliza para acompañar a los protagonistas en esos etéreos planos de descensos y ascensos por callejones y escaleras del Hong Kong de los sesenta, confirmando una tradición típica de Kar-Wai para el uso de la banda sonora, al no recurrir a composiciones hechas especialmente para sus historias, sino adoptar otras existentes). Lo que sí resulta llamativo es la convocatoria de Michael Galasso, que por otra parte, es citado erróneamente en algunas fichas técnicas como responsable de la autoría del soundtrack. La acertada labor del compo-



sitor y violinista nacido en Louisiana se limita a la creación —con sus variaciones— del "Angkor Wat theme", es decir, del tema elegido para el acompañamiento de las secuencias de la visita del personaje interpretado por Tony Leung a los templos, y las documentales relativas a la visita de De Gaulle insertadas en el final de la historia de amor incompleta (nunca iniciada en realidad) entre Chow y Su. Secuencias hábilmente integradas por Galasso al tema compuesto por Umebayashi, orquestando a través de cuerdas, predominantemente guitarras, una melodía que toma prestados algunos acordes de aquel tema principal.

Completan la edición una selección de temas de estilos y épocas variadas —bien al uso Kar-Wai— que, según el director conforman una

especie de collage sonoro de los temas que su madre escuchaba por radio, en aquellos años. Se destacan tres temas de Nat King Cole, cantados en castellano, remasterizados digitalmente y editados con una pureza de sonido que acentúa el brillo de la gran voz del cantante moreno; conservando, por el contrario, algunos temas cantados por intérpretes chinas, las imperfecciones propias de aquellas emisiones radiales, lo que confiere un cierto toque de exotismo al álbum. En dicha selección se destaca "Bengawan solo", cantado en inglés por la legendaria Rebecca Pan, una mujer mayor en la actualidad, que interviene también en el film en el personaje de la Sra. Suen.

Sonidos eclécticos y españoles

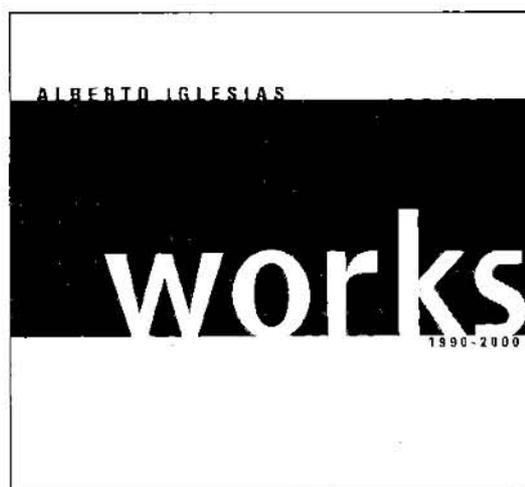
El nombre del compositor vasco Alberto Iglesias está asociado a varios de los grandes nombres de la escena cinematográfica española contemporánea: Almodóvar, Bigas Luna, Saura, Medem. Una mirada a estos nombres implica un inmediato reconocimiento a diferentes —y muy distantes entre sí— posiciones desde donde ver y realizar cine. Una conclusión inmediata podría sugerir una labor compositiva carente de personalidad, o inclinada a un supuesto eclecticismo en pos de amoldarse a los gustos musicales del director que lo hubiera convocado oportunamente. Y es allí donde reside, justamente, el trabajo sensible de Iglesias, en el sentido de saber captar las necesidades expresivas de cada uno de ellos, sin subordinar la relación entre sonido e imagen y proponiendo un juego interactivo que resignifica a esta última. Seguramente que, a la luz que echa este CD recopilatorio de toda una década de labor, lo más destacado de su producción puede encontrarse en los trabajos que han acompañado todas las películas del también vasco Julio Medem, un director con una poética especial que encontrara en la música de Iglesias el vehículo expresivo ideal para reflejar no sólo su particular y vastísimo universo, sino y fundamentalmente, los cerrados mundos interiores de sus personajes; des-

Alberto Iglesias: Filmworks 1990/2000

tacándose en ese sentido la labor desarrollada para *Los amantes del círculo polar*, por su propiedad de incorporarse de manera sutil e imperceptible a través de las alternativas de la historia de amor de Anna y Otto. La música a través de una orquestación armoniosa, va colándose entre la belleza de las imágenes de Medem, buscando un lugar que se sitúa privilegiadamente en el subconsciente del espectador. Retrospectivamente la anterior colaboración, en *Tierra*, resulta más indefinida en cuanto a su forma musical, pese a ser de un registro más sinfónico, de gran orquesta, estando de manera omnipresente a lo largo del desarrollo de una historia que tiene tanto de enigmático y metafísico, como de carnal y directo. Para el segundo opus de Medem, *La ardilla roja*, Iglesias resuelve la ecuación adoptando el formato de una suite que acompaña la evolución de la intrigante relación entre los protagonistas, brindando un aggiornamento de estructuras —inspiradas por uno de sus referentes, Bernard Herrmann— que, dentro de la personal propuesta de Medem, más se aproxima a un género definido, en este caso el thriller. Finalmente, para el debut de Medem en el largometraje —la colaboración entre ambos había comenzado con el primer corto y el primer medimetraje del director—, Iglesias se apodera de varios de los elementos preponderantes en la historia, una saga familiar que podría decirse épica: la relación entre personajes y naturaleza y cierto uso melancólico otorgado al transcurso del tiempo, construyendo una banda sonora que dentro de un marco de arreglos acústicos, recurre por segmentos al auxilio de la electrónica agregando teclados. En *Vacas*, Iglesias emplea el instrumento que él interpreta habitualmente para rescatar al sonido de cierta monotonía, tanto creando impresionantes coros a través del sintetizador, como recurriendo a otra de sus influencias directas: el impresionismo con Debussy a la cabeza en un soliloquio de piano.

En un segundo orden, y quizás en un primero en el aspecto de difusión comercial de su tra-

bajo, se encuentran las colaboraciones para los tres últimos films de Almodóvar, que incluyen a la ganadora del Oscar *Todo sobre mi madre*. Un desafío que Iglesias resuelve con su habitual capacidad de adaptación, incorporando su aporte a un director que ya había recurrido en el pasado a compositores consagrados como Morricone o Sakamoto, pero que es fundamentalmente reconocido por el uso de canciones populares para identificar momentos de su cine. La percepción de Iglesias le permite



encontrar un punto en común entre los distintos Almodóvar y su música, y el punto está centrado en esa identificación con lo popular, así es que, por ejemplo, en *Carne trémula*, el empleo de instrumentos como laúdes, mandolinas y acordeones le permite trasuntar un ámbito de bohemia y a la vez un sitio geográfico mediterráneo, dentro de un contexto de narrativa compleja, con una fluctuación constante entre el suspenso y el drama pasional. En otros casos como *La flor de mi secreto* o la citada *Todo sobre mi madre*, la conexión viene establecida por la utilización de elementos de raíz popular en cuanto a lo genérico, ya que, en la primera pueden oírse acordes de un tango expresamente desafinado para representar la desazón de un personaje; o una persistente base rítmica de inspiración jazzística (con piano sincopado y trompetas asordadas

incluidas), para el desarrollo dramático en la segunda.

Otras dos colaboraciones representadas en este compacto corresponden una a *¡Dispara!*, el único trabajo entre Carlos Saura y el músico vasco. Un Saura devaluado en una película que, sin embargo, Iglesias aprovecha para sacar jugo de la composición en relación a lo espacial, empleando, para una historia que transcurre en ambiente circense, otra vez, el recurso de los géneros populares, en este caso valeses y pasodobles. La otra, cronológicamente unos años después, a un Bigas Luna más inclinado hacia el romanticismo que al erotismo, como fue *La camarera del Titanic*, en donde la banda sonora, estando netamente inspirada en sonidos de la época de oro de Hollywood, desarrolla otros tópicos presentes en la historia escrita por Cuca Canals, incorporando a la música todo lo que de fábula fantástica y relato oral tiene la película.

Completa este compacto doble la publicación inédita de uno de los primeros trabajos de Daniel Calparsoro, *Pasajes*, desarrollado por Iglesias como música de cámara para un cuarteto de cuerdas formado por un grupo de virtuosos músicos rumanos, algunos de ellos habituales colaboradores del compositor. Una década de trabajo dedicada a la a veces menospreciada actividad de composición musical para películas que, con ejemplos como éste, permite ubicarla en su justo lugar: un espacio para el talento y la creación musical que músicos como Iglesias (nutriéndose de corrientes diversas como el impresionismo o el minimalismo, o de autores disímiles como Chopin, Debussy o Herrmann, y habiendo compuesto material fuera de lo estrictamente cinematográfico —su disco *Cautiva* fue la puerta de acceso a los directores reconocidos—)revalorizan abriendo un espacio de expresión que permite la interacción con la pantalla y creando, a la vez, algo de valor propio y singular.

Fabián G. Del Pozo



David Fincher

The panic room y otros proyectos

Para principios del 2002 se espera el posible estreno de *The panic room*, el nuevo film de David Fincher.

Después de coquetear con lo siniestro en las dispares *Pecados capitales* y *Al filo de la muerte*, y despacharse con la soberbiamente perturbadora *El club de la*

pelea, la nueva producción de Fincher parece inscribirse nuevamente en terrenos ligados al horror psicológico. La historia, que transcurriría casi íntegramente en el interior de una casa, se centra en las peripecias de una mujer y su hija asediadas por 3 ladrones lanzados en pos de una fortuna escondida. Ambas permanecerán ocultas en la habitación que da título al film, un recinto secreto destinado a una extraña y desconocido propósito.

Entre otros proyectos barajados por el mismo realizador, se encuentra *Rendez vous with Rama*, una historia de horror y ciencia ficción basada en una novela de Arthur Clarke, donde un grupo de astronautas enviados a investigar una nave alienígena (Rama) descubre en su interior un mundo orgánico. Presumiblemente se utilizarían cámaras de video digital para su realización. *Squids*, otra de las posibilidades, es por ahora apenas un rumor. Escrito por David Ayer, autor del film U-571, se focalizaría en los avatares de una marinero norteamericano a bordo de un submarino durante los últimos años de la guerra fría. El título podría hacer alusión a las siglas de *Superconducting Quantum Interference Device*, una tecnología utilizada tanto para detectar minas y submarinos, como para detectar también las señales electromagnéticas del cerebro humano.

En la red

Un chofer, un BMW, y 5 cortos en una inusual campaña publicitaria

John Frankenheimer, Ang Lee, Wong Kar-Wai, Guy Ritchie, y Alejandro González Iñárritu, son los realizadores de cinco cortometrajes financiados por BMW para un inusual campaña publicitaria desarrollada en Internet. Cada obra tiene 6 minutos de duración y gira en torno a diferentes encuentros protagonizados por "El Conductor" (Chris Owen), un enigmático y ensimismado chofer (de un lujoso BMW, demás está aclararlo) que deberá, entre otros avatares, lidiar con los caprichos de una irascible superestrella (Madonna, en el efectivo corto de su esposo, Guy Ritchie), o seguir de cerca a una seductora mujer latina por encargo de su esposo (segmento de Kar-Wai que incluye otro de sus momentos memorables: un encuentro fugaz, una acercamiento inadvertido entre el conductor y la mujer mientras en la banda sonora resuena una melosa versión de "El Unicornio azul"). El proyecto cuenta también con David Fincher como productor ejecutivo, y con el desconocido Ben Younger dirigiendo una sub-historia fragmentada que une cada corto con el siguiente. Cada una de estas partes dura 90 segundos y puede activarse durante la reproducción del cortometraje al que está asociada cuando aparece una indicación en la pantalla, aunque también es posible ignorarla y verla una vez terminado el film en cuestión.

En el sitio pueden verse también todas las obras con un track de audio que contiene un comentario de cada realizador, un backstage, y, obviamente, una serie de irrelevantes anexos abocados a lo estrictamente publicitario (modelos de BMW, etc.).

La dirección para poder visitar esta inusual propuesta es www.bmw.com

The follow, de WKW



La sombra de una duda

Film de Spielberg rescatado por Rosenbaun

Resulta al menos desconcertante que el mordaz crítico estadounidense Jonathan Rosenbaun rescate el último film de Steven Spielberg, *AI (Inteligencia Artificial)*. Autor de una prolífica obra rica en excesos sentimentaloides, grandilocuencia temática (cabe recordar al respecto aquello de que “los pequeños directores necesitan grandes temas”), y costos de producción inútilmente hiperinflados, Spielberg parece a esta altura de su carrera incapaz de realizar un producto digno. Ni siquiera el hecho de que su nueva obra sea la concreción de un proyecto compartido con el desaparecido Stanley Kubrick podían alentar tal perspectiva. Sin embargo, estableciendo al menos una posible duda al respecto, Rosenbaun (acérrimo inquisidor de las hipocresías de la industria) en una extensa reseña publicada en su columna del **Chicago Reader**, la remarca como “una de las más poéticas y perturbadoras alegorías acerca del cine”, entre muchos otros elogios disparados por la alentadora ambigüedad del resultado de la fusión entre las disímiles concepciones de ambos creadores.

Se puede pensar tanto —a partir de tales consideraciones—, en la posibilidad de que Spielberg haya hecho después de muchos años (casi todos los de su carrera) una buena película, como que Rosenbaun finalmente haya cedido su intransigente columna a los requerimientos de las multimillonarias campañas publicitarias de los estudios.

Ambas posibilidades son, sobra aclararlo, difíciles de sustentar. Sólo queda ver *AI* contra toda lógica, contra todo prejuicio, o, en el mejor de los casos, esperar alguna opinión confiable que justifique el emprendimiento de tal osadía.

Siempre nos queda Francia

Trouble every day, de Claire Denis

De esta película se habló mucho durante el último festival de Cannes a propósito de sus escenas descarnadas: sólo dos, pero de cuidado; un mini escándalo con mujeres que dejaban la sala. Denis misma declara no entender por qué el fenómeno del canibalismo sexual cobra tanta preponderancia para los medios cuando en realidad más acertada era la opinión de un espectador que, secándose las lágrimas, nos decía: “es una película de amor”.

Todo comienza muy bien, nos decimos, especialmente porque recordamos que la crítica se encargó de espantar a espíritus y estómagos sensibles de las salas, al oír una cálida y densa canción que acompaña la primera escena (banda sonora de *Tindersticks*, y segundo trabajo en colaboración de esta banda inglesa con Denis). Tregua musical temporaria ya que finalmente se trata de una película de terror, donde lo que más miedo nos da es participar del sufrimiento que se infiltra lento y delicado en las imágenes y en el espectador. Imagen, música, relato, traman finamente la experiencia.

Denis se toma su tiempo, nos da pocos diálogos y nos permite ver, nos deja contentos descubriendo a los personajes, nos da varios días para entender. Datos, atmósferas, diferentes historias, incluso idiomas (inglés y francés se utilizan con naturalidad ejemplar), se infiltran y circulan libremente sin incomodar.

Coré (una Beatrice Dalle que vuelve a

poner su boca y desaforada dentadura al servicio del séptimo arte) es el primer personaje que nos plantea su problema. Entra Léo, gallardo joven que la protege, quien siempre encierra a Coré antes de salir, ante la mirada intrigada de dos vecinos ociosos (el que luego “pierde” en garras de Coré —excelente juego de Dalle: perturbadora, repulsiva, definitivamente aterradora— no es el que luce un rubio a la Novak).

Otro mundo. Shane (un Vincent Gallo cada día más verde) viaja a París con su flamante, menuda y blancuzca esposa June (Tricia Vessey) en viaje de bodas. Shane, notamos, tiene los mismos problemas que Coré.

Lentamente aprendemos cuál es la profesión de Shane, la de Léo (interesado joven que recoge y cuida siempre a Coré), cómo se conocieron, etc. Vemos con menos claridad cuál es el origen del mal que los une y de las relaciones que ligan a unos con otros. Hacia el final, Shane se beneficia del amor sin límites de su esposa en una excelente escena de cierre: rogaremos que Shane no abra la boca, y entenderemos lo que aquel espectador de Cannes nos quiso decir con “... una película de amor”.

Sólo quien no esté prevenido acerca de las escenas gore, de las que se nos escapa la excelencia técnica a fuerza de entrecestrar los ojos, se levantará y dejará la sala.

Ava Nerona

Contemplar

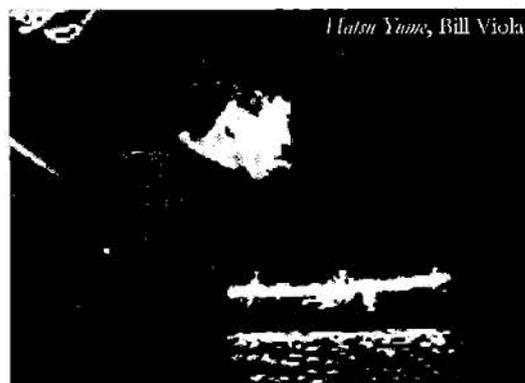
La idea del visionario, del sujeto errante que ha perdido sus vínculos con el exterior y se abandona al ambiguo acto de la contemplación pura, es una línea clave que ha cruzado a la imagen cinematográfica en la urgencia de la puesta en crisis del relato clásico. La imagen electrónica, desde su gestación en el seno de las artes conceptuales durante la década del 60 (un momento en el que algo más que la representación se ponía en tela de juicio), ha hecho de esta tendencia uno de los pivotes fundamentales de sus incontables formas expresivas. Contemplar, ¿pero contemplar qué?, y más importante aún, ¿qué buscar tras ese acto de visionado despojado de significaciones precisas? La interioridad, puede ser una de las respuestas, esa especie de "ocasionalismo romántico" en que los sucesos externos son filtrados por la subjetividad del artista para devolverlos como traducción de sus estados internos. La obra en sí misma, sin otra significación que la de su propia existencia como objeto autónomo, es otra posibilidad, declamada por cierto por otros ámbitos del arte desde las vanguardias históricas. Y agotada tal vez en la necesidad de un momento preciso, vaciada de su primer gesto revulsivo a través de la repetición, el anacronismo, y la descontextualización.

En el video, la idea de la contemplación se potencia por la ausencia del sujeto, del cuerpo que observa, del que mira en tiempo muerto absorbiendo y resignificando el poder afectivo de lo que se encuentra ante sus ojos. Ahora es el espectador el que debe asumir el rol de sujeto vidente. El que debe interpelar directamente a su visión desde su intransferible subjetividad. Sin dirección precisa. Sin, generalmente, una línea de demarcación que estipule de antemano una significación tranquilizadora. Es él, y nadie más que él, quien ahora debe hacer suyas esas visiones que desfilan inmutables por el monitor ante su mirada suspendida. Contemplar solamente, y una vez más se hace

"A la gente que busca significados simbólicos se les escapa la poesía y el misterio inherentes a la imagen. Sin duda perciben ese misterio, pero quieren librarse de él; le tienen miedo. Al preguntar: ¿qué significa esto? expresan el deseo de que todo sea explicable. Pero si uno no rechaza el misterio obtiene una respuesta diferente. Preguntar otras cosas."

René Magritte

indispensable reformular aquella misma pregunta, ¿pero qué hallar en esta contemplación tan próxima al vacío de la ausencia visual? La búsqueda de sentido, en ese caso, supone la necesidad intrínseca del espectador de domesticar la obra. De privarla tal vez de su esencia misteriosa para ubicarla en un contexto reconocible. Ante todo, de explicarla, comprender-



la para clausurar definitivamente el visionado sin permitirse recuperar ese estado de vulnerabilidad en el que prima la percepción por sobre el entendimiento.

Las visiones del video, en concordancia con el amplio espectro de posibilidades expresivas abierto por las tecnologías electrónica y digital, asumen diversas formas. Desde la contemplación despojada de un paisaje desnudo que se arrastra pesadamente por un tiempo palpable (algo de Bill Viola, de Robert Cahen y de Jem Cohen, entre otros), hasta la alucinada abstracción ensimismada de la creación electrónica y digital (mucho, desde Nam June Paik), pasando por la exposición de texturas topográficas de cuerpos y rostros (toda la corriente iniciada por el Body Art y el Arte de Acciones), y la construcción rítmica de formas y movimiento acoplados en estructuras musicales. En todos los casos, innumerables, la imagen deja de ser una información funcional para el proceso de recepción, ha sido privada de las acciones y del lenguaje escrito o hablado. Se asemeja algunas veces a una descrip-

ción, o a la mostración en bruto, o a la sustitución del referente por su imagen rarificada. Pero no narra. Tampoco describe. Sólo se ofrece a la contemplación de su existencia como tal.

La idea del arte por sí mismo, de la imagen autorreflexiva, o de la supresión del sentido en función de la pura "dramaturgia" de las formas, no resulta en absoluto desatendible ni inapropiada. Por el contrario, ese correr tras la belleza y tras la liberación del sentido puede asumir, en sus mejores expresiones, una agobiante sensibilidad arrebatada al mismo material de base. Como también la persecución imperiosa de la experiencia individual, de la asunción del acto de visionado de una obra como una vivencia en la que el espectador se enfrenta a la motivadora ambigüedad de la incompletud. Sin embargo, aceptada ya esta condición del goce de la mirada, resulta imprescindible el sustento de una conciencia reflexiva abocada al cuestionamiento, a la puesta en tela de juicio de estas formas erráticas que navegan entre la sutileza sensorial y la arrogancia artística encubridora de gestos vacuos. Entonces, llevados a ese punto, es necesario formular una nueva pregunta: ¿dónde se encuentra el límite entre la multiplicidad de significaciones y el vacío disfrazado por la pretenciosidad conceptual? De más está aclarar que la respuesta es más que compleja, y que en realidad no es única, sino que hay tantas como obras y autores. Requiriendo cada caso un análisis independiente. Una reflexión particular.

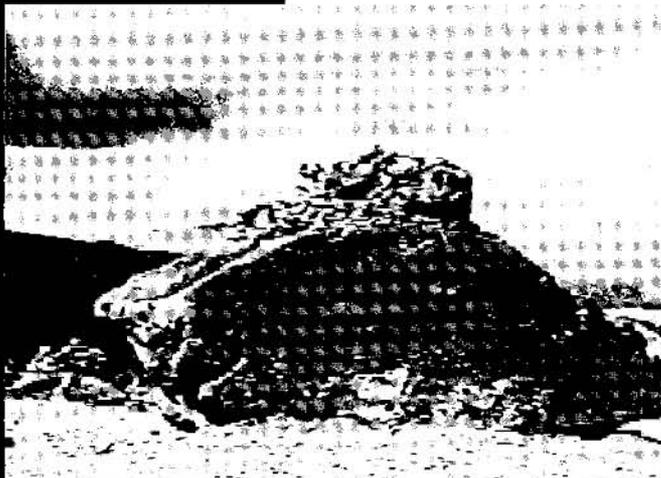
Queda para el espectador, abismado o expulsado por el acto de contemplar, establecer una sentencia. Pero cabe, ante todo, reivindicar la necesidad de ver, de expandir la mirada hacia propuestas que, cuanto menos, atentan contra la peligrosa comodidad de un espectador suprimido por la vulgaridad de los lugares comunes.

Gustavo Galuppo

Arturo Marinho.
El sonido de la dificultad



Exit 6, un juego de estructuras rítmicas y movimiento circulares logrado mediante la manipulación de material registrado en un parque de diversiones. Edgar Endress, Chile/EEUU, 1999.



Hatsu Yume (Firts Dream), la mirada suspendida del viajero, una búsqueda del Ser Puro en el registro de momentos y espacios sometidos a una agobiante invariabilidad. Bill Viola, EEUU, 1981.



Memorias erráticas de una Manhattan medieval, rarificación minimalista del paisaje urbano en un "video ambient" de formato vertical. Brian Eno, EEUU, 1987.

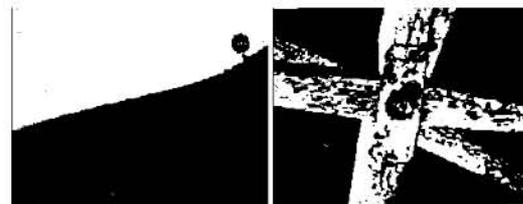
Arturo Marinho es un videasta argentino que elabora muchas de sus obras en torno a estos conceptos. Marinho registra la inmovilidad de un paisaje, capta un fragmento de tierra, un horizonte excluido de la posibilidad del cambio, o el interior de un cuerpo encadenado con los reflejos luminosos de la noche sobre el vidrio de un auto. En todos los casos, nos hayamos ante la configuración de un espacio disfuncional, de una arquitectura de la desconexión armada con retazos de imágenes y sonidos privados aparentemente de toda lógica enunciativa.

En breves líneas, Arturo Marinho expone algunos de los conceptos y la ideas que suscitan la esquiua estructura de sus obras.

"He producido mi obra entre el azar y la necesidad, y durante el tiempo en el que trabajo en un proyecto los elementos que lo constituyen siempre aparecen en forma secuencial. Como si a partir de la existencia del primero se precipitaran, en tiempos y formas diferentes, los demás. En el principio hay una idea, después una imagen (puede ser al revés) y finalmente un sonido.

Soy hipoacúsico y por lo tanto si hay un patrón que rige el sonido de mi obra ese es, sin duda, el de la dificultad. Dificultad para escuchar, dificultad para identificar el origen de lo escuchado, dificultad para comprender lo que se escucha. Si uno al escribir no hace sino escribirse, yo al sonorizar mis trabajos no hago más que escucharme y narrar mi escucha. El sonido de mis videos proviene de un no lugar, dos lugares y dos tiempos básicos: mi infancia en el campo y mi juventud en las ciudades. Y las imágenes establecen con el sonido un diálogo que, a veces, toma un camino paralelo o directamente opuesto y uno, como espectador, puede seguir un registro u otro. Y así construir una narración personal e intransferible.

Los sonidos y las imágenes de mis videos son piezas sueltas de un mundo caótico, que se necesitan de manera furiosa para existir, y quien viene a unir las es el silencio."



Transatlántico

Arenales



Adolfas Mekas en *Guns of the trees*

Los fusiles de los árboles, de Jonas Mekas

“En mi film no cuento una historia. Contar historias es propio de gente pacífica y contenta. En estos momentos de mi vida no estoy pacífico ni contento. Estoy profunda y totalmente descontento. ¿Es necesario explicar por qué? ¿No han leído esta semana vuestro Times y vuestro Pravda? ¿Y se asombran de que los poetas empiecen a sentirse disgustados? He visto demasiadas mentiras. Cuando algo me enfurece, aúllo mi protesta. ¿Porqué no iba a usar el cine para aullar mi protesta, ahora que estoy enfurecido?” J. M.

Jonas Mekas, de origen lituano, emigró a EEUU escapando de las convulsiones de la 2da. Guerra junto a su hermano Adolfas. Editor de la revista *Film Culture* y columnista del periódico *The Village Voice*, de New York, Jonas fue una de las figuras fundamentales del *New American Cinema*, actuando como personalidad integradora, portavoz, y realizador esencial del movimiento. *Los fusiles de los árboles*, de 1961, film beatnik por excelencia, fue realizado casi sin presupuesto, en lucha con la censura y la distribución, robando comida de los supermercados para alimentar al equipo. Durante el rodaje son detenidos dos veces por la policía (una de ellas frente a la ONU) acusados de ser una banda de anarquistas.

150. Gregory y Frances hablan, sentados en una plaza,

Frances: “¿Qué es el hombre? Los chicos decían que es una caña... Quizás sólo sea eso. Existir, oscilar durante cientos de años... (Pausa) Pero yo no quiero una vida así durante cientos de años! Todo lo que veo a mi alrededor y estoy viviendo no merece ser vivido. Porquería, porquería, porquería.. ¿Cambiará alguna vez?”

Gregory no contesta. Está sentado, pensativo, absorto, y escucha. De repente se levanta enfurecido y ve un cartel que dice: Prohibido el paso-Privado.

151. Gregory agarra un sucio tronco de madera y golpea el cartel con rabia. El tronco se rompe y Gregory cae al suelo, sobre la arena. Enfurecido, busca otra madera. Está agitado.

Inserto:

152. Policía. Muchedumbre. Un joven grita con el puño levantado. (Empiezan a oírse unos fuertes ladridos de perros, que duran hasta el fin del inserto)

153. Un policía a caballo. Gregory lo mira.

154. Otro policía a caballo.

155. El cuello macizo y rígido del policía.

156. Travelling avanti muy rápido. PP del fusil del policía.

Fin del inserto

157. De nuevo Gregory junto al cartel. Ahora va hacia Frances que le mira.

158. Campaña electoral. Adlai Stevenson, etc., en PP, con una sonrisa política en sus semblantes, se mueven en medio de la multitud. Avanzan hacia cámara.

Voz de Guinsberg (1):

“Qué estáis diciendo de la United Fruit?”

No seáis cretinos, vosotros, sí [vosotros, obreros, clase baja.

Os voy a mostrar quién es la Señorita Libertad:

Yo tengo todo lo necesario.

Tengo los felices años veinte. [“Chasquea los dedos, [macho”]

Tengo románticos recuerdos de [la Depresión Tengo la N.R.A.

Tengo a Roosevelt, tengo a Hoover, tengo a Wilkie, tengo a Hitler, tengo a la Segunda Guerra Mundial.

Tengo todos los ingredientes. (Cha cha cha).

Tengo la bomba atómica con la que puedo hacer callar a cualquiera; tengo una gran negra bomba de [mil pies de largo.

Tengo el cáncer, tengo el arte de la pesca,

tengo la ley seca,

tengo todos los ingrediente,

tengo la ley Junk,

tengo billones de “pavos” al año

(“Sí, señor, sí, señor”)

(“Dame una vuelta macho”)

Tengo Formosa.

Tengo Chiang-Kai-Shek

Y tengo mi CIA que nos libera de cualquiera en un momento.

Tengo un millón de aviones volando sobre Siberia.

Tengo diez millones de pulcros [y jóvenes americanos arrasando los campos de arroz

[de China

jugando y valseando y dis[parando, puteando y guerrean[do todo el día.

(“¡YuuuuuPPPiíiii!”)

tengo monísimos retoños amarillos y bizcos en todos los rincones del mundo.

Tengo mi Guantánamo

e incluso mis propios Marines.

(“¿Creáis que era una vieja cacharra antigua del siglo XIX como Isadora Duncan, Robert Duncan y el Floradora Sextet? ¡No! Tengo todavía padres”).

¡Oídl, mis bellos, cariñosos, y [rubios Marines, yo soy la Miss América,

soy la Mae West,

soy la Sofia Tucker de siempre y soy la exhuberante y caliente ma[má del mañana.

Nadie quemará mi Miami Hotel.

¡Este es mi país libre y yo de[nunciaré a mi gente todo lo que quiera,

que se está maleando, y llenando de niños de la Universidad

pretenciosos y pagados

que espía mi vida privada!

Soñé que J. Edgard Hoover me metía mano en un oscuro pasillo de la Casa Blanca. (1)

(Guinsberg acaba el recitado del poema al final del plano 165)

159. Altavoz. Luego la muchedumbre, Ben y Argus observan.

160. Ben y Argus observan la campaña electoral.

161. Ben y Argus acostados, es de noche. Ben tiene los ojos abiertos, no consigue dormir.

162. Frances conduciendo. La cámara va dentro del coche.

163. Frances y Gregory entre la muchedumbre, Frances sostiene una pancarta que dice: Fin a la agresión contra Cuba.

164. Travelling muy rápido sobre un puente.

165. Un monje de pie junto a la carretera. (Guinsberg acaba el recitado).

(1)El poema de Guinsberg está escrito en un ritmo parecido al del jazz. Esta es la explicación de las frases sueltas que van entre paréntesis; son como las exclamaciones que la Señorita Libertad —la estana— dice mientras “recita” el poema o “baila el número”



**Cines
Del Siglo**

- ✓ Salas Climatizadas
- ✓ Sonido Dolby Surround
- ✓ Imagen alta definición
- ✓ Drugstore

Estrenos Mes de Setiembre

Inteligencia artificial

Moulin Rouge

Alta Velocidad

Pecado original

Shopping del Siglo

Córdoba y Pte. Roca

Tel.: 4250761