

CINEGRAFO

S. M. EISENSTEIN: CORRESPONDENCIA - INEDITOS.
FOTOGRAMAS - DIBUJOS

REPORTAJE A RENE ALLIO CINE Y TV

CINE Y PINTURA CRITICAS

2

REVISTA DE CINE AÑO 1 N° 2 ABRIL 1982

\$ 40.000.-





Takizawa: Para concluir, según usted, ¿qué es la puesta en escena?

Mizoguchi: ¡Es el hombre! Hay que intentar expresar bien el hombre...

Nro. 2

ABRIL 1962

CONSEJO DE DIRECCION

Hugo Furno
Eduardo Grüner
Mario Levin

CONSEJO DE REDACCION

Oscar R. Barrios
Claudio Caldini
Luis Chitarroni
Omar Genovese
Norberto Soares
Bebe Kamin
Ricardo Angel Moretti

DIAGRAMACION

Jorge de Santa María

FOTOGRAFIA

Hector Grisafi

COMPOSICION

Omar Genovese

CORRESPONSALES

Monique Ortiz (París)
Nicola Lenzenberg
Carlos Quevedo (Lisboa)
Mireille Aragnas (Bruselas)
Jordi Pau (Barcelona)

EDICION

Mario Levin

La reproducción, aunque deseable, debe citar la fuente.

Los manuscritos no se devuelven.

Correspondencia a Casilla de Correo 1536, Buenos Aires, 1000.

Propiedad intelectual en trámite.

¡Que Viva México! (S.M.E.).
Distribución Argentina

S.M. EISENSTEIN

- 5 Presentación de S.M. Eisenstein por Mario Levin
- 8 Correspondencia de S.M.E. a Victoria Ocampo
- 11 La Historia del Gran Plano por S.M.E.
- 16 Prometeo y la Esfinge por Eduardo Grüner

RENE ALLIO: CINE Y PERIFERIA

- 21 Reportaje a René Allio por Monique Ortiz

CINE Y PINTURA

- 29 De un laberinto a otro por Eduardo Grüner
- Bruegel el de Icaro a Blow-Up por Oscar Carballo

CINE Y TV

- 35 Holocausto por Hugo Furno

- 37 La realidad y el cine en directo por Michelangelo Antonioni

CRITICAS

- 39 Una imagen en falta (El Espejo) — Prosopopeya de Popeye (Popeye) — Fusión: Ficción (La Amante del Teniente Francés) — ¿Qué guerra? (Regreso sin Gloria) — Del dinero al sexo (El Cartero llama dos veces) — El pampero arrastra dos nueces (Cuerpos Ardientes) — Elvis/Pelvis (Elvis, el Rey está vivo).

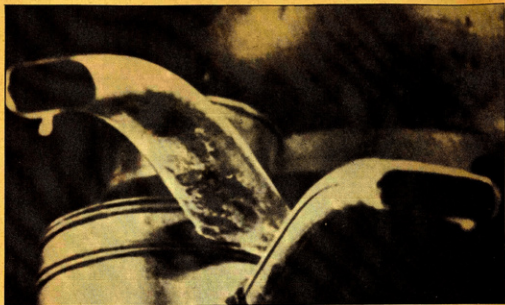
REVISIONES

- 54 Cuando la propiedad no es un robo (Propiedad Privada)

CINE PLUS

- 57 Reportaje a Alberto Yaccellini por Bebe Kamin — Cine Abierto: Reportaje a Carlos Obes por Oscar Barrios y Omar Genovese — Tentativas Fragmentarias: Leandro Katz por Luis Chitarroni — El Último Coppola (One From the Hearth) por Mario Levin

CINEGRAFO



La Llama General



PRESENTACION DE EISENSTEIN

POR MARIO LEVIN

¿Por qué una revista de cine tendría que ocuparse de S.M. Eisenstein en nuestro país, en 1982? Se sabe que la mejor manera de ignorar algo es "suponer" que se lo conoce. En la Argentina, por ejemplo, una de las estrategias para mantenerse en la ignorancia fueron las traducciones que se hicieron durante los años sesenta. Pero sucede que a pesar de las traducciones — que no solo eran malas por la falta de rigurosidad lexical — nunca hubo un trabajo para incluirlas en un contexto de cine, se entiende — que hubiese permitido entrever lo que estaba en juego en esos escritos, así como nunca se intentó marcar su "vigencia" y absoluta actualidad.

En cuanto a Eisenstein cineasta, las semanas organizadas por el cine Cosmos (única manera de sortear la censura, que ahora dejó pasar ¡Qué Viva México!), confiaron al "periodismo especializado" la posibilidad de reproducir los adjetivos de "maestro", genial o cualquier otro que hacen de "pantalla" a la absoluta ignorancia que rodea su obra.

Pero también, nuestro cine, siempre estuvo a la búsqueda de modelos a partir del neo-realismo italiano (una buena disciplina de falsas conciencias) o su sucedáneo, el cine americano. Esto quiere decir que la preocupación —avalada por la crítica— siempre estuvo en el modo en como se "cuenta" una historia y no en como se construye el film.

Eisenstein (escritor o cineasta) no tiene nada que ver con eso, es más: no es otra cosa que la denuncia constante, empecinada, de cualquier estética que, llamándose "realista", no deja de apoyarse en una "con-

cepción idealista o naturalista del cine. En *"La naturaleza no-indiferente"*, escrito durante sus últimos años, enumera, en el comienzo del primer volumen, los puntos por donde debe pasar un discurso sobre y desde adentro del cine: *"El problema del paisaje y el sistema del lenguaje cinematográfico, las bases de la poética cinematográfica y la estética del gran plano, los principios de la teoría del montaje, el problema del cine patético y los problemas del contrapunto audio-visual, la conducta sinfónica del color a lo largo de la estructura de un film, la noción de musicalidad de la imagen plástica, la composición dramática de todo un film, los principios del cine poético, épico y de la alegoría plástica, y la puesta en pantalla de nociones abstractas, estado posterior a la conquista del tropo fílmico, la metáfora, la metonimia y la sinecdoque fílmica"*.

Es evidente que para cualquier lector un poco familiarizado con cierta "literatura estructuralista", los términos de metáfora, metonimia o sinecdoque resultarán menos extraños que hace veinte años. Pero no estamos diciendo, en absoluto, que entonces podemos incluir los escritos de Eisenstein en un contexto cultural —culturaloso— que puede, ahora, absorberlo hasta desaparecer, sino que, simplemente, hoy en día —tal vez— estamos en condiciones de poder leerlo, y esto no es poco. Ni tampoco es tan fácil, ya que a veces hay que echar mano a las mismas fuentes con las que trabajó Eisenstein: y se sabe que su saber enciclopédico abarcaba de Oriente a Occidente, desde los clásicos hasta los contemporáneos, cubriendo el campo de la

pintura, escultura, arquitectura, música, la escritura china, el cine...

Pero en el caso de Eisenstein tampoco se trataba de intelectualizar de manera gratuita algo que para las mentes simples debe ser claro en función de una historia lineal del cine. Además, sus escritos, justamente, carecen de esta linealidad y no parece fácil establecer límites rigurosos para una lectura: los textos teóricos se mezclan con los artículos periodísticos, notas, memorias, clases estenográficas, y las nociones son revaloradas en función del contexto. Por otro lado, a pesar de que alguna vez encará la posibilidad de sistematizar sus teorías, nunca dejó de formular algo que impidió la formulación doctrinaria. Si esto fuera cierto, creo que uno de los elementos que impidieron este "cierre", fueron sus propias películas, que en absoluto son la puesta a prueba de sus teorías, sino algo que irrumpió desde el exterior a su propio discurso, extrañas explosiones que, viniendo desde afuera (el film, una vez terminado), lo interrogaban redistribuyendo las piezas —esas mismas nociones— hacia una nueva posición que exigía otra vida (véase las cartas a V. Ocampo), otro film más.

Pero esto tampoco es tan cierto. También es posible decir que sus textos —aún los más teóricos— siempre tuvieron una gran dosis de intuición (por momentos, recordan a la escritura automática), y que en sus películas nunca dejó de teorizar. No obstante, su referencia a sus viejos trabajos es más que frecuente (aún en 1945 seguía hablando de *El Acorazado Potemkin*) como si se tratase de objetos que no se rendían a una explicación exhaustiva.

En cuanto a la relación de Eisenstein con el estandar soviético nunca dejó de ser conflictiva. Eisenstein y la censura, seguramente este podría ser un tema fácil para terminar de encumbrarlo (volviéndolo más inaccesible). Pero no se trata de eso. Desde su juventud participó en los movimientos vanguardistas donde se mezclaban pintores, poetas, dramaturgos, escritores, que pensaban cambiar "la faz del mundo" en los años veinte. En 1941 su querido y odiado maestro, Meyerhold, muere en Siberia. Sus films *Octubre* y *La Línea General* no fueron bien vistos por la burocracia que los juzgaba estéticos y poco "accesibles" (los criterios actuales para juzgar una película en el sistema comercial no han cambiado), el rodaje de *El Prado de Bejine* comienza en 1935 y luego de varias interrupciones el "director general del cine soviético" anula el proyecto definitivamente. Con su película siguiente, *Alejandro Nevsky*, obtiene la orden de Lenin.

Pero si esta es la relación de un artista con la política cambió de un estado, sus films y sus escritos nunca dejaron de ser un verdadero campo de discusión sobre los criterios de una estética cinematográfica. Quizás, uno de los temas que vuelve con más frecuencia —y no solo en función de los ataques que recibió a lo largo de su carrera— es el problema de la



"forma y el contenido", a la que Eisenstein se enfrentó proclámola como falsa dicotomía, que impide el trabajo creador: *"La desproporción de la intensidad de mi interés por los diferentes elementos de la composición y la estructura es flagrante. Pero prefiero este desequilibrio frente al rigor clásico que contrabalancea todos los elementos; y estoy dispuesto a pagar el encanto de lo excesivo y lo sobregado en un dominio, en detrimento de las fallas en el otro. No obstante, esto no significa de ningún modo, que en mis obras, la primacía audio-visual exprese una preferencia de la forma a expensas del contenido, como podría imaginárselo cualquier idiota".* Esta frase termina con un último aliento que busca su salida a cualquier precio: *"La figuración audiovisual es el límite extremo de la posibilidad de exteriorizarse plenamente fuera del tema fundamental (el motor) de la idea de la obra".* Y esto, que parece una defensa más del estilo sobrecargado de sus trabajos, se debe quizás y justamente, al hecho de que todas sus películas fueron "encargos" del estado.

En cuanto a las ideas o nociones fundamentales, casi siempre es posible encontrarlas en relación con el tema del sentido, que en cine —salvo que se piense que alcanza con ver para comprender— no es evidente.

Cuando escribe acerca de su film *Octubre* en *"La Historia del Gran Plano"*, explica que no se trata de simplemente de una ametralladora en una plaza y de los miembros del gobierno provisional aterrados en el palacio de Invierno. Es necesario que el "cannonazo" del "Aurora" ruede como el eco de habitación en habitación, que el sentido se temporalice, y que *"la ametralladora invada el espacio hasta rebotar y reflejar su luz en los cañones de la uraba suspendida en el centro de la mesa".* La "idea" ametralladora vs. go-
la que, por supuesto, para poder pasar al cine, debe ser

"fragmentada", ya que si se la muestra en bloque (en un montaje paralelo, por ejemplo), sólo tendría un sentido informativo, propagandístico, "accesible a todos" y poco cinematográfico.

Para Eisenstein, el sentido del cine, no aparece fuera de la esfera de lo emocional, y no tendrá fuerza alguna si no se desarrolla como "una música para el ojo", si no provoca el éxtasis en el espectador, si no lo conmociona en el límite del sin-sentido: y este es el trabajo del montaje. De esto hablaba su teoría del "montaje intelectual", y a esto se refiere su teoría del "gran-plano". La denominación de gran-plano no hace referencia a los aspectos fotográficos de la imagen (monstruosa o cómica, como objeto fóbico o fetichel), sino que está más cerca de la idea de "fragmento" de la realidad por el efecto de recorte del encuadre y "fragmento" como célula de montaje.

La noción de gran-plano, permitiría entender la noción de "plano" en Eisenstein (y en el cine), por el hecho que no está referida a esa imagen con sentido pleno que es la imagen del cuerpo humano, que justamente en cine es tomada como referencia para standardizar las diferencias escalares (primer plano, plano medio, plano americano, etc.), mientras que en Eisenstein funciona como una unidad (hoy en día diríamos como un significante) que se "pierde" para las coordina-

nadas de cualquier estética perspectivista del espacio, que tenga como centro el hombre. El plano es una imagen, y el gran plano la devuelve su estatuto puro de imagen, la arranca del terreno de la alegoría, niega la realidad del "referente" y la arrastra en un momento de escritura (el del film) en el que una imagen remite a... otra imagen y a sus tiempos diferentes (1).

Un film en gran-plano no es aquel que está lleno de planos-detalles, sino donde el sentido es constantemente desplazado, suspendido a otro plano, que como tal no será el cierre de nada ni la conclusión "accesible a todos". En este sentido un film en gran-plano es la puesta en práctica del ejercicio cinematográfico mismo (de algún modo hay que llamarlo), del realizador tanto como del espectador: abierto a los efectos de la puesta en escena, expuestos al ejercicio (al poder) de la imagen.

El apuro editorial hizo que llamáramos a este artículo *Presentación*... aunque podríamos haber hablado de *Introducción*, ya que lo que pretendemos es introducir a Eisenstein, a sus escritos, en el espacio languidecente de nuestro cine, denunciando la urgencia absoluta de comenzar a leerlo, M. I.

(1) Véase al respecto el texto de P. Bontizer: "Le Gros Orteil" en *Cahiers du Cinéma* No. 232.



S.M.E.: CARTAS

A VICTORIA OCAMPO

Querida amiga!

Hace tanto calor que me derrito en arroyos de sudor. Me encuentro actualmente sobre esa pequeña banda de tierra mexicana que se llama Istmo de Tehuantepec y se encuentra entre el Golfo de México y el Pacífico. Si descendiendo hacia usted (geográficamente — moralmente sería elevarse hasta el cielo!) el calor aumentase — el infierno ha de ser una frigidairé en comparación con Buenos Aires!

De cualquier modo estoy enormemente halagado por la invitación de colaborar en su revista, pero... mucho temo que eso sea el único resultado de la invitación — es increíble escribir en una temperatura en que uno se muere aun sin hacer nada. Para no mencionar lo que significa estar filmando durante horas maravillosas y femeninas muchachas morenas!

En todo caso trataré de hacer todo lo que me permitan mis fuerzas después de las luchas cotidianas contra el calor!

Me sería muy grato si usted contestara esta carta y comenzáramos algo así como una correspondencia más o menos regular!

Siempre muy sinceramente suyo,

S.M. Eisenstein

Tehuantepec, 19-2-1931

(La dirección es Hotel Imperial, M.D.F.)

Mi dirección es: México D.F. c/o American Embassy
S.M. Eisenstein, 6 de agosto 1931

Dear friend!

Il fait tellement chaud que
je fonde en larmes de sueur...
Je me trouve actuellement sur
cette petite bande de terre mexicaine

Estas cartas se reproducen con la
autorización de Revista Sur.

Muy querida amiga

Roberto Montenegro acaba de decirme que a pesar de toda su actividad periodística y editorial usted ha tenido un pequeño recuerdo de mi persona.

Esto me hace muy feliz y me apresuro a enviarle una colección de fotografías del film que hacemos aquí. Presentan en esquema cuatro de los caracteres (aspectos) bajo los cuales veo México (el film los desarrolla largamente y son ocho!): el Tehuantepec tropical y lúgubre, la aridez cortante de México central, el barroco de la tradición española pura (corridos de toros, etc.) y la monumentalidad austera de Yucatán. El film comprende siete u ocho episodios independientes situados en diferentes regiones y forma como una antología de "nouvelles" (un "Boccaccio mexicano", pero no "indecente").

Espero que le gustarán y les hará el honor de presentarlas en su revista (muchas — la mayoría — son enteramente inéditas, pues aún no hemos empezado la publicidad).

Espero también tener noticias suyas en cuanto reciba mi carta. Acepte mis afectos respetuosos y sinceros así como mis saludos para "Sur", de la que he tenido el placer de conocer los dos primeros números.

Siempre suyo.

S.M. Eisenstein

El libro debe llevar los nombres:
rédigésurs (directores) S.M. Eisenstein
y G. Alexander

Mon adresse est: Mexico, D.F. c/o American
Embassy
6 de agosto 1931

Mon cher ami!

Roberto Montenegro vient de me dire
que malgré toute votre activité
journalistique et éditoriale vous n'avez donné
un petit souvenir de ma personne.
J'en suis très heureux et m'empresse
de vous envoyer un petit choix de

Muy querida amiga!

He estado muy contento de recibir su postal atlántica y más aún de encontrar en ella su proyecto de venir a Moscú. Tenemos actualmente por aquí a Malraux y a Ehrenburg y bien vale la pena que todo extranjero venga a ver nuestro país extraordinario. No tenemos "pumas negros", pero en fin hay también otras cosas que quizá sean notables. Toda mi aventura mexicana terminó en el mayor desastre, como usted sabe probablemente. De mi film sólo queda la fotografía (que es muy hermosa). Pero toda la composición, el montaje, etc., quedó completamente destruido por los imbéciles que lo han "arreglado". Como toda la concepción épica. Me ha gustado tanto México y me ha sido tan doloroso no poder expresarlo en ese film que está destruido. Espero que usted descifre bien donde termina Eisenstein y donde comienza el idiota hollywoodense! Toda esta historia me ha destruido lindamente el corazón, a punto tal que le he tomado asco al cine y no hago películas desde entonces. En vez de eso he trabajado en un libro de crítica que aparecerá entre los próximos. Son parcialmente los discursos y las lecciones que he dado en el curso de la escuela de Moscú. Este otoño para cam-

híar un poco haré probablemente una producción en el teatro y no volveré a los films antes de enero-febrero 1936. Espero que para esa época mi corazón se haya cubierto de cicatrices!

Me gustaría mucho verla en Moscú y el viaje a través de nuestro país será muy interesante para usted.

Espero sus noticias y quedo siempre muy afectuosamente de usted.
Cordialmente.

S.M. Eisenstein

1-7-1934

Espero con impaciencia sus noticias. Cómo va "Sur"?

*ainsi que toute la conception d'après
J'ai tellement aimé le film que
et il m'est si douloureux de ne
pas pouvoir s'exprimer dans ce
film qui est définitif... J'espère que
Vous discernerez bien où finit
Eisenstein et où commence
l'idiot Hollywoodien. Toute
cette histoire m'a follement
brisé le cœur à tel point*

Muy querida señora!

Me encantó su telegrama y, de hecho, que mi "Alejandro Newsky" le haya gustado. Estaría muy contento de reanudar nuestra correspondencia. ¿Existe "Sur"? ¿Y cómo le va? Me gustaría ver algunos números.

Acabo de terminar la puesta en escena de la "Walkyria" de Wagner en el Gran Teatro de Moscú. Si le divierte le haré mandar artículo y fotos, así como todos los detalles que puedan interesarle sobre el film y el teatro en mi país.

Siempre contento de tener sus noticias, quedo muy sinceramente, siempre suyo.

Mi dirección:
URSS Moscú, Bolshaya Gruzinskaya 17
Sociedad de Relaciones Culturales.
Para S. M. Eisenstein.

S.M. Eisenstein

*Non adresse:
URSS Moscou Bolshaya Gruzinskaya 17
Société des Relations Culturelles.
pour S.M. Eisenstein.*

HISTORIA DEL GRAN-PLANO

POR S. M. EISENSTEIN



Una rama de lilas.

Blanca

de flores dobles

en el jugoso verde de las hojas.

Inmersa en el encogedor rayo de sol.

Penetra en la habitación a través de la ventana.

Se mece en el alféizar.

Y entra con la fuerza de los primeros recuerdos

en el círculo de mis vivencias infantiles.

¡El gran-plano! (1)

El gran-plano de aquellas lilas blancas se mece sobre mi cuna, con el fuego de la sensación más temprana de la infancia.

Debo decir que ya no es mas una cuna.

Es una camita blanca con cuatro esferas niqueladas sobre los barrotes y una red blanca tejida, extendida entre ellos para evitar posibles caídas.

¡Debo tener tres o cuatro gloriosos años!

¡Debo tener tres o cuatro gloriosos años!

(1) Es el primer número traducido esta vez por "plano detalle". No estamos haciendo filología sino poniendo en juego un concepto que actuará su momento en función de su uso que esperamos comienza a "circular".

a orillas del mar, cerca de Riga,
en lo que actualmente se denomina Maiori y que por entonces se llamaba
Maiorengof.
Una rama de lilas blancas,
iluminada oblicuamente por los rayos del sol
se asoma por la ventana.
Se balancea encima mío.
Mi primera sensación consciente
fue un gran-plano.

Así, bajo la rama de lilas se despertaba mi conciencia.
Luego, bajo una rama igual se adormeció
durante muchos, monótonos y sucesivos años.
Sólo que no era una rama viva, sino dibujada,
pintada en parte, en parte bordada en seda e hilo dorado.
Y estaba en un biombo japonés de tres paneles.
Durante largos y largos años,
concilié el sueño contemplando esta rama.
Ya no recuerdo el momento en que la ubicaron junto a mi cama.
Mas bien me parece que estuvo allí desde siempre.
La rama era exuberante, arqueada.
Con unos pájaros sobre ella.
Y muy lejos, a través de ella, era posible distinguir
en la lejanía, el dibujo inconfundible de los detalles
tradicionales del paisaje japonés.
Pequeñas chozas.
Juncos.
Puentes uniendo arroyos.
Barcazas de agudas proas
trazadas con dos pinceladas.

La rama ya no era simplemente un gran plano.
La rama era un gran-plano típicamente japonés,
a través del cual es posible contemplar la lejanía.
Así, antes de conocer a Jokusei (2), antes de mi
entusiasmo por Edgar Degas, yo comulgaba con
la hermosura de la composición en primer plano.
En la cual un detalle en primer-plano es tomado en una dimensión tal que domina toda
la escena en profundidad.
Más tarde, no recuerdo como, el biombo fue dañado en dos lugares por el
respaldo de una silla.
Lo vuelvo a ver con esas dos roturas en su tela.
Después desapareció.
Pienso que estas dos ramas ligaron para mí, en una única impresión vivida dos nociones:
el gran-plano y la composición en primer-plano, relacionadas
entre sí orgánicamente y por etapas sucesivas.

Y cuando años más tarde me lancé a la búsqueda de las prefiguraciones
históricas del gran-plano cinematográfico, sin darme cuenta comencé a buscarlas
no en el retrato aislado o la naturaleza muerta, sino en la fascinante
historia de cómo un elemento aislado comienza a destacarse de la totalidad
del cuadro, avanzando hacia el primer plano.

Cómo, del plano general del paisaje, donde a veces es imposible distinguir
a Icaro en su caída (3) o a Dafnis y Cloe, las figuras comienzan a adelantarse,
mostrándose de cuerpo entero al principio, hasta
colocarse tan cerca que son cortadas por el borde del cuadro. Como en "Espolio" de El
Grecó y más tarde (me permito un salto de tres siglos en el tiempo) en los
impresionistas franceses, muy influidos por el japonismo.

(3) Véase el artículo de O. Car-
ballo en este número.

En cuanto a la composición en primer plano, pienso que fue retomada
por dos Edgar.

Edgar Degas y Edgar Allan Poe.

El primer Edgar fue Edgar Allan Poe.

La vivida sensación de aquella rama japonesa pintada estuvo probablemente en el
origen de la intensa impresión que me causara el relato en el que Poe, mirando por
la ventana, ve de pronto una gigantesca y monstruosa figura que se arrastra por las
cumbres montañosas, allá, en la lejanía.

Luego se aclara que no era un monstruo antediluviano, sino una humilde oruga
reptando sobre el vidrio.

La unión (mezcla óptica) de este gran primer plano con la lejana cadena montañosa
crea este efecto terrorífico magistralmente descrito por Poe.
Debemos señalar que la ficción de Poe no pudo construirse en función de una
impresión directa: el ojo humano es incapaz de "poner en foco" simultáneamente
un gran-plano tan cercano y los contornos perfectamente nítidos de la lejana
cadena montañosa.

Únicamente el objetivo de la cámara es capaz de realizar esto, y entre todos ellos
sólo el "28" (5), que posee además la milagrosa capacidad de deformar el primer
plano exagerando artificialmente sus dimensiones y su forma.

En un pequeño trabajo que estará dedicado a los elementos cinematográficos
en la obra de El Greco, pienso volver algunas consideraciones acerca de cómo pudo
darse en Edgar Allan Poe esta representación visual.

Probablemente este entrecruzamiento de la rama de lilas blancas con la descripción
plástica del relato terrorífico de Edgar Allan Poe, condicionó de alguna manera mis
composiciones en primer plano
para que sean más eficaces y especialmente definidas desde el punto de vista expresivo.
Como ser: las calaveras y los monjes, las máscaras y las caleitas de "El día de los
muertos" en el film mejicano.

(Qué Viva México!)



(2) Jokusei Katsuda (1760-
1849), artista plástico japo-
nés.

La "mancha" blanca del racimo de lilas se convierte el cráneo blanco tomado en primer plano.
El horror del cuento de Poe, el grupo de monjes con sotanas negras, en el fondo del plano.

Y el conjunto indica el ascetismo de los jesuitas aplastando el esplendor sensual de la belleza tropical —México— bajo la férrea disciplina de la hoguera y la sangre.
La calesta de "El día de los muertos" repite este mismo tema trágico pero de un modo irónico.

Aquí, nuevamente, las mismas calaveras blancas diseminadas en el primer plano, tan cerca, hasta el punto de volverse casi tangibles.

Pero estas calaveras son de cartón... máscaras de calaveras.

Y detrás de ellas, detrás de este primer plano, el encuadre abarca en su totalidad la calesta y las verticales de la "rueda de la risa" que giran miradas a través de las órbitas vacías de las máscaras, obligándolas a que nos guíen un ojo, para expresarnos que la muerte no es más que un vacío cartón, a través del cual, siempre y contra todo, surgirá el torbellino de la vida.

Otro buen ejemplo: la unión en el mismo plano del perfil del rostro de una joven maya y de una de las pirámides de Chichen-Itza.

Agrego que este tipo de composición en el plano ya la había desarrollado en mi film "Lo viejo y lo nuevo" ("La Línea General").

Las incomparables composiciones plásticas del segundo Edgar —Edgar Degas— y las composiciones por momentos aún más intensas de Toulouse Lautrec, nos remiten nuevamente al seno de las obras plásticas.

Pero en sí mismo, el entrelazamiento de estas sensaciones descriptivas y directamente visuales tuvo para mí un significado muy particular.

Probablemente pude por primera vez palpar a partir de ellas, el hilo conductor del enlace entre pintura y literatura, capaces de ver plásticamente de la misma forma. Aquí pueden notarse los primeros gérmenes de lo que puede leerse visual y plásticamente, y desde el punto de vista del montaje en Pushkin y también en Milton (en caso de que sea necesario una traducción al inglés).

Al tomar contacto con la obra de Pushkin y luego con la de Gogol, la sensación de que este enlace existía se profundizó.

Si en Edgar Allan Poe podemos apreciar, en esencia, un cuadro visual, una descripción exhaustiva como si se tratase de un cuadro visual e incluso un fenómeno óptico, en Pushkin nos encontramos con la descripción del mismo acontecimiento o fenómeno, pero realizada con una rigurosidad tal que a través suyo podemos recrear casi totalmente una imagen visual: esa imagen visual que pasar concretamente ante los ojos de nuestro poeta. Uso justamente el término "pasara" ya que esto es posible gracias a la dinámica de la descripción literaria, mientras que, el lienzo inmóvil que contiene la obra pictórica inevitablemente floga.
Por eso hubo que esperar la llegada de la cinematografía para que el cuadro en movimiento de las composiciones de Pushkin se viera claramente.

Tintanov escribió sobre lo concreto de la lírica del poeta. Diciendo que los poemas líricos de Pushkin no constituyen un juego de fórmulas líricas relativas, sino que son siempre una lista de "estados del alma" e impresiones emocionales líricas y verdaderas, que siempre poseen una orientación exacta y una fuente absolutamente real.

El análisis de los poemas de Pushkin (y también de su prosa) demuestra que la descripción de las imágenes visuales completamente reales, pueden ser recreadas perfectamente a partir de su forma literaria.

El total deleite que produce volcar la forma narrativa de Pushkin al sistema del montaje de planos sucesivos, permite concebir, paso a paso cómo vió el poeta uno u otro hecho

y de qué modo, luego, los mostró sucesivamente.



¡Qué Viva México!



Dibujo de S.M.E.

(6) Se refiere al análisis de montaje del episodio de la Muerte de Andrii, tomado de la novela de Taras Bulba que se hace en la obra de Leon Kulshov "Tratado de la realización cinematográfica".

El éxtasis en ¡Qué Viva México!



(Como ejemplo puedo dar el final del poema "El jinete de Bronce" "Istomina", "El prisionero del Cáucaso", "El Conde Nulin" o "La Salida de Pedro") Estos son los ejemplos en el micromontaje.
No menos asombroso es el "micromontaje" de Pushkin, es decir, la unión de los distintos elementos dentro del marco único del encuadre. (7)

En este caso, en la ubicación de las palabras dentro de la frase ocurre lo mismo. Y si tomamos como regla que el orden de la sucesión de las palabras dentro de la frase determina su ubicación desde el primer plano del "encuadre" hasta la profundidad del mismo (cosa perfectamente natural), nos encontramos con el hecho de que, prácticamente, cada una de las frases de Pushkin coincide con el trazado del esquema perfectamente exacto de la composición plástica.
Me refiero a esquemas de la composición, en la medida en que la ubicación de las palabras es fundamental y definitoria, o sea, la interrelación conciente y la interdependencia de los elementos del tema y de los otros valores dentro del plano.

Este "esqueleto decisivo" puede ser aplicado a cualquier caso particular de resolución plástica.

Esto plantea la posibilidad de que, siempre y cuando se conserve la idea del autor, esta pueda ser interpretada a su manera por cualquiera que intente llevar a cabo la recreación plástica de la descripción literaria.

Aquí damos los rasgos y los límites de la interpretación permitidos si se pretende crear a partir de las obras del autor, que también son válidas en cualquier otro aspecto de la realización.

Un buen ejemplo de desenvolvimiento de la idea del autor en cuanto a la composición y el desarrollo, y como puede perderse su sustancia (dejando de lado la estructura) es la contraposición de un fragmento verdadero de una obra de Gogol con el modelo de interpretación cinematográfica del mismo. El ejemplo lo podemos tomar del libro de Kulshov. (Me refiero al comienzo del ataque de "Taras Bulba", la aparición de Andrii). (8)

En este sentido, los ejemplos más curiosos los dan los chinos, para quienes la unidad de la obra pictórica y la narración literaria surge al mismo tiempo de la percepción visual original y de sus particularidades específicas, determinando de este modo lo inesperado de las particularidades y de las formas inherentes tanto a una como a la otra.

Así como pienso que la ubicación de las palabras en Pushkin significó para mí un estímulo que me llevó más allá de las primeras sensaciones, creo también que fue el mismo Pushkin el que me acercó a un tema de suma importancia y no menos apasionante: el contrapunto audio-visual.

En Pushkin, la equivalencia del carácter visual de la creación respecto de la distribución de las palabras, cobra fuerza, frecuentemente, con la entonación y el desarrollo melódico de la misma.

La gráfica melódica es tan precisa y coincide tan exactamente con el objeto de la escena dibujado en palabras, que a veces nos parece el contorno de detalles o una puesta en escena efectiva de acciones e interacciones inmóviles de todo aquello que es captado por el campo visual. (Un ejemplo característico de lo que estamos diciendo surgirá al considerar las balas del cañón del poema "Poltava").

A partir de aquí, sólo resta dar un paso para que nos encontremos ante la situación en la que el objeto concreto desaparece, dejando tras de sí el contorno y el tejido de la entonación de su desarrollo característicos.
La melodía del poema se transformó en música.

El problema de la unión—audio visual, nace a partir de las posibilidades de la correspondencia y la unidad audio-visuales.

Aquí me interesan ante todo los senderos y encrucijadas que atravesé para llegar, después de mucho tiempo, al problema central que tanto me preocupó en distintos momentos de mi práctica creativa.

El cuadro de la unión—audio visual—puede ser posterior.

Aunque es interesante señalar que ya durante la práctica del cine mudo busqué transmitir con frecuencia, efectos meramente sonoros a través de la composición plástica.

Recuerdo en el año 27, filmando en una noche de octubre el Palacio de Invierno (para mi film *Octubre*), logré crear plásticamente la sensación atonadora del cañonazo lanzado desde el cruceo "Aurora" rodando por los corredores del palacio. El eco repercute de sala en sala hasta la habitación de fundas blancas, donde abrigados en sus pieles, los ministros del Gobierno provisorio esperan el instante, fatal para ellos, de la llegada del poder soviético.

La apertura y cierre según un ritmo predeterminado con exactitud, de un sistema de diafragmas "en iris", intentó captar el ritmo "respiratorio" del eco rodando a través de los salones.

Mucho más logrado resultó el efecto (que los espectadores deben recordar) del tintineo de los caireles de las arañas de cristal de roca del palacio, respondiendo al tableteo de las ametralladoras en la plaza frente al palacio.

En este caso, además del equivalente visual y de movimiento de los caireles, existió una asociación meramente "de objeto". Pero metodológicamente, el intento de captar la equivalencia gráfica del eco fue naturalmente, más interesante.

(El gran—plano, en la forma en que fue utilizado en el cine mudo, es decir, el gran—plano separado y desligado de ese fondo común, o sea como el *pars pro toto* totalmente abstraído del resto, también está ligado en mí a vividas sensaciones surgidas unos cuantos años antes de que comenzara a trabajar. . . incluso en el teatro.

El gran—plano de orden simple como elemento de combinaciones posibles y meramente rítmicas, está relacionado en mi vida con el baile real de la zarabanda: narices y ojos, orejas y manos, cintillos sujetos bien arriba con "imperdibles" aros y peinados adornados con flores y cintas).

La visión diurna es muy distinta de la nocturna.

La visión diurna en el sentido de lo que se ve cuando estamos despiertos.

La visión nocturna, por todo aquello que vemos en sueños.

En la visión diurna normal, la unión de los detalles con el aspecto general es demasiado armónico. Para poder captar las isletas de los grandes—planos sería necesaria una extraordinaria y bien desarrollada habilidad—como el ojo de un experimentado rastreador o su sobrino—nieto Sherlock Holmes—

o una excitación aguda y exacerbada de la atención.

Para poder captar los detalles, es necesaria una educación analítica muy peculiar.

Una peculiar capacidad sintetizadora del pensamiento para llegar a "ver", por medio del análisis, los datos obtenidos con nuestra vista: el detalle decisivo, característico; el detalle capaz de recrear la idea del todo, mediante una pequeña porción.

No deja de ser interesante que durante el sueño, a pesar de que el todo y la parte están armónicamente entretreídos y relacionados entre sí, pueden ser diferenciados.

Es difícil hallar mejor descripción de esto que en el fragmento de Dostoiévski durante la conversación de Ivan Karamazov y el diablo ("Los Hermanos Karamazov"), donde se dan al mismo tiempo las "elevadas manifestaciones"

y "el último botón en la pechera".

(Recordemos además a León Tostoi, tan brillante en sus portentosas descripciones de las batallas como en los "inesperados pormenores" de los bucles en el cuello de Anna Karenina).

Y estas cosas—se dice—son vistas en sueños por "gente completamente mediocre", o sea aquellos para quienes durante el estado de vigilia el "todo" representa un cuadro complejo, escurridizo y no diferenciado.

Pero más interesante resultan ser los estado crepusculares, o sea ni sueño ni vigilia.

El pasaje de un estado a otro aparece dividiendo una y otra armonía.

Los fragmentos de ideas o sensaciones ruedan como si fuesen dados y se mezclan como un mazo de naipes.

Precisamente en el límite entre ambos estados llegué a comprender aquella zarabanda de los grandes planos a la que hice referencia.

De ningún modo fue una danza en el Monte Calvo.

Ni siquiera en montañas altas.

Sino en un trajinado camino frente a varias isbas cerca de lo que antes

fue el distrito de Jolmsk en la antipolítica de Bakú.



Dibujo de S.M.E.

Este texto se publica con la autorización de Editorial Quetzal.

(1) Franz Boas: "Primitive Art", Oslo, 1927.

TRADUCCION:
LUIS SEPULVEDA

PROMETEO Y LA ESFINGE

(MITO Y DESDOBLAMIENTO DE LA REPRESENTACION EN "QUE VIVA MEJICO")

POR EDUARDO GRÜNER

He visto a más de un espectador empalidecer, menos «amorado» que yo de la belleza en los confines de lo atroz, y de la atrocidad estallando en sublime belleza.
S.M. Eisenstein.

El espacio de este film de y sobre Eisenstein (mas adelante intentaremos justificar esta dicotomía) queda encerrado, visualmente, entre una escultura (la del dios Quetzalcoatl) y una máscara (la calavera de la Fiesta de Todos los Muertos). La escultura representa, es sabido, a la Serpiente Emplumada azteca. La máscara parece guardar, en la intención eisensteiniana, una alegoría sociopolítica: al caer, revela el rostro sonriente y pleno de vitalidad en algunos (el pueblo), y el estatuto de cadáveres vivientes—puesto que detrás de la máscara hay también una calavera—de los otros (los opresores).

No es el esquematismo de esa simbología lo que nos interesa destacar aquí, sino el hecho de que las imágenes elegidas para abrir y cerrar el film tengan que ver con el arte (de la escultura, de la máscara). El arte, práctica de la *sinonimia* por excelencia—puesto que no conoce los avatares del progreso (¿con qué criterio diríamos que el arte "avanza"?— parece así trazar los límites de la Historia, de una evolución *diacrónica* según la cual se podría afirmar que hay un "antes" y un "después" (de la Revolución mejicana, por ejemplo). Es el *montaje*—tratándose de Eisenstein el término carece de toda inocencia—de estas dos dimensiones lo que hace de este film un texto abierto a una inquietante incertidumbre.

En 1927 (cierta "necesidad" del azar nos ayuda: ese fue el año de pasaje del cine mudo al sonoro) el gran antropólogo Franz Boas describió estudiando el arte de diferentes culturas "primitivas", lo que bautizó con el sugestivo nombre de *desdoblamiento de la representación*:

Se imagina al animal cortado en dos, desde la cabeza hasta la cola. . . hay una depresión profunda entre los ojos, que se extienden hacia abajo a lo largo de la nariz. Esto muestra que la cabeza misma no debe haber sido considerada como vista de frente, sino como consistente en dos perfiles, que se unen en la boca y la nariz y que no tienen contacto entre sí en el plano de los ojos y la frente. . . (1)

Muchos años después, otro antropólogo famoso, Claude Lévi-Strauss, retoma este trabajo sometiéndolo a su propio aporte:

Según Boas, la split representation en la pintura o el dibujo resultaría solamente de extender a las superficies planas la aplicación de un procedimiento que se impone naturalmente en el caso de las figuras tridimensionales. . . Es cierto que el desdoblamiento de

la representación en un plano es un caso particular de su aparición sobre una superficie curva, del mismo modo que esta es, a su vez, un caso particular de su aparición sobre superficies tridimensionales. Pero no sobre cualquier superficie tridimensional, sino solamente sobre la superficie tridimensional por excelencia, donde la forma y el decorado no pueden ser disociados, ni física ni socialmente: quiero decir, el rostro humano. (2)

La utilidad de estas dos citas para pensar el fenómeno "representativo" (en el más amplio sentido del término) en *Que viva México* es infinita. En primer lugar, no se puede evitar la sugerencia de que la pantalla cinematográfica (superficie plana) oculta la tridimensionalidad otorgándole a las imágenes la ilusión de circular en una sola dimensión: la del Tiempo (es decir, la de la Historia). La Serpiente Emplumada, por ejemplo, aparecerá como *unidad* (mítica) cuando ya es, en realidad, *desdoblamiento* (pájaro y serpiente, Esfinge animal-oximoron que une lo que vuela y lo que se arrastra, la Vida y la Muerte): unidad, es decir lugar de un *origen* (igualmente mítico) anterior a la división — véase el mito platónico del andrógino (3) —. La caída de las máscaras, en cambio, es el *fin* (de la Historia o, para recurrir a las propias palabras de Eisenstein, de la prehistoria), en que la máscara se *separa* del rostro humano, haciendo transparente a la Vida, patentizando la *tridimensionalidad*: ¿pero no es allí, en ese rostro, donde Lévi-Strauss dice, precisamente, que no puede haber *disociación*? En tanto todo rostro (siempre humano, demasiado humano) es en sí mismo apéndice especular, evocación del Semejante, vale decir de uno mismo. Del Uno mismo.

La superficie plana de la pantalla hace ilusional (o alucinar) una unificación de lo dividido y una división de lo único. Eisenstein no es ajeno a la *intuición* de esa engañifa



¡Qué Viva México!

en el campo de la visión de ese *trompe-l'oeil*. El encuadre del Quetzalcoatl de piedra muestra, a sus pies, al Indio sentado en el suelo, envuelto en su manta de dibujos geométricos: el "rostro" de la Serpiente es infinitamente más expresivo, más humano, que la figura monolítica, *escultórica*, del Hombre. Esa primera secuencia abre paso, como "prologo", al Mito de Origen: *Sundunga* (que la cámara registra con una retórica idilíca, de "paraíso perdido", que recuerda más bien a las estampas exóticas de la Polinesia), el lugar todavía sin Historia, es decir donde todo es pura Vida. Sin embargo, ya allí asoma una cierta forma de la Muerte: el oro, signo de *circulación* de las mujeres entre los hombres, indicador de la *separación* entre el Hombre y la Naturaleza, de la invasión de lo histórico, de una "conciencia del fin".

(2) Claude Lévi-Strauss: "Antropología Estructural", Bs. As., 1968.

(3) Cfr. Platón: "El banquete" varias ediciones.

(4) Lévi-Strauss, op. cit.

(5) Lévi-Strauss: "Mitologías: lo crudo y lo cocido", México, F.C.E., 1968.

En los episodios siguientes ("Fiesta" y "Magüey") la Muerte lo irá invadiendo todo, pero con una diferencia fundamental. Mientras en "Fiesta" se trata de la Muerte *ritual*, vale decir recurrente, litúrgica, *sincrónica* (la referencia al episodio histórico de la Conquista se da bajo su forma paródica), en "Magüey" tiene nombre y fecha reconocibles, tiene espesor historiográfico: *por eso es el único episodio argumental*, porque la Historia requiere un "relato", avanza en una dirección, tiene "sentido". Es este nuevo desdoblamiento (lo histórico—la evolución—lo irrepetible—el sentido—lo ahistórico—la recurrencia—la repetición—el insentido) el que el film *monta* sobre la disociación de la escultura y la máscara, de la Vida y la Muerte. O mejor, de las dos Muertes, porque la Vida es la Muerte cuando tiene sentido.

Esa *indiferenciación* de la Vida y de la Muerte —ya presentada en el cuerpo absurdamente múltiple de Quetzalcoatl— se adueña absolutamente del último episodio ("La Fiesta de los Muertos"), en el que el Hombre como tal, el *semejante*, desaparece del cuadro, y la Muerte se *antropomorfiza*, se fusiona, como *decorado* absoluto, con la forma como colección de signos que miman un goce de la técnica. Entre el mito del origen y el mito del fin, la Historia se revela, si podemos parafrasear a Borges, como el puro desarrollo de unas pocas metáforas: un animal inconcebible, un collar de oro, una planta de *magüey*, una calavera. Detrás de ellas, un significado unívoco, antiquísimo: el triunfo de la Muerte.

Hay algo más: se sabe que al film le *falta* algo (como si dijéramos: un gran "fuera de campo"): todo un episodio, *Soldadito*, el único donde se alude de manera explícita a la Revolución, y también el único donde la protagonista privilegiada es *la Mujer*.

¿Es posible imaginar una relación entre los dos hechos? Volvamos a citar a Lévi-Strauss: "el arte masculino —centrado en la escultura— afirma su voluntad representativa, mientras que el arte femenino —limitado al tejido y al trenzado, y que en algunas culturas comprende también el diseño— es un arte no representativo. (4)

La escultura, que unifica los opuestos de la Vida y la Muerte (el pájaro y la serpiente, la máscara y el rostro) es cosa de hombres. La mujer teje, trenza y diseña el dibujo sin representación, sin referente, sin *sentido*, que los hombres viven y relatan como Historia. ... *Que viva México* es una sinfonía inconclusa: *sinfonía* porque, como dice el propio Lévi-Strauss (5) el mito puede compararse a una página musical, que hay que leer de izquierda a derecha pero también de arriba hacia abajo, poniendo en juego simultáneamente la sincronía y la diacronía. *Inconclusa*, en tanto que, si La Mujer es lo que le falta al film... ¿no será porque es lo que le sobra a la Historia?

Y es que la película es, asimismo, el desdoblamiento de su propia representación: no es sólo el film de Eisenstein, sino el film de Alexandrov sobre el film de Eisenstein, y este segundo film es el que soporta el mayor peso *ficcional*. Cuando Alexandrov "monta" su propia película sobre la de su "maestro" también deja mucho *fuera del campo*: deja fuera, por ejemplo, el telegrama de Stalin a Upton Sinclair, en el que se considera a Eisenstein como "un desertor que ha traicionado a su propio país". Deja afuera la *angustia* de Eisenstein (¿cómo mostrarla? ¿cómo hacer para desdolar la escultura del Maestro?) que puede leerse claramente en las cartas a Victoria Ocampo que publicamos en este número. Y, sobre todo, deja afuera (sin conseguirlo del todo, por fortuna) la tremenda fuerza de esas imágenes "abiertas" de Eisenstein, al pretender transformarlas —mediante la *palabra*, nada menos— en burdo Mensaje, en el peor de los sentidos...

El amor de la belleza (el Arte) estallando en los confines de lo atroz (la Historia): *Que viva México* es la magnífica meditación de un Mito que no se decide a perder el tiempo.

FICHA TÉCNICA

¡Qué Viva México!: Guion y realización: S. M. Eisenstein. Asistente: Alexandrov. Fotografía: E. Trisé. Producción: Upton Sinclair.
Montajes realizados sin autorización de Eisenstein:
Thunder over Mexico (Huracán sobre México), de Sol Lesser (13 bobinas, 1933)
Death Day (Día de los muertos), por Marie Seton (7 bobinas, 1934)
Time in the sun (Que viva México), por Marie Seton (7 bobinas, 1939)
Eisenstein's Mexican projects, por Jay Leyda (montaje de 3 horas extraído del material rodado, 1958)
S. M. Eisenstein, *Œuvres complètes*, 2 vols., Éditions de l'Étoile, de S.M.E., Edit. 1018 Paris, 1974).

RENE ALLIO: CINE DE PERIFERIA Y PUESTA EN ESCENA

En el primer número de *Cinegráfico*, subrayábamos el interés que puede tener para un cineasta argentino la posibilidad de intercambiar ideas con otro realizador que trabaja en la periferia de los grandes centros de producción. Es dentro de este marco que se inscribe el reportaje de Monique Ortiz (nuestro corresponsal en Francia) a René Allio (1).

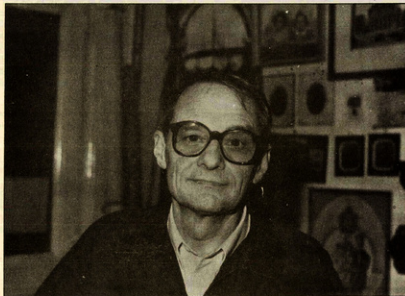
Durante la charla que mantuvieron en Marsella, se discuten problemas y diferencias concernientes a la puesta en escena en cine y teatro y el tratamiento del espacio y la función del tiempo en cada una de estas dos prácticas, puntos que, son precedidos por una reflexión de Allio sobre su propio trabajo en función de una serie de cuestiones que atañen a la estética del cine y la ética del realizador. También se habla del tema de la producción en cine, a partir del cual Allio explica las razones que lo llevaron a estar en el origen de la creación de un centro de cine alejado de París, promoviendo la relación con otras culturas mediterráneas.

En cuanto al hecho de que gran parte del reportaje se dedique al film *Yo Pierre Rivière, habiendo degollado a mi madre, mi hermana y mi hermano*... se debe al interés que despertó en varios de nosotros que pudimos verlo en una copia de la cinematoteca de la Filmajada de Francia. El guión de esta película es la adaptación de las memorias de un joven parisiense de fines del siglo pasado, publicadas bajo la dirección de Michel Foucault. Lo sorprendente en la historia de Pierre Rivière es que luego de cometer el triple asesinato, escribe a pedido del procurador sus "memorias", produciéndose una disolución del "monstruo" en el "escritor", del asesinato en la escritura: "En suma, el hecho de matar y el hecho de escribir, los gestos realizados y las cosas contadas se entrecruzan como elementos de una misma naturaleza" (2).

Pero este efecto "extraordinario" producto de la escritura se duplica en el trabajo de Allio. Cuando comienza la película vemos el asesinato y uno no puede dejar de preguntarse —al menos conociendo la historia— cómo logrará disolver "la puesta en imagen" lo "horroroso" del crimen. Pero Allio lo logra porque "la puesta en escena" de esta historia popular y absolutamente individual (no es cualquier campesino, no es el "campesinado" en general), es también un trabajo de escritura, de inscripción que difiere lo "dramático" de la anécdota dejando aparecer la interlocución de Pierre Rivière que no deja de interrogarnos, a nosotros, el público. Y el film metalizaba de nuevo ese crimen. Demostrando, una vez más, que es posible otro tipo de cine por poco que uno se aleje de las narraciones lineales que borran el recorrido de su producción, y de los "hinchamientos" dramáticos que como máscaras "ocultan" el trabajo de escritura que el cineasta realiza.

REPORTAJE A RENE ALLIO

POR MONIQUE ORTIZ



René Allio (foto M. O.)

(1) La única película estrenada comercialmente de René Allio en la Argentina, fue "La Vieja Dama Indigna".

(2) El párrafo de Michael Foucault se completa: "Los contemporáneos parecen haber aceptado el juego de Rivière: el asesinato y el relato del asesinato son consustanciales. Todos podían preguntarse si uno de los dos era para el otro signo de locura o prueba de lucidez, ninguno parecía realmente sorprendido que un joven campesino normando, que apenas sabía leer y escribir, haya podido duplicar su crimen con un relato similar: que este triple asesino haya podido enlazar con el discurso del asesinato; que al disponerse a matar la mitad de su familia, haya concebido la redacción de un texto que no era ni la confesión, ni la defensa, sino más bien elemento del crimen. Que Rivière, en suma, haya podido ser, de dos maneras, algo que el mundo no tolera." (p. 100)

Monique Ortiz: Antes de ser cineasta, ud. fue decorador de teatro y pintor... ¿Cómo fue su evolución?

René Allio: Soy más bien un pintor que se volvió cineasta. Paralelamente a la pintura, hacía decorados de teatro y este trabajo acarrió una evolución en mis preocupaciones artísticas. Cada vez más el decorado como disciplina me remitía al espacio, a un trabajo sobre el tiempo, relacionado con la narración. Además, el teatro que yo hacía a fines de los años 50 y en los años 60 estaba marcado por las lecciones de Brecht. Era un teatro que trataba de los otros, de la vida social, de la represen-

tación de la historia, del lugar de los individuos en el grupo, mientras que mi trabajo de pintor era un trabajo más introvertido, volcado a la sensibilidad, a la emoción, hasta que hubo un momento en que se planteó un divorcio entre mi instrumento de expresión, la pintura, y lo que yo quería decir y expresar.

Ocurrió que había evolucionado hacia una pintura del rastro, de la escritura.

Evidentemente estaba influenciado por la pintura de Extremo Oriente, que también me remitía al espacio, en particular el paisaje chino que se reflejaba en lo que hacía en el espacio teatral como decorador. En términos

de Brecht puedo decir que había tomado distancias respecto de las cosas de la sensibilidad y la emoción. A esto se debe que mis primeras películas sean muy contenidas. Mi pasaje al cine fue, pues, una manera de ir hacia la narración y la narratividad, aunque ya era parte de mi trabajo en la medida en que también escribía. Fue una manera de inscribir mi trabajo de escritura, de pintar de otro modo. Como resultado de esto, abandoné completamente la pintura. Durante muchos años, tuve cierta desconfianza por lo que había sido y había motivado mi trabajo de pintor, hasta *Pierre Rivière* que es una película que funciona un poco como "bisagra", ya que en ella me alejo de la influencia brecht-marxista y también le doy un lugar a la plástica, mientras que en mis 3 ó 4 primeras películas, para evitar hacer un cine "lindo" de decorador y caer en el estetismo, trataba de eliminar ese aspecto. Ahora, en *L'heure exquise*, mi último film, no vivo más lo que pasa en mi intelecto y lo que pasa en mi sensibilidad como algo contradictorio, estoy reconciliando todo esto y superando la contradicción. En la estética de la crítica marxizante hay una censura de la sensibilidad que termina funcionando como una auto-censura: a partir del momento en que se piensa que cada vez que se tiene una emoción se es pequeño burgués, uno no se anima más a tener emoción. Pero se trata de reconquistar todo, inclusive la propia emoción, sobre todo la propia palabra: lo que uno siente, lo que uno ve, lo que uno siente que tiene que decir sin dejarse llevar a lo que es conveniente decir, ya sea de un lado como del otro, reaccionario o progresista. El trabajo artístico se hace constantemente a la vez más allá y más acá de lo que pretenden las ideologías, y en una situación obligatoriamente disidente respecto de ellas. Disidente de la manera en que teorizan. Hay un teoricismo de izquierda que paralizó la creatividad en el cine de izquierda.

M. O.: Es un marco demasiado rígido...

Allio: No simplemente un marco rígido, hay que ser más violento, es un trabajo represivo, el policía está interiorizado y uno mismo lo hace funcionar. No obstante, me siento siempre un cineasta de izquierda.

M. O.: Cuando se hace un decorado de teatro se trabaja con el espacio y cuando se hace la puesta en escena se está en un lugar

Allio: Es cierto en teatro, no en cine.

M. O.: Pero por ejemplo hay cineastas que filman los lugares como arquitectos, o lo tratan como un laberinto, o como si fueran siguiendo un mapa. ¿Ud. —por ejemplo— trabaja sobre Marsella, trata el lugar Marsella, cómo lo hace?

Allio: En el teatro, uno es llevado a concebir un espacio donde el espectáculo se inscriba. El escenógrafo dispone el espacio, o el director por intermedio del escenó-

grafo. En fin, el espectáculo ya está dispuesto y la puesta en escena viene a inscribirse dentro de ese espacio construido para esa narración, el espacio teatral. En el cine, el espacio planteado de entrada, es la sala de cine y se abre inmediatamente en cuanto empieza la película: en el film, la puesta en escena y su narratividad construyen el espacio, lo elaboran. En cine, el espacio siempre es tiempo, quizás sea éste el arte en que la relación espacio/tiempo es la más fuerte, la más inextricable. Por eso se habla más fácilmente de tiempo a propósito del cine, pero creo que también hay que hablar de espacio, teniendo siempre en cuenta que cuando se habla de espacio en cine se habla a la vez de tiempo. El espacio mana de la película como la agota bruta de una fuente: es un espacio narrativo, ficcional que puede hacernos sentir un lugar donde se decidió filmar como un laberinto, un continente o un amplio embudo... El mismo lugar filmado por otro cineasta, eventualmente con el mismo tema, pero con un enfoque diferente que depende de otra persona, otro trabajo, otro guión y otra puesta en escena puede volverse un espacio vivido de un modo muy distinto.

M. O.: La relación espacio/tiempo es también el tiempo que toma el recorrido de un espacio. En una película, ¿se explora un espacio?

Allio: No lo forzamos. Hay películas, y películas buenas, que no les dan la más mínima importancia al decorado y al lugar. Pero, en efecto, se puede explorar un espacio. Sin embargo eso no pasa por una descripción, porque siempre se trata de un espacio sentido más que descrito.

M. O.: ¿Un recorrido?

Allio: Eso es. Es más bien un espacio vivido. Es por eso que el trabajo del decorador en teatro y en cine no tiene nada que ver. En cine, el decorador hace un trabajo importante, si no no habría tan grandes artistas que lo hicieron, los "art directors" hollywoodienses por ejemplo; pero el que es el dueño del espacio, de como el espacio será sentido, es el que pone en escena. Al filmar en estudio, el decorador inventa un gran espacio dentro del cual se hará el film, el "mettre en scène" lo utilizará y según como haga la puesta en escena, ese espacio dado será percibido en forma diferente.

M. O.: ¿Y Ud. cómo siente el espacio cuando filma? En Marsella por ejemplo, que es la ciudad donde ud. nació, vive...

Allio: Cuando filmo en Marsella... Funcioné primero en relación con una vivencia interiorizada de Marsella: ese laberinto, una ciudad laberinto. Laberinto de destinos, un lugar de intercambio entre diversas corrientes mediterráneas, vinieron los griegos, los armenios, hubo una importante inmigración italiana, desde hace trece-

ta años hay una fuerte inmigración magrebina, y de África Central. Es realmente un extraordinario *melting pot*. También la vivo como un laberinto porque está construido sobre un sitio rocoso, que acarreo formas y tipos de calles que se hacían siguiendo antiguos caminos de campo; guardó una fisonomía muy sinuosa, las paredes y el enlustrado de los espacios desempeñan un papel muy importante. También es un laberinto de los destinos personales, y eso me fascina muchísimo porque lo he sentido a través de mi propia familia. Probablemente sea lo que se siente en las películas que hice a partir de Marsella. Un poco en *La Vieille Dame Indigne*, en *Pierre et Paul*, donde se ve un hombre que vuelve al lugar de la infancia de su padre cuando éste muere, que trata de entender sus orígenes familiares. Este es también el tema de *L'heure exquise*, ya que al hacer este film hago lo mismo que ese hombre pero con la ayuda de una película. Y *Retour a Marseille*, en que también se trata del laberinto de las generaciones. Pero no sabría decirles cómo, a través de qué procedimiento específicamente artístico o plástico inscribí todo esto.

La cámara filma las cosas desde afuera, fija las formas, inscribe sobre el negativo el rastro de formas, gestos y movimientos pero no inscribe menos —y quizás aún más— cosas que son del orden de lo sensible, cosas del interior, eso también queda en la imagen. Y volví al encuentro de Marsella y de esa exploración marselesa asumiendo de un modo fuerte mi subjetividad. No traté de organizarlo. Por supuesto, eso implica miradas, mirar algunas cosas y no otras, cuando se juntan todas las miradas se constituye un conjunto con una forma un poco particular, que es mi relación con Marsella. Tengo el sentimiento que si me he vuelto un plástico, un hombre de imagen, alguien para quien el espacio ocupó un rol importante, ya sea como pintor, escultor o cineasta, en el marco del desarrollo de la narración, se lo debo a mi relación con el espacio marseles: le debo ese gusto por las cosas del espacio, por las narraciones que avanzan como una trayectoria, por las sinuosidades del relato.

M. O.: Ud. creó en Marsella un centro cinematográfico de producción y realización: ¿por qué hacerlo lejos del "centro", lejos de París?

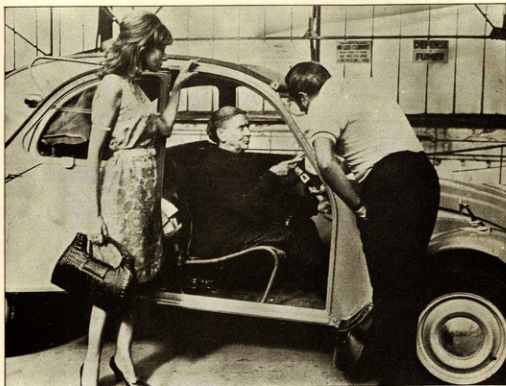
Allio: Este es el tema para este año del Coloquio Internacional de Cine de Font-Blanches. Se trata de un encuentro pluri-disciplinario para encarar los problemas de la creación en cine en resonancia con la corriente mediterránea, que es un espacio en el que existe, por cierto, una especificidad cinematográfica y que ocupa un lugar importante, por ejemplo en el cine francés, y pienso en Pagnol y Renoir —un cine muy popular— fundado en la herencia del "Midi", pero también en el cine italiano, griego, egipcio, el cine del Magreb que está en pleno desarrollo, el cine español, el cine catalán. El primer coloquio trataba de los territorios de la narración fílmica: de como un territorio real, con cierta forma geográfica, puede convertirse en un relato. El segundo Coloquio, en París, en prác-

Nos basamos en el "western", que está muy relacionado con el espacio y el mundo rural norteamericano, induciendo por él, y también en la película policial con su dramaturgia y su sistema de convenciones narrativas muy codificadas, y en cierto cine francés de los años 30 al 40, una corriente que representó cierta territorialización del cine francés, sobre todo a partir de los "acentos".

El colquio del año pasado giró en torno al tema de las estéticas de ruptura: se estudió lo que ocurre cuando se pone en tela de juicio una estética dominante e instituida adoptando temas nuevos, buscando formas nuevas. Habíamos tomado como punto de partida el cine egipcio, con cineastas notables como Youssef Chahine o Salah Abou-Seif.

Este año hablaremos de *centro y periferia*. Dos nociones que son bastante operacionales en sociología, en historia de las civilizaciones, en geografía y que aplicadas al cine pueden dar resultados interesantes porque permiten encarar los problemas del punto de vista estético, financiero, etc. Planetariamente, el cine central es el cine visio, dominante por su estética y sus formas, que dispone del dinero, de los actores, que es reconocido en todas partes. En resumen, el cine occidental es el cine central, todo el resto es cine periférico, quedando entendido que en el resto del mundo el fenómeno central se reproduce en distintas escalas, en el cine egipcio, en el cine indio, en China (hay un cine central, dado que hay un cine periférico allí...). En Occidente, el cine central es el cine norteamericano, en cada cinematografía hay un cine central y otro periférico. En Alemania, por ejemplo, el cine de Fassbinder es central, Helma Sanders está en la periferia. El cine de la periferia es aquel en que las cosas pueden ser controvertidas, pero no se tienen los medios, entonces se ponen en cuestión las formas y al hacerlo, se cuestionan también los medios. Se soporta una doble fuerza, centrífuga, porque si uno se deja llevar demasiado a la periferia corre el riesgo de quedar totalmente marginado y expulsado, y centrípeta, porque cuando uno se encuentra en la periferia existe la ambición de conseguir los medios, y no se los obtiene del todo, se está en una tensión, y es en esta tensión que algo ocurre: Godard es ejemplar desde este punto de vista, se encuentra exactamente en el centro de gravedad de estas dos tensiones.

En la periferia, suceden cosas diferentes: en la periferia del campo, allí donde se hace girar el arado, según la convención no se puede cultivar, allí aparecen fenómenos nuevos, nacen nuevos cultivos, crecen plantas al azar. Y si se quiere arar en la periferia, hay que hacerlo en otro sentido, en otra dirección. Al centro cinematográfico de Marsella, queremos ponerlo deliberadamente en la periferia del cine francés, y también ambicionamos disponer de los medios suficientes para tratar de promover un tipo de cine que en el "centro" no se puede hacer. Aquí interviene un fenómeno típico en Francia: el centralismo cultural, intelectual, de poder y del dinero. Que implica el academismo y el conformismo del pensamiento. En el cine francés, el cine centralizado en París, en prác-



La Vieja Dama Indigna (Foto Cinemateca Argentina)

ticas comerciales, profesionales, financieras que habría que cambiar, pero no es fácil...

El Centro Mediterráneo quiere ser, digamos, un lugar donde se esté en relación con el otro cine, el cine de los otros y también con el cine francés: quiere ser un punto de tensión, de contactos y contradicciones. Es un lugar de encuentro, donde también se dispone del material mínimo necesario para filmar, es además una fuente de temas y de información. Recientemente, hay un rechazo, por parte de la joven generación de pasar por el sistema parisino; si un joven cineasta va a París para trabajar, se mide con un medio donde hay una enorme concentración por metro cuadrado de poder, de dinero, de obras, de talentos y de posibilidades. Corre el riesgo de perderse en él y no poder volver. Pero quedarse en casa también es una trampa, es no medirse con nada. Entonces el centro cinematográfico mediterráneo quisiera dar una razón para irse a París y poder volver, tratando de promover una producción regional donde se puedan realizar films. Estas son las ideas que me han

tro, en parte se lograron, en parte no, y es una lucha de todos los días. Por supuesto, un centro periférico como éste no podría existir sin la ayuda del "centro": es decir el poder político, regional o parisino. Estos medios no los habríamos conseguido sin la ayuda en primer lugar del poder regional de Provence-Costa Azul, que se interesó en esta empresa y la apoyó durante dos años, y ahora del gobierno y del Ministerio de la Cultura desde el cambio de gobierno. Pero esta relación con el poder que otorga medios debe dejar lugar para una libertad y una posible contradicción. Hasta ahora no se han presentado problemas de ese tipo con nuestros interlocutores. Pero el sueño del artista que por fin encontraría los medios para expresarse superando esta contradicción es un sueño un poco...

M. O.: ¿Utopico?

Allo: Sobre todo pueril. Porque en la utopía uno puede hacer lo que uno quiere, como uno quiere.

realidad, luchar por utopías. En cambio, éste es un sueño infantil, desmentido por toda la historia de los hombres y de las artes, cualquiera sea el régimen. A menos de ser un artista oficialista.

M. O.: ¿Cómo eligió Ud. el tema de *Moi Pierre Rivière*...

Allo: Leí el libro que Michel Foucault publicó sobre este caso. Era la publicación de la totalidad de los documentos de un expediente judicial, cuya pieza central es la "memoria" de Pierre Rivière, texto conmovedor y sorprendente. Es alguien que dice 30 de cara a los aparatos, a lo instituido, y ese 30 sigue hablando, no sigue interponiendo. El análisis del texto por Foucault es magnífico, y me dio ganas de hacer una película. Como había hecho con *Les Camisards*, a partir de las memorias de los campesinos de las Cevenas. Era una manera de continuar ese trabajo y también de cuestionarlo, porque *Les Camisards* había sido hecha con un enfoque bastante marxista, y en *Moi, Pierre Rivière* puse en tela de juicio este enfoque en la manera de dar cuenta de lo real. Hay dos grandes sistemas de lectura del mismo: el marxista que permite llevar a cabo un desciframiento de la realidad, de la historia de los conflictos, de la vida social; y el freudiano, en el que a partir del Complejo de Edipo se descifran los conflictos personales. En la historia de Pierre Rivière, lo apasionante es que se siente que tanto una lectura como la otra son reduccionistas. Cada una da cuenta de una parte de la problemática pero deja en la sombra, no domina el otro aspecto. Al hacer esta película, no hice una lectura interpretativa, no me coloqué en la situación de alguien que tiene algo que enseñar a los demás y que está ahí para dar informaciones utilizando una historia ejemplar: tomé una historia que sí es ejemplar, en el sentido que uno interpela, y en el film mostré como me interpela a mí. Pero la película no está atada como un paquete que dice: "Es así!". Por supuesto, todos los signos que en ella permiten un análisis de tipo marxista están señalados cuidadosamente, pero de todos modos son soslayables. Se sabe bien quién es el juez, los policías, el pueblo, dónde está el campesino, cuál es la historia de la producción, la de la tierra, y se sabe bien cuando se sale del contrato. Esta historia está vinculada con la historia de una institución judicial y con la historia del contrato, esto es, con la historia social. Pero, al mismo tiempo, está el lugar de una persona y de su discurso, que remite a todos los signos que podría reunir una lectura freudiana, y que también señale como lo hice para los demás signos, aunque no nos dicen porqué y cómo pudo escribir así. Por consiguiente, no tomé partido diciendo si estaba loco o no, si tenía razón o no, y considero que cada espectador sabe tanto como yo sobre la vida. Lo único que no sabe es cómo hacer una película, aunque pienso que podría aprenderlo bastante rápido. Por esta razón no la realicé con actores profesionales, sino que recurrí a auténticos campesinos, porque creo que dar cuenta del mundo rural, del espacio

del que se trata, de la relación con el tiempo que implica el ser campesino, pasa por el cuerpo campesino. Durante mucho tiempo pensé que el sistema brechtiano había aportado una respuesta a esta problemática de la representación del cuerpo obrero y campesino, en realidad no la dió. Dicha respuesta no puede consistir en que un intelectual piense que sabe más cosas que el pueblo y que venga a representarle bajo sus narices como es y cómo debe actuar.

En *Les Camisards*, volví a los lugares donde pasaba todas mis vacaciones durante mi niñez, las Cevenas, con varios amigos actores de teatro de París, quienes se sentían preocupados por la política y el arte (era poco después de Mayo 68) y que sentían la misión y la ambición de expresarse artísticamente a partir de puntos de vista políticos. Estaban todos felices de representar al pueblo en su lucha, y al verdadero pueblo de las Cevenas, los jóvenes que tenían la edad adecuada para desempeñar esos roles, los tomé como figurantes, para que hagan de dragones del rey. Los actores hablaban con un acento que no era el de la región, y por lo tanto el discurso, el cuerpo de Cevenas, con el ruido que hace cuando habla, ruido que le es inherente y que remite a una cultura, una historia, a algo físico, a un territorio, no estaba representado. No quiero decir con esto que el arte no sea algo arbitrario, porque lo creo más que nunca. Un film es un sistema de convenciones como cualquier otro y no creo que esté vedado elaborar. Pero al entrar en una problemática que tiene forzosamente una dimensión histórica y política, por ejemplo, la presencia del personaje popular, que es el objetivo de todas mis películas - tomar personajes populares, contar las heroicas historias de su cotidianidad, sus pequeñas historias que son tan relevantes como la "gran historia" - el problema de la representación del discurso popular, cómo se expresa y cómo es ese personaje, me toca directamente. La manera en que hice *Pierre Rivière*... tomando verdaderos campesinos que tenían un acento que ya no se oye en el cine "central" porque todo el mundo habla un idioma corriente, académico, el hecho de oír las erres marcadas, una lengua que el francés medio apenas entiende, era oponerme al conformismo central, y oponerme radicalmente a la manera en que había hecho *Les Camisards*. No es que piense que para representar al pueblo siempre hay que recurrir al pueblo mismo, pero significa que hay que plantearse el problema en una forma diferente de la que hasta ahora se lo hizo. Para mí, Rivière era un modo de cuestionar un enfoque estético que había sido el mío en un momento dado, y al mismo tiempo una experiencia. En la película siguiente, que transcurría en Marsella, tomé actores profesionales, pero todos marselleses.

M. O.: ¿Cómo se desarrolló la puesta en escena trabajando con campesinos? ¿Creó problemas el hecho que no fuesen profesionales?

Allo: No, son los artistas que actúan como si su arte fuera algo inaccesible. A partir del momento en que uno



Pierre Rivière y su padre durante el rodaje.

trata a sus interlocutores como a artistas... No digo que todo el mundo sea talentoso, pero es cierto que la creatividad, la imaginación, el gusto por el juego, el placer de actuar y representar están arraigados en cada uno, aunque más no fuera a partir de la infancia, y gran parte de la actividad artística toma sus raíces en sistemas lúdicos. Claro, hay personas con más y menos posibilidades que otras. Seleccioné personas cuya personalidad podía permitirles recrear el personaje. Tampoco se trataba de hacer apuestas tan altas que se tornarían inaccesibles. Pero, desde el momento en que empezamos a trabajar, traté a cada una de esas personas como si hubiesen sido Simone Signoret o Sylvie (en *La Vieille Dame Indigne*) u otros actores que trabajaron conmigo, esto es, explicándoles lo que íbamos a hacer, recortando, dirigiendo, etc. Naturalmente, habíamos armado un plan de trabajo con el fin de que cada uno pudiese "entrar en el baile" poco a poco, empezando con cosas simples antes de llegar a las escenas complejas. Siempre mostré las copias de trabajo a todos: una vez por semana nos reuníamos para verlas, no sólo los actores principales sino todos los campesinos que habían participado en la figuración o los pequeños papeles: venían con sus mujeres, suegras y toda la parentela. A esta proyección semanal, que se hacía en la Casa de los Jóvenes y de la Cultura de Flers, asistían entre 60 y 100 personas, según los días. Cuando uno ve la película en pedazos, un mismo plano repetido tres veces seguidas, con un determinado movimiento de cámara,

determinado gesto de un actor o determinada frase, se halla enfrentado a la profesionalidad del trabajo, a su especificidad. Dado que en cine se trabaja incluyendo el tiempo y el espacio, la narración, creo que el mundo rural puede comprenderlo fácilmente. En todo caso fue una experiencia apasionante, no sólo del punto de vista cinematográfico sino también como momento de mi propia vida, quizás uno de los momentos más apasionantes que me haya tocado vivir.

M. O.: ¿Ese trabajo implicó convivir con ellos?

Allio: Sí, y además era una empresa colectiva. Yo había escrito un guión, en base a una historia, pero se trataba de una historia que había sucedido —y ellos lo sabían— en su propia región. Comprendían muy bien las interioridades e implicaciones, sabían —por eso recurrí a ellos— que había en esa película una apuesta, su propia apuesta, y que eso era lo que venía a pedirles que aporten: la representación del mundo campesino, su veracidad, su credibilidad o inclusive sus transposiciones. Yo recurría a ellos, sus personas, su cuerpo, su mundo imaginario, sus recuerdos, su propia vida. Una actriz, que desempeña el papel de la abuela, tenía 71 ó 72 años entonces, se convirtió después en una actriz que no para de actuar en el cine francés profesional, y esa mujer estaba jubilada, había sido campesina toda su vida. Pero también hubo actores profesionales. Quería marcar el gélido

que existe en la verdadera historia de **Pierre Rivière** entre el mundo campesino y el mundo de los poderosos. Los que hablan un cierto idioma, los campesinos, un idioma rocoso, rudo y los demás que hablan el idioma del poder, del saber, de la cultura: los policías, jueces, médicos, burgueses, jurados. Para estos roles tomé profesionales, para quienes fue muy interesante estar y actuar con campesinos.

M. O.: ¿No tenían muchos recursos para hacer este film?

Allio: No, muy pocos. Con ese tema, al no tener vedettes, no disponía de los medios del "centro". Entonces usé los medios de la periferia. O sea que hicimos la película en participación, pasamos siete meses en Normandía, de los cuales casi tres de filmación.

M. O.: Alain Bergala, en los *Cahiers du Cinéma*, escribió sobre ud.: "... lo que hace filmar a Allio (...) (no es) el intento de revivir el pasado sino de resistir con todas sus fuerzas a esa cosa más común, a su propio volverse-pasado, aunque sea a costa de una identificación paradojica y fascinante con el pasado, con lo ya-muerto." ¿Se reconoce ud. en este comentario?

Allio: Sí, es cierto. Cuando uno vuelve a elaborar el pasado, éste se convierte en presente. Toda película es histórica, porque siempre se inscribe en la historia, en el tiempo. Es divertido ver que en las películas llamadas históricas entre comillas, se inscribe no tanto la historia que se supone tratar sino la de las formas cinematográficas.



M. O.: Por ejemplo la reconstitución en estudio?

Allio: Por ejemplo. Hubo un momento en que el estudio se cuestionaba: filmar como la *Nouvelle Vague*, implicaba aportar algo nuevo pero esta manera de filmar se convirtió en la forma "central" de la narración fílmica, totalmente "central". El recorrido de ciertos cineastas de la *Nouvelle Vague* va de la periferia al centro. Hoy en día hay que volver a pasar por formas claramente convencionales para volver a cuestionar esas formas narrativas. La mejor manera de cuestionar las formas del "centro" es filmar en estudio, que en un momento dado encarnó el conformismo formal: es una de las herramientas que mejor permite cuestionar el nuevo conformismo, que consiste en filmar en decorados naturales, con sonido directo, etc. No hay que olvidar que, siempre, los adelantos técnicos implicaron un retorno al naturalismo, a la imitación de lo real, cuando el arte es lo contrario de eso. Actualmente, hay una estética de "lo limpio" que es espantosa.

M. O.: ¿Cuáles son sus proyectos?

Allio: Estoy planeando hacer un film en septiembre, escrito a partir de una "memoria" de un hombre viejo que era marino en Toulon antes de la guerra. Se parece un poco al manuscrito de Rivière, como si Rivière en lugar de escribir una "memoria" para la posteridad y pagara los jueces de su época hubiese escrito la novela de su padre y su madre. También tengo el proyecto de hacer vivir el Centro Mediterráneo y producir varias películas.

**IRIDIANA: EL SITIO
LIBRERIA
CINE · FOTOGRAFIA
LITERATURA
PSICOANALISIS**

Galería Cine Arte - Local 26

En el Nro. 1 omitimos que el artículo de Pascal Bonitzer "La Visión Parcial" fue publicado en los *Cahiers du Cinéma*.



REALIZACION CINEMATOGRAFICA

Jorge Surraco
Rodolfo Hermida
Carlos Galettini
Daniel Pires Mateus
Ernestina Gruzman
Sabina Sigler
Oscar López
Eduardo Gruner
Mario Levin
Oscar E. Echevarria
Silvestre Byrón

ABIERTA LA INSCRIPCION

CEART

CENTRO EXPERIMENTAL DE LAS ARTES - AGÜERO 1566-68
TEL. 821-4990 - 6155

EDITORIAL QUETZAL

ANUNCIA LA PUBLICACION DE:

SERGUEI EISENSTEIN
Obras Completas

Cinematismo

La naturaleza no indiferente

Argumentos y guiones

Del otro lado de las estrellas

La realización cinematográfica

Montaje

El método

Sobre mí mismo y mis filmes



DE UN LABERINTO AL OTRO

(APUNTES A LA LECTURA DE O.C.)

POR EDUARDO GRÜNER

¿La pintura, *antecedente* (= antecesor) del cine?

Pero no así, no de manera tan sencilla. Se trata, casualmente, de "matar" un ascendiente... para que esa metáfora funcione. Para que esa (a)filación se haga *linaje*, si bien siempre parcialmente fallido.

La pintura, *totem* —y también tabú— sigue retomando, sigue atormentando al cine (aunque muchos creen que es la novela: la novela, sin embargo, es, desde el punto de vista estético, como la fotografía desde el punto de vista técnico, un *punto* entre el cine y la pintura; un puente que, apenas cruzado, debería ser destruido). Se es cineasta de *caballete* —digamos, Bresson— o de grandes murales —Eisenstein—.

¿El sonido, el movimiento? Por supuesto: son la *huída* de la pintura. ¿La diégesis, el "argumento"? Excusas para no permitir que la mirada sea *detenida*, secuestrada: para evitar algún tropiezo con lo *real*.

Los mejores ejemplos, en el cine y en la pintura, son los que denuncian esa ilusión del pleno sentido: entre otros, *Paisaje con la Caída de Icaro* de Bruegel, *Blow-up* de Antonioni.

Carballo señala el "fuera de campo" del cuadro de Bruegel: el lugar del padre. Muestra también que más allá del arado (y de esa manga roja que organiza un recorrido de la mirada) no hay sino la Muerte.

Es que el espacio no es homogéneo, como no lo era el Laberinto de Dédalo, *padre* de Icaro. Como lo sugiere Bazin y lo dice Bonitzer, el suspenso es el que engendra los laberintos (el más terrible de los cuales, agregaría Borges, es la línea recta, es decir aquél en el cual ninguna imagen interrumpe el paisaje). El suspenso: el hecho de que algo haya quedado *suspendido*, fuera del campo. A eso se lo llama el *espacio ciego*, el lugar más allá de la mirada. *El campo del Horror*, donde el Mito se reencuentra con la Verdad.

¿Y si ese espacio pudiera ser también un punto, el *punto ciego* en la tela, en la pantalla?

El "fuera de campo" puede no dejar de estar *dentro* del campo, en esa cabeza de cadáver semioculto en la maleza que sólo el plano-detalle descubre. El sistema figurativo (red de simulacros tendida entre el mundo y el lenguaje) di-simula, por la analogía o por la alegoría, la intolerancia del sinsentido.

Bruegel/Antonioni: ¿una relación de *filación*? Difícilmente.

Pero sí una misma pasión por la *imagen*, es decir una misma voluntad de violentarla, de desocultar sus pudibundeces. Que los dos hayan tropezado con lo mismo atravesando distintas "fuentes" (un proverbio flamenco, un cuento de Cortázar) no es ni azar ni necesidad, sino ambas cosas a la vez, gobernando ese efecto de *retorno* que hace que una metáfora fallida (el cine como pintura) abra un resquicio para la *repetición*.

Pintura y cine: también una cuestión de *nombres*. Si Bruegel deja caer una "h" para componer el *labú* —su padre, el pintor— Antonioni, ¿cómo se llama *Michelangelo*? E. G.



BRUEG(H)EL

ENTRE ICARO Y BLOW-UP

POR OSCAR CARBALLO

"Paisaje con la caída de Icaro" es el "pretexto para especular" sobre una de las más importantes obras de Bruegel. En cuanto al método de trabajo se trata de un "reencuadre", un *decoupage*, una fragmentación que nos permite pasar del "plano general" al plano—detalle o gran—plano.

Bruegel no hizo una ilustración precisa de la narración de Ovidio sino que retuvo solamente el drama ya consumado. Icaro no cae; ya cayó.

El Plano General (Figura 1)

El labrador que está en primer plano, cuyo tamaño y ubicación lo harían el personaje más importante (visualmente) de la escena, es una figura poderosa cuya expresividad está dada por la aparente torpeza de ejecución, acentuada por el contrapunto rítmico entre los pliegues de su vestimenta y las líneas ondulantes de los surcos, concluyendo en dos sólidas piernas que están tratadas de la misma manera y color que las partes del arado. De este modo se logra una total identificación entre el labrador y su herramienta, anticipando en cientos de años lo que en este siglo hará el expresionismo.

La manga de la blusa es de un rojo saturado (único en el cuadro) que hace que la mirada bascule en distintas direcciones según este centro radial. Hay una línea de fuga que sale de la cabeza, pasa por los arceces y velas hasta llegar al horizonte, dando profundidad a la obra y señalando la diferencia entre lo cercano, tangible (tierra, labrador) y lo lejano, insalvable (horizonte, sol).

En un segundo plano se encuentra el pastor, de menor tamaño, ocupando el centro geométrico del cuadro, por cuyo rostro pasarán los ejes y las grandes diagonales, reforzando la unidad de la obra. Este personaje se encuentra en total oposición a Icaro, elevando la mirada, como buscando en el aire lo que ya no logrará ver, pues se hunde irremediabilmente a su espalda.

El pescador, en el ángulo inferior derecho, absorto e inmutable tampoco ha percibido el magnó acontecimiento cuyo drama concluye a pocos metros de distancia.

Un tercer plano con un barco de guerra con marineros ocupados en el velamen en un mar que comienza a erizarse, anunciando la presencia inmediata del viento.

Sigue por un islote misterioso (alusión probable a Creta donde estuvo prisionero Dédalo) que conecta con una ciudad portuaria. Es aquí donde está dada una de las más sutiles notas de Bruegel. Es el lugar donde visualmente se unen el sol con la tierra; el mundo terrestre con el alreio, intentando "cerrar" la profundidad de campo.



Figura 2

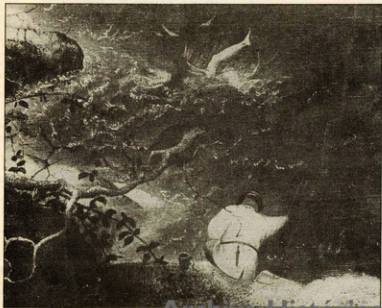


Figura 3

Iluminación contranatura:

Uno sabe que la caída de Icaro no se puede producir cuando el sol está bajo, en el horizonte, y este es otro elemento no narrativo que el maestro introduce, creando un clima de extrañeza en la obra. La luz es la gran unificadora de los elementos del cuadro. Anima y gobierna el conjunto. Esfuma la lejanía y subraya ciertos aspectos. No está estrictamente localizada, sino difusa, escurridiza. Su fuente (aparente) es el sol poniente aunque cierta claridad en el centro del mar, en las velas del barco, darían una fuente luminosa vertical, pero las sombras del primer plano no se explicarían a menos que existiesen varias fuentes luminosas. Este dislocamiento de la fuente de luz, también anticipa ciertos recursos empleados en este siglo por los surrealistas ("El imperio de las luces" de Magritte, por ej.).

Mito vs. historias populares:

Bruegel ha colocado los personajes en la escena, no como curiosos espectadores, como en la mayoría de los grabados y pinturas sobre este tema, sino atendiendo solamente a su mundo cotidiano. De esta manera logra un efecto de extrañamiento brechtiano. Extrañamiento que será el elemento expresivo para señalar la casi total indiferencia de la gente por los acontecimientos históricos importantes.

"En Blow-Up, el fotógrafo interpretado por David Hemmings ampliaba una fotografía hasta que el grosor del grano en la focalización del detalle permitía que se revelara (valga el término) lo real que el plano general de la foto ocultaba, no a la vista, sino a la mirada, como en la carta robada de Poe: la presencia de la muerte". (2)

Plano detalle:

Presencia que se presenta casi oculta, pero basta reencuadrar en plano-detalle el extremo izquierdo del cuadro, entre los arbustos, delante del caballo para que "aparezca" la cabeza de un cadáver boca arriba, que según ciertos autores ilustraría el proverbio flamenco "NINGUN ARADO SE DETIENE ANTE UNA MUERTE". Podríamos también especular con la formulación lacaniana de que al ir más allá de la imagen nos encontraríamos con algo de lo real, con un cuerpo que se despedaza.

En el ángulo inferior izquierdo encontramos otro elemento (ALFORJA ATRAVESADA POR UNA ESPADA) que se agrega a los demás ya señalados, para completar una simbología de la copulación. (Fig. 2)

En el extremo derecho del cuadro, tomando como eje el personaje del pastor y haciendo otro plano-detalle del sector encontramos dos piernas, una mano, algunas plumas en el aire, y el agua agitada por la acción de la caída. Entre el héroe y el pescador, posada en una rama se encuentra una perdiz (ave de bajo y corto vuelo) que es el único personaje en el cuadro que ha presenciado la caída y nos mira. Mirada que dirigida hacia afuera del cuadro, delataría el punto de vista del Pintor, que en su visión aérea, casualmente, sería la del personaje que falta (DEDALO) o sea, el padre. (Fig. 3)

Bruegel, al ocupar ese lugar (es el padre de la obra), mata simbólicamente al padre y la transgresión de la prohibición paterna, ilustrada por el mito de Icaro, está señalada con bastante precisión por el sello de la muerte. O.C.

(1) Cuando Bruegel se dedicó a la pintura suprimió la "h" de su apellido paterno. Esto daría lugar a pensar en la rebelión y muerte simbólica del padre. Más tarde sus hijos también deformaron el apellido paterno firmando Breughel.

(2) Véase, por ejemplo, "Blow-Up" de David Hemmings, "El Imperio de las Luces" de Magritte, "El espejo" de Brecht.

SITIO

¿QUE SE ENTIENDE, QUE NO SE ENTIENDE? QUE SITIO ES UNA REVISTA CUYO INTERÉS PRINCIPAL, AUNQUE NO PRIVATIVO, ES LA LITERATURA. QUE NO ES UNA REVISTA LITERARIA PORQUE NO ES AMIGA DE LOS LITERATOS, GENTE

QUE PIENSA Y PIENSA QUE COSA PUEDE ESCRIBIR. ¿QUE SE ENTIENDE, QUE NO SE ENTIENDE? QUE NUESTRA REVISTA, COMO DISTINGUIA UNAMUNO, ACOGE A QUIENES ESCRIBEN LO QUE PIENSAN, Y HA ALCANZADO PARA HACER UNA RE-

VISTA QUE NO EXISTIA, ARRANCAR LAS PALABRAS DE SU REFERENCIA ORDINARIA, ESO QUE SE LLAMA UN ESTILO. ENTONCES, ¿QUE SE ENTIENDE, QUE NO SE ENTIENDE? EL FANTASMA DEL HERMETISMO APARECE EN LAS EPOCAS EN

QUE SE TRATA DE BORRAR LAS DIFERENCIAS, CUANDO ALGUNAS FORMAS DE LA MEDIOCRIDAD COMO LA TIMIDEZ, LA COBARDIA O EL CALCULO, SON LAS QUE PREVALECE EN LOS PROFESIONALES DE LA LITERATURA. ¿QUE SE

ENTIENDE, QUE NO SE ENTIENDE? ¿NUESTRA DESATENCION POR LOS EMBLEMAS SOCIALES DE LOS OFICIOS Y LA CONVENIENCIA POLITICA DE TEMAS? SITIO, UNA PALABRA CAE POR SU PROPIO PESO, CAE EN EL EFECTO DE LA FRA-

SE ARRANCADA AL INFIERNO DE LA COMEDIA, "E CADDI COME CORPO MORTO CADE", Y LA PALABRA RETUMBA POR LA REPETICION DE LA PALABRA CAE ¿QUE SE ENTIENDE? LO QUE NO SE ENTIENDE, SE ENTIENDE.

SITIO No. 2: Joycecasas. Subirats. Joyce escribe a Dimas Alomo. La última hoja del Ulises, versiones de Alcalde y Pezoni. Poesías de Etchavarren, Parega y Savino. Final del relato de Leonora Carrington. Autobiografía, testimonio, exilio: ¡páguen los entredichos!

HOLOCAUSTO

(CINE Y TV)

POR HUGO FURNO

La autorización de la miniserie **Holocausto**, provocó, como era previsible, la consabida respuesta de la crítica local. Apoyada sobre el no menos previsible esquema de agarrarse de la historia y de la Historia, perpetuó la costumbre de desdeñar los modelos sobre los que se asienta un determinado producto, a qué blanco apunta, cómo se articula en el contexto en el que es producido y dónde se transmite, negándose a tratar de entender algo del fenómeno **Holocausto** más allá del evidente "mensaje" que nos quieren hacer llegar en bloque.

Ante todo y para eliminar cualquier duda malévolas, es necesario aclarar que no se justifica de ninguna manera la larga prohibición que pesó sobre esta "serie" en la Argentina; como tampoco parece que sea necesario discutir el hecho de que haya sido la televisión americana quien finalmente se atrevió a "ficcionalizar" un acontecimiento históricamente trágico y actual: el problema judío en la Segunda Guerra y el brutal exterminio en los campos de concentración nazis. A pesar de que es harto conocida la ligereza y superficialidad del cine y la televisión americana, no se puede negar que suele afrontar hechos históricos significativos y hacerlos sucumbir en el holocausto comercial necesario para que la producción siga siendo negocio.

Holocausto llegó a ser un fenómeno masivo y su "impacto" fue rápido y fulgurante en distintas partes del mundo, si a esto agregamos que incluso en **Cinegráfico** no todos estamos de acuerdo sobre lo que está "en juego" en esta miniserie, nos parece que intentar una crítica puede ser un punto de partida sobre un fenómeno (Cine y TV) demasiado importante como para obviarlos. Es posible plantear tres líneas de análisis:

- a) La oposición ficción-documental.
- b) Los americanos "ficcionalizan" los campos de concentración: ¿cómo y por qué?
- c) El efecto televisión y el realismo.

Mostrar los campos de concentración a través de un documental, ya sea con material de archivo o con imágenes en directo (como **Noche y Niebla** de Resnais), con mayor o menor manipulación en el montaje, implica el intento —mas o menos consciente— de no ficcionalizar el horror. Lo curioso es que esta negación, produce un efecto de distanciamiento con el hecho en sí; al mismo tiempo que es un testimonio del horror. En el mismo tiempo que es un testimonio del

miento alejado en el tiempo y lo convierte en un hecho colectivo, casi anónimo. El espacio no se "homíniza" y estrecha el margen para la identificación: "esto lo hicieron los nazis: vená". Lo que ocurre, es que el círculo finalmente se cierra sobre la propia existencia del documento "real" (¿para qué más?), bloqueando —a veces— cualquier tipo de reflexión: ése es el horror mismo y por lo tanto inefable. Curiosa situación, que lleva a cuestionar la oposición ficción/documental, ya que el proceso de individuación de **Holocausto**, que por un lado crea a los Dorf y los Weiss y los mezcla con Himmler o Eichman, genera un "efecto de realidad" (histórica), mucho más fuerte y severo, que se potencializa al transportar el drama de lo colectivo (y anónimo) a lo familiar (y particular). Allí radica el impulso detonante y escandaloso de **Holocausto**. Es la ficción carcomiendo la tranquilidad de las conciencias.

Esto, evidentemente, plantea ciertas dificultades cuando se quieren establecer las diferencias entre ficción y documental, ya que, paradójicamente —en tanto se trata de asegurar cierto "realismo"— existiría una suerte de inversión de términos, de efectos contradictorios: la ficción es más realista que el documental y viceversa. Tal vez haya entonces que plantear una interrelación o intercambiabilidad debido al hecho de que son dos variables regidas de igual modo por la puesta en escena y la elección de un encuadre. En última instancia, la oposición ficción-documental sólo podría tener sentido en un afán clasificatorio que si se lo desmontase permitiría entrever la dosis de "naturalismo" que se resume en la sentencia: "es verdad si es documental".

La salsa americana: Veamos ahora como se entronca el fenómeno que significa la ficcionalización de los campos de concentración con el hecho de que sean los americanos los encargados de llevarla a cabo.

Por un lado el fino olfato comercial de los productores para transformar un drama semejante en un producto vendible. El cine americano (como la televisión) termina siempre como el rey Midas. Todo lo que toca debe convertirse en oro, aunque no sea otra cosa que una vulgar lata pintada. Creo que lo irritante de **Holocausto** es la ingenua puesta en escena, la imagen transparente y el error histórico. Esa exasperante persistencia para procesar la Historia según los preceptos de siempre del "realismo americano" (**Norma Rae** o **Regreso sin Gloria**, por ejemplo), apuntalados por la transparencia de las columnas ideológicas de

América: el héroe, la autorealización, la moral puritana. Se trate de lo que se trate.

En cuanto a los aspectos ideológicos específicos de **Holocausto**, es necesario citar el prólogo del libro de Gerald Green (que dió origen al telefilm o al revés) fechado en Israel en 1952, en el que hace hablar a Rudi, el único sobreviviente de la familia Weiss: "*Varias veces a la semana la artillería siria, al otro lado de Jordán, envía proyectiles sobre el kibutz Agam, o sobre alguno de nuestros vecinos*". Sutil —y no tanto— puente tendido hacia el presente, e intento de construir una ecuación con un término invariable: el pueblo judío, enfrentado hasta un futuro infinito con el enemigo diferente pero igual: ayer la barbarie nazi, hoy los árabes, como si la transposición pudiera hacerse de este modo tan simple y directo, como si no fuera necesario analizar ambas situaciones históricas desde sus perspectivas específicas para no caer en el riesgo de un determinismo fatal e inexacto. Por otra parte, hay en **Holocausto** una permanente sensación de querer mostrar hasta qué punto el pueblo judío se encontró aislado e indefenso durante la guerra, sin ayuda, librado a su suerte. Si bien esto es cierto, no es menos cierto que se lo muestra con un evidente espíritu de exaltación xenófoba, desconociendo, aunque mas no sea lateralmente, otras consecuencias del nazismo que inquestionablemente condujeron a la muerte a millones de no judíos.

El efecto televisión: la fabricación de este "telefilm" debe permitir cuestionar el fenómeno "Cine por

TV", ya que en gran medida, se hizo siguiendo un modelo cinematográfico, signado por las convenciones del cine americano: campo—contracampo, plano general y sus cortes, etc. Esto es cierto hasta tal punto que la intención "cine" termina funcionando como una garantía de la "realidad histórica", como un efecto necesario para que el espectador llegue arrancando de **Holocausto** y apelando a su memoria, a los viejos documentales del nazismo, llenos de cine (se conoce el gran interés de Himmler de crear un cine como medio propagandístico). Es curioso e interesante a la vez, la diferente impresión que me produjo ver **Holocausto** en blanco y negro y luego en color. Efectivamente la primera visión generaba un "efecto de realidad" más fuerte: era la memoria en acción.

Sin embargo, el medio TV es diferente, no sólo técnicamente sino en su destino y en el lugar que ocupa en el campo de la comunicación. La televisión implica una inmediatez, un vehículo de lo cotidiano permanente, ya sea por su posibilidad de transmitir in vivo, por la violencia de los cortes publicitarios o por su presencia en un rincón de la casa como un objeto integrado. El cine, en cambio está mediatizado, es posterior, debe ser "revelado" y finalmente se abre para otro nivel de reflexión. Es por esto que **Holocausto** es un "híbrido" que apela al cine, no termina de resolver las diferencias y se empanata.

Las miniserias siguen existiendo, porque al fin y al cabo nuestro ojo "cineizado" puede ser engañado con frecuencia.

LA REALIDAD Y EL CINE DIRECTO

POR MICHELANGELO ANTONIONI

La cámara escondida detrás del ojo de la cerradura es un ojo chismoso que capta lo que puede. ¿Y el resto? ¿Qué hay de lo que acontece más allá de los contornos del ojo? No basta: hacen diez, cien, doscientos agujeros, instalan tantas cámaras y rodan kilómetros de película. ¿Qué habréis obtenido? Una montaña de material en la que son captados no solamente los aspectos esenciales de un acontecimiento, sino también los marginales, absurdos o ridículos. Vuestra tarea será la de reducir, seleccionar. Sin embargo, el acontecimiento real comprendía también esos aspectos, poseía esos desbordes marginales, ese exceso de material. Elijiendo, lo falsáis. Se dice también: lo interpretáis. Viejo planteo. La vida no es simple ni siempre inteligible y hasta la historia como ciencia no alcanza a expresarla enteramente: a esta conclusión llegaron por caminos distintos también Strachey y Valéry, o sea un historiador que hacía de la historia un arte y un poeta que despreciaba la historia.

Por otra parte son demasiado conocidos los experimentos de Pudovkin, que cambiaba la significación de ciertos primeros planos trasponiendo el orden de su montaje. Un hombre sonriente que mira un plato de sopa es un glotón: si mira con la misma sonrisa a una mujer muerta, es un cícnico. Pero entonces, ¿por qué el ojo de la cerradura, las docenas máquinas, la montaña de material? Hoy este tipo de cine procedente del neorealismo italiano, se llama "cine verdad" o "cine directo". Sus defensores teorizan sobre su absoluta objetividad. De allí se deduce que su medio ideal podría ser la cámara que observa y describe, proyectada por Silvio Ceccato, director del Centro de Cibernética de la Universidad de Milán. Hay un hecho que no podemos ignorar, y es que esta cámara necesita un programa. En efecto, las actitudes que puede asumir son distintas: una simplemente descriptiva, otra valorativa ética, otra valorativa estética, otra explicativa-predictiva, otra simpática y otra antipática. Y seguramente aumentarán en un futuro. Con el tiempo, esta cámara podrá substituir directamente en los diarios, al cronista, al reportero. Podrá guiar el automóvil, pero también en este último caso deberemos darle a conocer la dirección a dónde se quiere hacerlo llegar. Necesita, en resumen, de un patrimonio de nociones y de órdenes.

No cambia nada que los realizadores del "cine directo", con la cámara Coutant debajo del brazo, se mezclen con la gente para filmar sus encuestas. Deberá guiarnos una idea, una actitud, sin la cual su cámara quedará inerte; como inerte permanece, no obstante su sobrehumana memoria y los millones de conocimientos, la calculadora más potente del mundo privada de programa. Recientemente en París he asistido a las tomas de un film. Grababan las respuestas de una señora a preguntas que le eran hechas en el momento. Luego han copiado estas respuestas, se las han hecho aprender de memoria a la señora y después han filmado la escena. Se descuenta la falsedad del resultado al que deben haber llegado.

En un pueblo cerca de Valdarno me detengo a beber algo en un bar. El edificio está situado en una explanada muy ventilada. ¡Qué fotogénico es el viento! Hay otras casas alrededor, pero están aisladas y el viento se filtra entre la una y la otra levantando nubes de polvo que me embisten y luego suben por encima de los techos, tornándose más blancas en el contraluz. Desde adentro la escena es todavía más sugestiva. Un enorme ventanal deja entrever casi toda la explanada, cerrada al fondo por un muro que corta horizontalmente el paisaje. El cielo, arriba del muro, es de un azul que el polvo hace pa-

Diseñamos un hábito.



*Diseñamos un hábito.
Tenemos espacio para dar voz a las
comunidades aborígenes, a las culturas
marginales, para la ciencia y la
tecnología, para las costumbres y los
viajes, para el placer, el arte, la
literatura, la psicología, el diseño, los
personajes y los problemas del país y del
mundo.
Diseñamos un hábito diferente.*

*El Porteño lo espera en la esquina,
en su quiosco,
el primer viernes de cada mes.*



Final de secuencia de "Julietta y su hijo".

recer destenido. Retoma su intensidad como en disolución, con el disiparse de las nubes de polvo. Pero es extraño. Me muevo por la sala buscando el ángulo justo y no lo encuentro. Tendría muchas incertidumbres si tuviera que encuadrar lo que veo. Tal vez la dificultad depende del hecho que no tengo una historia para narrar y así la fantasía visual gira en el vacío. Vuelvo al mostrador del bar donde una muchacha ha preparado mientras tanto mi consumición. Es morencha, de ojos claros y melancólicos. Tendrá veintiocho años, está ya un poco deformada. Tiene gestos lentos y precisos. Mira los pedazos de papel que están afuera, las ramas llevadas por el viento. Le pregunto si en este lugar todo es así siempre. Contesta: "En absoluto". Nada más. Toma asiento en un taburete y apoya el brazo sobre la máquina de café, y reclina la cabeza en el brazo. Parece cansada, soñolienta o indiferente, o absorbe en graves pensamientos. De todas maneras está inmóvil y así inmóvil comienza a ser personaje.

Pienso que también ésta es una manera de hacer "cine verdad". Atribuir a una persona su historia, es decir la historia que coincide con su apariencia, con su posición, su peso, su volumen en un espacio. Lentamente me muevo hasta alcanzar el extremo del mostrador, a espaldas de la muchacha que se encuentra así en primer plano. En el fondo de la sala, el ventanal oblicuo, el polvo que se detiene contra el vidrio y se desliza hacia abajo como si fuese líquido. Desde aquí, con la muchacha de espaldas, la relación entre lo externo y lo interno es exacta, la imagen es clara. Tienen sentido el blanco de afuera—una realidad casi inexistente—y las manchas oscuras de adentro, muchacha incluida. Un objeto ella también. Un personaje sin rostro, sin historia. El enfoque es tan bello que casi no se necesita otra cosa para conocerlo.

Sin embargo me arrimo y mientras me preparo otro refresco le pregunto cómo se llama, "Delita". "¿Cómo?"; "De-d-ta". "¿Como delito?". "Sí, pero con a". La miro estupefacto. "Ha sido mi padre", explica. "Decía que era un delito en su condición echar hijos al mundo, pero mi madre quería uno y entonces él ha dicho está bien pero lo llamaremos Delito. Como soy una mujer. Así fue". Podría interrogarla hasta el cansancio, seguiría paso a paso durante todo el día por las calles de su ventanillo pueblo y en su casa seguramente ordenada y pulcra, estoy seguro que no tendría sorpresas y que la sola, absurda, extravagancia de su vida es su nombre: Delita, como delito, pero con a. M. A.

Publicado en Cinema Nuovo.
Edic. Latinoamericana. Año
I. No 7. Enero 1966.

CRITICAS

UNA IMAGEN EN FALTA

EL ESPEJO

"... ¡si hicieran sus collages preocupándose menos del racord, templándolo menos, tendrían alguna posibilidad de lograr el resultado al que apunta el collage: evocar específicamente esa falta, que constituye todo el valor de la obra figurativa.

Jacques Lucan

La visión de *Stalker* provocaba la sensación de que Tarkovsky promovía su interrogación sobre la imagen en el cine hasta sus últimas consecuencias. Esa película no dejaba de hablar de algo que podríamos llamar la "resistencia de la imagen" (así como se habla de la "resistencia de los materiales"), a través de un territorio literalmente destruido o en estado de desintegración, que sólo podía recomponerse en el tiempo de un viaje (peligroso, anodino, incongruente, pasional, *vía crucis* o búsqueda de El Dorado), pero cuyo itinerario no era designado por el "guía" (que si en algo asumía sus funciones lo hacía más bien en la esfera espiritual), sino por el recorrido de una mirada: una fuerza a la que se ataba una venda como la cola de un cometa y cuya estela al lanzarla era el intento —trazo o pincelada— para marcar las líneas de fuga de una imagen deshecha. En el centro, como sabemos, no había nada, y la "zona" no era sino un nuevo punto de partida para las discusiones ideológicas, amorosas, o para seguir hablando de una metafísica del deseo.

Este estado "inestable" de la imagen que por momentos abría a sensaciones vertiginosas (un cuadro pintado blanco sobre blanco como una superficie sin rostro, el encuadre aspirante de una ventana abierta que calmara los dolores de un cuerpo melancólico y más literalmente la comparación con un paisaje anamórfico al que se le había injertado una cadena sonora densa, con diálogos

anclaban sino en las palabras —el dulce y sobrecogedor sonido de la lengua rusa), aparece ya en vías de su formalización o a la búsqueda de su rigurosidad —en El Espejo.

Un plano que resumiría en parte esta película, que por obra de la distribución vemos luego de *Stalker*, a pesar de ser anterior, y que rompiendo la condensación del título podría haberse llamado "El último espejo" o "El Cine no es un Espejo", es la panorámica que va de las brasas ardientes a un espejo cuyo azogue se carboniza: hay algo de la materia misma, su combustión y la pérdida inexorable de su energía que no se especulariza, que no accede a la imagen y que se despedaza (1).

Este "desmembramiento" que sería el gozne en el que pivota la relación entre el guión y el filmaje (la puesta en imagen), hace "eco" a la imposibilidad de acceder a la "Verdad" por medio de la auto-biografía: Tarkovsky "compone" El Espejo con collages que no terminan de recortarse ni recubrirse, y agrega voces que sólo aumentan el volumen polifónico de la imagen haciendo de la película el testimonio (brillante por momentos) de su propio fracaso.

Pero si la "Verdad" escapa al intento autobiográfico tampoco es un asunto que puede quedar atrapado en la red del reportaje, de un cine-verdad. En la primer secuencia —que se divide en dos partes: color/sin-color, encabalgadas por la voz-off de la especialista— se muestra "otro" espacio en donde se deja ver la sombra del micrófono —un zoom-atrás permite identificarlo como el micro del rodaje, a pesar de que los rusos no trabajan generalmente con sonido directo. Pero en esa cinta sólo quedarán grabados los tartamudeos, antes de que desaparezcan, como "restos" de una vocalización extrema en la que el órgano (la voz) pareciera resistirse a la fluidez rítmica donde se "balbucea" el sentido: la intervención del micrófono se presenta como una viola-



"¿Qué prefieres una nena o un varón?"

El Espejo: Control de imprenta



ción, lavado de cerebro o tortura exquisita donde el cuerpo de un adolescente abandona sus últimas marcas. El hecho que los títulos de crédito desfilen inmediatamente después, demuestra el "primitivismo" de la escena donde se pierden los orígenes, que el resto de la película intenta reconstruir, —no sin saber que se trata de una empresa imposible (2).

No obstante, no se trata de la historia de ningún niño (si bien es cierto que se le consagran no pocas imágenes, el personaje no aparece como un *corpus dramático*) ya que el hijo, podemos decir, figura allí como una *mancha* más dentro del cuadro. Que se llame Ingat o Aliosha, que tenga una hermana mujer o que ésta haya desaparecido —hasta de los conciliábulos parentales sobre la redistribución temporal de la descendencia—, que se lo comine o no a ejercicios militares prematuros, el personaje infantil (niño o púber), funciona más bien como el término de una apuesta adulta.

En cuanto a la época adulta, el personaje ocupa el espacio-off y desde allí construye su película: comentando las imágenes, leyendo los poemas del padre como una manera de presentificarlo (y hacer valer —cueste lo que cueste— algo de la Ley paterna inaccesible a la imagen), o provocando rupturas en el montaje con la introducción de imágenes documentales. Así se oye: la discusión telefónica con la madre sostenida por un largo travelling que muestra un *affiche* de Andrei Roublef (una película anterior de Tarkovsky); el interrogatorio a su esposa acosada por la cámara en un plano cerrado que se abre en el otro extremo con la fogata de Ingat; *líen se le presentó el ángel con una rama ardiente?*¹⁾; la conversación telefónica con el hijo —más bien frívolo y con un cierto aire de compadrito de quien juega a ser padre: ("No tienes amigos", *yo a tu edad...*)²⁾ — pone en evidencia adonde conduce un paternalismo apresurado: el recuerdo de la instrucción militar del padre o sea del hijo. *L'art pomplier* ruso, la masa china unificada en el libro rojo, la bomba atómica, la guerra de España, son manipulaciones que rompen y reduplican el espacio ficcional. Además, ¿a qué viene ese inmigrado español y su nostalgia, sino es para mostrar un inmigrado como algo no-metabolizable (por la lengua) a pesar de estar casado con una rusa?; el inmigrante es el representante de A. Tarkovsky en su propia historia que sólo puede figurar allí como un cuerpo extraño.

Esta inaccesibilidad a la imagen y falta de especularización, potencializa el fuera-de-campo produciendo por su relación con el campo-de-la-imagen el suspenso de toda la película. Tarkovsky al trabajar de este modo la voz-off y el recorte "caprichoso" de los planos, pone a prueba la permeabilidad de ese límite como los chinos que en la frontera con la Unión Soviética "forcejean" la entrada.

Proponer una "reconstrucción" por vía materna, podría haber implicado un desvío por la nostalgia que Tarkovsky se encarga de denunciar como fuente de error: "Cada vez que intento, en mi madre, la recuerdo con mi

imagen... debe ser porque las dos me inspiran lástima", (una pequeña pervisión como cualquier otra), ya que en realidad se puede decir que, en gran parte, se trata de un film sobre la mujer, personaje mirado no sin cierta compasión (es una figura endeble) y como una joven apasionada. La secuencia de la imprenta —una de las más bellas— además de apoyarse en una pesadilla staliniana, muestra muy desde afuera a tres mujeres que se aman tanto como pueden odiarse, y cuyos reproches son el preludio de un juego habitual o la provocación por la falta de amor o la atención hacia los otros. En cuanto al hombre —salvo las muy esporádicas apariciones de la figura del padre—, a quien se apela bajo la máscara del médico, falta siempre, y cuando está presente aparece como un inútil con inclinaciones místicas.

Quizás, una de las escenas que acercan a este hijo del que poco se sabe, es el momento en que hojear distraíentemente los grabados de Leonardo hasta desembocar en las manos. Esta sensación de acercamiento, tal vez tenga que ver con las hojas papel-manteca que el adolescente arruga distraíentemente con secreto placer. Esta pequeña transgresión permite que pueda despuntar algo absolutamente individual del sujeto, ya que en el resto de la película no es otra cosa que la mosca atrapada sucesivas veces en la palabra de los otros, pero que nunca —y por causa— deja de ser un interrogante (un hijo por-venir), como lo indica el último diálogo entre los padres en el que la madre deja sin respuesta el sexo del hijo.

El Espejo es un collage espacio-temporal donde la verdad autobiográfica se rinde ante la errancia de un deseo de saber sobre el deseo: cada imagen entra en *fading*, se borra como el efecto de una memoria insegura a punto de traicionarse y termina revelándose una imagen en falta. Una imagen que no dice nada sino la presencia de su propia alucinación: una mirada que no termina de atrapar a ese niño que atraviesa la película como la pálida sombra de sí mismo.

Mario Levin

(1) Esta inaccesibilidad, pone a resguardo a Tarkovsky de cualquier intento alegórico, como si el objeto que debe pasar por la alegría no termina de ligar a una forma definida. En este sentido el segundo término —el representante— no remite a su modelo sino a otros "planos", a otras imágenes.

(2) El espacio-off del micro pasará a ser ocupado (y aumentará en volumen) por Tarkovsky mismo, que se entrega de este modo a un ejercicio de impotencia aunque no por eso menos cinematográfico.

EL ESPEJO (Zerkalo). URSS 1974. Realización: Andrei Tarkovsky. Guión: Alexandre Micharine y Andrei Tarkovsky. Director de Fotografía: Edouard Artemiev. Música: fragmentos de Bach, Pergolesi y Purcell. Escenografía: Nikolai Dvighubki. Producción: Mostilm. Intérpretes: Margarita Terkhova (la madre y la esposa), I. Danilits, L. Tarkovskaia, Alla Demidova, Anatoli Solonitsyn, Nikolai Grinko. Poema de Arseni Tarkovsky dicho por Andrei Tarkovsky. Voz off: Innokenti Smoktunovsky. Distribución: Darelcine.

PROSOPOPEYA DE POPEYE

POPEYE

Cuando Popeye aparece por primera vez en la pantalla no quedan dudas: el monigote de tinta ha pasado con éxito al celuloide. No sólo porque los rasgos desmesurados del modelo que una conversación cuidadosa obligaba a respetar (el ojo único, la pipa pegada a la boca, los antebrazos gruesos como balaustrés) han sido respetados, sino porque la identidad —aunque se trate de la miserable identidad de un personaje de papel y tinta— queda literalmente agotada. Vale decir, **Popeye** hace posible la prosopopeya (por extensión, ya que lo que se intenta animar aquí es ese monigote que pasa de las dos dimensiones a la tercera —aunque falsa— dimensión del cine), y la imagen que llena la pantalla no es el protagonista de un comic en un ensayo frustrado de humanización, sino Popeye, así como Wimpy, que come emparedados y tiene bigotes de morsa, no se parece meramente a Wimpy, es Wimpy. Pero la ganancia, ya veremos, no está dada por el efecto de realidad; está determinada por el trabajo de puesta en escena. (Por raro que parezca, Popeye, el personaje de historieta hecho carne en la pantalla, quiere permanecer personaje de historieta rodeado de otros personajes de historieta, contrapartida acaso vengativa de Pinocho).

A partir del gozne suave de la relación convencional entre historieta y cine, Altman ha duplicado una colección de caracteres. Los ha animado con una dinámica

Popeye



imitada que, si bien no está alejada de los antecedentes del cine mudo, resulta eficaz precisamente porque nos recuerda el movimiento de las figuras al hojear una revista. Los percances del argumento (Jules Feiffer mediante) reconocen su índole de escollos menores, incómodos, acumulativos (Popeye, que busca a su padre, encuentra un hijo; luego, para buscar a ese hijo, será necesario que encuentre al padre), y contribuyen más a afirmar la premisa básica: todo está a punto de cambiar —o está cambiando ya— de posición (recordar la primera comida de Popeye en casa de los Oliva o la pelea en la taberna).

Esa permanencia intranquilizadora de los personajes y los objetos, le ha permitido a Altman construir *Sweet Heaven* con la tambaleante consistencia de las aldeas que Dylan Thomas necesitaba sobre una colina y/o junto al mar para sus comedias de voces (y hay que oír todavía la versión original de *Popeye* y descubrir si las voces son verdaderamente importantes en este film) —sin olvidarse de la simpleza lineal de Elzie Segar, el creador gráfico de Popeye—, y ha distribuido a sus habitantes —siempre en equilibrio precario (el hombre que persigue interminablemente su sombrero, el cobrador de impuestos)— para que Popeye lo recorra y los encuentre: un mérito de la puesta en escena que demuestra la gracia del estilo a la que el realizador de *El volar es para los pájaros*, nos había desasotumbrado (*Quinteto, Una pareja perfecta*).

El aislamiento de un cuadro de una serie le había permitido a Lichtenstein hacer del comic una obra de arte. Popeye olvida en la popa de su barco anclado todo lo que de pop-art tenga el comic. **Popeye** recuerda que los recursos del comic son también los recursos del cine, y que si reunimos cine y comic podemos tener arte, aunque sea así, a secas. La continuidad rasante, las correspondencias, la concatenación, son convocadas en el rectángulo de la pantalla y hacen olvidar un excedente que de insistir con su carga autorreferencial sólo enturbiaría la potencia directa de estas imágenes.

Para Shelley Duvall y Robin Williams (Olivia o Rosario— como quiere el doblaje, y Popeye respectivamente) este puerto no muy próspero es el lugar apropiado. Insoslayable: el crimen perpetrado a las voces —y esta voz quisiera apoyarse en la de Borges o en la de Jean Marie Straub (quienes denunciaron alguna vez cosas por el estilo) (1) para acabar con estos monstruos. Se pretextará el analfabetismo de los niños menores de seis años, pero yo creo que las canciones de Harry Nilsson, lanzadas en es-



jerigonza incomprensible no deben gustarle ni a los niños ni a los pájaros.

Regalar Popeye a los primeros: ellos sabrán hacerse los sordos.

(1) Borges en "Sobre el doblaje", artículo recopilado en *Borges y el cine*, Editorial Sur, y Jean Marie Straub —haciendo eco de Borges, valga el tropo al defender su *Orson*, que la Radiotelevisione Italiana quería doblar para su difusión en Italia.

POPEYE (USA, 1981). Dirección: Robert Altman. Producción: Robert Evans. Guión: Jules Feiffer. Fotografía: Giuseppe Rotundo. Música: Harry Nilsson. Intérpretes: Robin Williams, Shelley Duvall, Paul L. Smith.

FUSIONES FICCIONALES

CUERPOS ARDIENTES

I

Un momento antes de que la repugnante Mrs. Poulteney la despidiera por el incalificable delito de caminar junto al mar (pero no es por eso: es por dejar errar la mirada en ese azul infinito, por entregarse a su melancolía "oscura", *oceánica*: ella es un capitán Ahab feminizado, es decir en permanente falta) Sarah Woodruff observa su rostro en el espejo —que también es, a su manera, un océano— y, robándole al cristal, lo atrapa con su carbonilla en un papel blanco, o mejor, atrapa su *alma*, la imagen (única) en la cual ella puede reconocerse: la imagen del pecado y la degradación, una imagen satánica, goyesca.

No es la primera vez que la veremos dibujar ese rostro, ensimismada. Un poco antes, ha hecho lo mismo sentada en una escalera. El encuadre se ha preocupado por mostrar, en primer plano, el atadú que está siendo clavado para sepultar... ¿a quién? ¿a su anterior protectora? Congelemos esa escena por un instante; tendremos que volver a ella.

Casi en el otro extremo del film (de hecho, en su última aparición, y la elección del término no es inocente) Anna —la actriz que ha representado el papel de Sarah, que ha sido Sarah— vuelve a mirarse en el espejo de su camarín (la casa donde, en el "otro tiempo", Sarah y Charles se han reencontrado: esa casa que, demasiado

moderna para la arquitectura victoriana y ya antigua para la nuestra, es un lugar de *pasaje*). Esta vez, por su puesto, no hay dibujo. No podría haberlo, porque Anna ya es una imagen en el espejo, porque su "alma", invisible, ya está atrapada en el también inasible cuerpo de Sarah.

¿Por qué no pensar que es esa imaginaria *identidad* (la de Anna) la que está siendo "encajonada" en la secuencia de la escalera? Esa escena es el retorno al "primer tiempo" (el victoriano) luego de que, en un "segundo tiempo" (el actual) se nos ha mostrado a los actores Anna y Mike despidiéndose para que ella vaya a maquillarse y a filmar. A maquillarse y filmar, es decir a transformarse su rostro, a perder su alma. En el primer paso de un tiempo al otro, todavía conservamos en la retina las imágenes entre Charles Ernestina, cuando de pronto la campanilla del teléfono despierta a Mike, que duerme junto a Anna. En el cine, en la fila de atrás, un espectador comenta: "¡Ah! ¡él estaba *soñando*!" Anécdota trivial, que no deja sin embargo de articular lo verdadero del abismo (abismo azul, como el aire, como el océano que mantiene secuestrada la mirada de Sarah) en que Mike y Anna están a punto de precipitarse. En la secuencia final, Mike irá a buscar a Anna al camarín (¿para rescatarla? ¿para salvarla del fatídico Azul?) y sólo encontrará la peluca roja y ensortijada con que ella ha interpretado a Sarah. Anna, la actriz, es ahora apenas un res-



La Amante del Teniente Francis

II

to, un desecho, un fragmento de cuerpo *artificial*, una dudosa memoria de *la otra*. Previsiblemente, Mike correrá hacia la ventana a gritar "¡Sarah!" Pero Anna-Sarah ya ha sido vuelta a tragar por las sombras, de las que nunca, sino ilusoriamente, dejó de formar parte.

Los "dos tiempos" se han reunificado, los "dobles" se han reintegrado a su Unidad Originaria, tan semejante a la muerte, o a lo todavía indeterminado del tiempo previo al nacimiento. Una historia se cierra sobre sí misma, no "avanza" sino que se hace circular. De un film se dice que se "rueda", recuperando para la lengua esa intuición de una *redondez*. La primera toma del film anticipa el sentido de la última (así como la frase aparentemente risueña de Anna —*ahora dirán que soy una prostituta*— anticipa la identificación de Sarah con el discurso cinematográfico de *los otros*) al mostrar, en un *travelling* terso y moroso como el propio tiempo victoriano, a la actriz Anna, vestida ya con la capucha inquietante —verdadera

caparazón de crustáceo o de tortuga— que será el emblema de Sarah, entrando en el muelle de Lyme (el nombre se pronuncia como *lime*, limo, barro, materia blanduzca y viscosa como el provincianismo cobarde del pueblo) sobre un moderno automóvil "sport". La imagen sintetiza *a priori* lo que sólo retroactivamente reconoceremos como una trabajosa y exacta reflexión —casi un "ensayo" visual— sobre el Tiempo en general, sobre el Tiempo en el cine en particular. Retroactivamente, es decir apoyándose en un tejido hecho de repeticiones recurrentes, intra e intertemporales.

Las intratemporales (las que ocurren dentro del mismo "tiempo") son una simetría directa: un plano mostrará a Sarah, esperando ser recibida por Mrs. Poulteney, arrinconada contra el borde derecho de la pantalla por el mobiliario adusto y opresivo de la casona. Poco después la encontraremos, justo antes de que Charles la sorprenda, arrinconada de manera similar por el mar y los árboles, como sugiriendo que su dependencia de una "esclavitud", aunque sea elegida por ella misma, no es menor al aire libre que entre las paredes asfixiantes y la *Voix*

serie" de Mrs. Poulteney. A su vez, las repeticiones intertemporales (las que ocurren entre los dos "tiempos") guardan una simetría inversa: un primer plano del rostro de Charles mirando hacia afuera desde una ventana antes de salir a buscar a Sarah en la noche, se corresponde, con el mismo plano de Mike mirando desde otra ventana después que Anna se ha perdido en la oscuridad, presumiblemente para siempre. La estructura tolera una variante por demás significativa: cuando Charles reprocha a Sarah (en casa del arquitecto) su silencio de tres años, le dirige *exactamente las mismas palabras* ("¿Estás diciendo que nunca me amaste? ¿Es eso lo que estás diciendo?") que Ernestina al increpar a Charles al anunciarle éste la ruptura de su compromiso. A esta altura, todos los roles son intercambiables. La escena ocurre en la misma casa donde luego Mike "desencontrará" a Anna: Sarah y Charles *ya son* Mike y Anna, o viceversa. El espacio común (si bien después se nos mostrará la casa a medio desarmar, con algunos reflectores abandonados, para subrayar su condición de *set*, su estatuto *ficcional*) se revelará como un comentario sobre la confusión, o mejor, la *fusión*, de los tiempos.

III

A todo lo largo del film proliferan los índices de esa fusión. El principal instrumento de producción de ese sentido será, como era de esperar de Karel Reisz, el montaje, y sobre todo, en función de ese montaje, el sonido. La contigüidad (y la continuidad) entre los dos "tiempos" está señalada no solamente por *raccords* de una gran fluidez que a veces se limitan a seguir una misma acción cambiando el vestuario y la escenografía (como en el pasaje entre el ensayo de la caída de Sarah en el zarzal —en el que, muy sintomáticamente, Anna tropieza y cae realmente— y la escena de la "auténtica" caída de Sarah), sino también por una banda de sonido que *anticipa*, una fracción de segundo antes, la secuencia siguiente (una campanilla de teléfono, un silbato de tren, el motor de un automóvil arrancando) logrando que el espectador tarde unos instantes en recomponer el corte temporal, en percibir que la acción se ha deslizado al "otro tiempo", el de Mike y Anna. A medida que el film avanza, por otra parte, los índices se transparentan, se hacen más evidentes, articulándose en dos direcciones complementarias: por un lado, el montaje se va haciendo más rápido, más "nervioso", y las dos historias, más que "paralelas", aparecen *superpuestas*. Por el otro, esta aceleración coincide con el fin de la filmación y la continuación, en la "realidad", de los avatares del romance entre Anna y Mike. La escena "clave", en este sentido, es aquella en que Anna, habiendo terminado su parte, y ya cambiada en ropas modernas, discute su regreso a Londres con Mike, que *aún lleva las ropas de Charles*.

Esta alusión, tal vez innecesariamente explícita, a la fusión de los dos tiempos, no deja de comentar la *especificidad* de la materia cinematográfica en su manipulación del tiempo. El montaje, en efecto, puede



Meryl Streep: Una madona bajo su caparazón.

este film, no se puede dejar de sospechar que en el cine se produce inevitablemente un achatamiento, una homogeneización entre los "tiempos" del enunciado y la enunciación, que no podrían disociarse del mismo modo como se lo hace en la literatura. En la novela de John Fowles —del cual ya fueron llevadas a la pantalla *El Mago y El Coleccionista*— las referencias a la modernidad corren a cargo de las intervenciones irónicas de un narrador omnisciente y entrometido que juzga los acontecimientos victorianos bajo la óptica de criterios del siglo XX, y no deja de aprovechar el recurso para ironizar también sobre esos criterios. La sabiduría del guión cinematográfico de Harold Pinter está en haberse percatado de que, en el film, ese distanciamiento sarcástico es imposible: las remisiones a un enunciador, aún las más explícitas (como en la ya citada primera toma, cuando una voz *en off*, presumiblemente la del propio Reisz, le pregunta a Anna si está lista para comenzar el rodaje), quedan inmediatamente incorporadas a la ficción por ese efecto de disolución de los "cortes" temporales: mientras la palabra cuenta con la posibilidad de expresar el pasado y el futuro, las imágenes no pueden conjugarse como los verbos: *la imagen sólo conoce el tiempo presente*. El montaje, en efecto, puede indicar su posición cro-

nológica. Este aserto teórico se "dobla" en el discurso mismo del relato fílmico: justamente, se podría decir que la *trama* de **La amante**... cuenta de qué manera la identificación con el pasado produce un presente como su repetición. La "mentira" del cine no es menos verdadera que la "mentira" de Sarah (quien, al revés de lo que proponía Sartre para sus personajes —que asumieran su destino como elección— asume su elección como destino, se resigna a una dependencia de un fantasma que ella misma se ha creado) en tanto ella la *incorpora* a su mundo. La "hace ocurrir" en lo real, así como el cine "hace ocurrir" en lo real la relación imposible de Anna y Mike. (Y aquí, dicho sea entre paréntesis, la referencia no es de ninguna manera **La noche americana**, donde Truffaut se esforzaba por denunciar el artificio, sino esa obra maestra de Wajda llamada **Todo para vender**, en la que se exploraba la imposibilidad misma de esa denuncia).

Un último subrayado: el film no tiene sólo dos "tiempos" (Sarah y Charles/Ana y Mike) sino tres: hay un "tercer tiempo" (que hemos llamado de *pasa/e*), el del reencuentro entre Sarah y Charles, en el que toda ilusión de identidad ha quedado suspendida: Sarah ha invertido su nombre y su estado civil (de la soltera Miss Woodruff ha pasado a la viuda Mrs. Roughwood, y uno podría preguntarse quién es el que ha muerto) y Charles ha perdido su título de nobleza y su fortuna. Ante el hundimiento de esos emblemas identitarios, no queda sino el definitivo relevo fantasmático por parte de Anna y Mike (por eso, quizá, y como ya hemos sugerido, la secuencia final entre los dos actores ocurre en la misma casa). Charles y Sarah, de todos modos, ya eran inexistentes, incluso desde el punto de vista de la alegoría social: el aristócrata refugiado en la ciencia, escéptico pero a su manera profundamente religioso (él y el Dr. Grogan juran sobre "*El Origen de las Especies*" de Darwin como

si fuera una nueva Biblia) y la romántica de origen incierto, carecen, en el contexto socioeconómico victoriano, de toda realidad, de toda *encarnadura*, representada por el mundo de la industria (la familia de Ernestina) y del comercio (Sam y Mary). Son una supervivencia anacrónica, una especie tan extinguida como los fósiles que estudia Charles, tan ilusoria como los actores Anna y Mike, que solo viven porque son, siempre, *otros*. Por eso su destino es *indecidible*, por eso Mike, conversando con el marido de Anna sobre la película, comete un *lapsus* (no traducido en los subtítulos de la versión local): el marido de Anna —que ha leído la novela de Fowles, como lo hace Anna durante la filmación— le pregunta por cuál de los finales se han decidido. Mike contesta "*el primero*", y luego se corrige, "*no, el segundo*". "*Pero, ¿ese es el final feliz o el desgraciado?*". Desconcertado de Mike: "*¿Como! ¿Anna no te lo dijo?*". No, Anna no lo dijo. Anna no lo sabe. Y nosotros tampoco.

Federico Lesca

LA AMANTE DEL TENIENTE FRANCES (The French Lieutenant's Woman). Inglaterra 1981. Realización: Karel Reisz. Producción: Leon Clow. Guión: Harold Pinter. Basado en la novela homónima de John Fowles. Montaje: John Bloom. Director de Fotografía: Freddie Francis. Música: Carla Davis. Diseñador de Producción: Asheton Gorton. Vestuario: Tom Rand. Casting: Patsy Pollock. Escenarios: Ann Mollo. Intérpretes: Merly Streep, Jeremy Irons, Hilton Mc Rae, Emily Morgan, Linsley Baxter, Colin Jeavons, Liz Smith, Patience Collier, Leo Mc Kern. Filmada en los estudios Twickenham, Londres y en lugares fuera de Inglaterra. Distribuida por "Artistas Unidos". Duración: 2 h. 5'.

¿QUE GUERRA?

REGRESO SIN GLORIA

Los americanos, en algunos casos, crearon sus héroes marginales, canonizándose en alguna marquesina, para que el público tuviese en cuenta lo riesgoso, lo triste de vivir en una sociedad altamente industrializada. Era el caso de **Midnight Cowboy**, donde un muchacho provinciano (héroe potencial, millonario, entre Don Juan y gigoló) huye de la miseria abrazado a un cadáver. Alegoría a la patria de Washington, Lincoln y los restantes rostros de piedras.

El intento de Hal Ashby, menos caustico, aparenta una lección moral sobre la guerra, pero el camino se bifurca. Ya desde el guión, donde se pasa del amor a la guerra, del conflicto entre dos seres humanos a la guerra,

las víctimas de una lejana contienda. Pero el pasaje no se realiza sin pérdida: el amor ayuda a diluir la guerra. El fuera-de-campo en el que cae la guerra no tiene consistencia alguna y se deshace aún más cuando Jane Fonda viaja para ver a su esposo debatiéndose con los fantasmas de las batallas en un hotel de Hong Kong. Mientras tanto, en USA, se espera a los maridos, se sufre, se ayuda a los liadosos.

La exclusión de la guerra resulta inquietante. Ya que no hay nada de ella que pese contra la narración misma. Si la guerra está fuera de la acción de los personajes, aunque se la muncione (sabiendo que no es lo mismo decir "no hay guerra" que "la guerra no existe")



Regreso sin Gloria

reemos el riesgo de partir el celuloide de acuerdo con la división de Santo Tomás en guerras justas e injustas. En Asia se muere al igual que en América, en otras condiciones, pero con peores consecuencias. En esa lucha se intentó exterminar por todos los medios a un pueblo invadido, pero de eso no se habla.

La historia no dirá nada si es digno de un hombre convertirse en *marine*, cometer todo tipo de atrocidades, genocidio de por medio. A lo sumo hay una justificación poco honesta: se trata de una situación límite donde el hombre pierde todo lo humano frente al horror. Pero como el horror abunda si no se lo muestra, pasamos al *love-story*. Y el marco del amor es la mujer, la dama digna, Jane Fonda. Ella cambia su vida, reemplaza un marido por otro (altruismo y amor se confunden en un solo abrazo), aunque después vuelva con el marido (nobleza obliga). Los liadosos tendrán que conformarse con la lucha pacífica sin amor, las esposas harán las compras y serán madres, y los que tienen algún resto de culpa se banarán en el mar para lavarse o ahogarse. El conflicto amoroso no da lugar a ninguna venganza —como si así se

quisiera exorcizar la venganza de cualquier vietnamita—, y el socavado machismo militar debe ceder ante la asomada derrota de su rival.

Por dónde empezó Ashby para que lleguemos a esta visión de su film? De los planos medios se pasa a los primeros planos de caras angustiadas, de un plano general a otro, respetando la religión de la continuidad en función de las actuaciones, la de Voight liado, quizás la más "impresionante", como un recurso para gestar la compasión del espectador. El travelling no revela nada, ni siquiera una falta de encuadre. La fotografía de Wexler es vulgar, pero menos que la banda sonora, a la que se puede calificar de funcional, ya que su único rol es la de ilustrarnos sobre la simultaneidad de la acción y funcionar como telón de fondo, y si bien es cierto que eso es lo que escuchaban los americanos —como todo el mundo— en los 60's, a nadie le resulta desagradable volver a escuchar a Lennon, los Stones o el folk-rock. Si no existiesen ejemplos sobre el tratamiento de la banda sonora, se podría decir que Ashby no es un innovador, sino un efecista.

En cuanto al cine no pasa nada, como tampoco es novedoso que el héroe sea la víctima. Una de las víctimas, ya que parece que el desastre de la guerra transita por las propias víctimas, no las otras, las que quedaron en el fuero-desamparo que pareciera querer aplacarlas y que otra vez no acudieron a la cita americana. Es lamentable que los americanos (quejarán creerse esta historia, con todas sus carencias, o pobre de aquél que acepte este inaudito discurso).

Si la magia del cine es encantarnos, llevarnos de una imagen a otra, a "otro mundo", a cosas desconocidas, dudo que *Regreso sin Gloria* tenga algo que ver con esto. Pero si esto no es el cine, tampoco es la vida. En cuanto

a la guerra, salvo el intento de Coppola seguimos esperando la versión de algún vietnamita.

Omar Genovese

REGRESO SIN GLORIA (Coming Home), U.S.A. (1978).

Dirección: Hal Ashby. **Producción:** Jerome Hellman. **Productor asociado:** Bruce Gilbert. **Dirección de Fotografía:** Haskell Wexler. **Argumento:** Nancy Dowd. **Guión:** Waldo Salt y Robert C. Jones. **Interpretación:** Jane Fonda, Jon Voight y Bruce Dern. **Distribuidora:** United Artists.

DEL DINERO AL SEXO

EL CARTERO LLAMA DOS VECES

El cartero *siempre* llama dos veces. "Siempre" desapareció del título en castellano. Sin embargo se trata de eso: siempre otra vez. Furidico dos veces encontrada, dos veces perdida.

Rafelson hace finta con el núcleo de la novela de James Cain: el destino más el azar se encuentran en la muerte como las caras de una misma moneda, en el interior de una historia donde la justicia de los tribunales es inoperante.

Eligió la vertiente anecdótica más trillada, y no por eso menos difícil de la pasión sexual, el triángulo, la insatisfacción y la salida por el crimen.

Por eso el final tiene ese aspecto moralizante de "el que hace las cosas paga", con un matiz previo de esperanza: el bucólico picnic que precede la muerte. La tragedia no es una fábula con moraleja, el castigo es por "añadidura" pero el peso está en la contingencia de la repetición del accidente "exitoso", el detalle insignificante de una puerta mal cerrada, el gato que se electrocuta justo cuando pasa el policía en el momento que están por matar al marido. Y si hay moraleja esta es vivida anticipadamente y de un modo supersticioso: como la frase de Cora después del primer intento de asesinato: "Algo, alguien lo impidió... Dios lo impidió".

Rafelson se atiene casi literalmente a los acontecimientos (los que toma los hace tal cual más allá de toda verosimilitud soportada por el género), pero al desplazar el interés hacia la pasión irresistible (forzada a veces hasta el ridículo) esos acontecimientos pierden su función textual. Por ejemplo -y como una metáfora de todo lo demás- el episodio de la domadora irrumpe en una escena que se equivocó de película, con un toque de "grotesco" que uno hubiera deseado que continué.

No hay sospecha ni resentimiento entre esos dos "in-



Nicholson-Lange: A base de miradas.

centes" arrastrados por la fuerza del deseo; ni siquiera después de declarar el uno contra el otro. No se acumula ni memoria ni culpa y por lo tanto no hay suspense. Lo que va a pasar sólo tiene sentido por lo que ya pasó. Los personajes no tienen ninguna dimensión, son chatos aunque Rafelson intente "inflarlos" por medio de la pasión, utilizando el salvador "juego de miradas."

El espectador asiste a una sucesión: una mujer seductora mata a su marido y usa a su amante convirtiéndolo en un pelele. Nadie sabe por qué Lange se niega a prestar unos dólares al pequeño tahúr, ¿tiene escrúpulos?, ¿desconfía?, ¿es por que el juego está fuera de la ley?, ¿ahorra? Nicholson se pasea con la boca abierta la mitad del tiempo, tal vez no sabía muy bien lo que estaba haciendo allí.



El Cartero Llama dos veces.

Una fonda barata en un camino polvoriento en medio del desierto de California, años 30. El "snack-bar" de Rafelson es limpio, pulcro, no hay moscas. La cocina, efectivamente un dormitorio, perfectamente de estudio. Aunque Lange en la escena censurada, se arroja harina para ensuciarse, no lo consigue. Sus camiones son perfectamente impecables. Cuando la notoriedad impulsa a la protagonista a ampliar su negocio aparecen mantelitos... jarrones con flores: se han delatado mutuamente, deberían desconfiar, sin embargo nada ha cambiado, excepto que ella le dice animal porque toma leche de la botella. Las "miradas" eróticas (como la que aparece por última vez entre las piernas de Lange luego del asesinato del marido) se extinguen: o las miradas turbias, como los faros que manchan la pantalla en la primera secuencia en la que Nicholson hace auto-stop, ya han desaparecido hace tiempo. Sólo queda esperar.

La muerte marcada por la fatalidad, por la repetición del accidente exitoso ahora sí "verdadero", será el justo castigo por la lascivia, no por el crimen. En la novela, el amor-odio y la sospecha consecuente, da volumen a personajes que Cain quiso insignificantes, que tratan de vivir en un mundo maloliente y corrupto donde la justicia se distribuye en los despachos de las compañías de seguros. Las cuestiones de dinero se eliminan porque la sexual-

Recordemos la visión de Fay Garnett, en una película clase B, blanco y negro (tal menos por TV). La impavidez la Lana Turner representaba mejor la mezquindad que la belleza de Lange; John Garfield la blandura y falta de voluntad de un vagabundo sin ambiciones. Son el destino y el fracaso los que convierten en tragedia el desenlace de dos vidas mediocres.

Rafelson apostó a inventar dos héroes dejando de lado el contexto de la depresión del 30, el intento desesperado por salir de un lugar claustrofóbico en un país que se derrumba. Ambos timoratos e igualmente crueles, Turner y Garfield daban lugar para imaginar las pequeñas ambiciones, la avaricia, la sexualidad sin erotismo. Vulgar como los personajes mismos, para Garnett, al revés que en Cain, el azar jugó bien su papel.

Graciela Ferraro

EL CARTERO LLAMA DOS VECES (The postman always rings twice), USA 1981. **Realización:** Bob Rafelson. **Guión:** David Mamet, basado en la novela de James Cain. **Dirección de Fotografía:** Sven Nykvist. **Música:** Michael Small. **Intérpretes:** Jack Nicholson, Jessica Lange, John Colicos, Michael Lerner, John Ryan, Angelica Huston, William Taylor, Tom Hill. **Distribución:** Transereuropa Films.

EL PAMPERO ARRASTRA DOS NUECES

EL CARTERO LLAMA DOS VECES

"Como decía mi madre, el saber es Poder", le explica, pedagógica, Matty Walker (la Caminadora) a Ned Racine (el abogado de apellido *trágico*). Y uno ya sabe que esta chica se las trae, no bajo el poncho sino bajo una blusa transparente y pegadita al cuerpo. Y él sabe -o cree que sabe- que los dos *saben*... que terminarán matando al repugnante Edmund, casualmente marido de la Caminadora y muy, muy rico, con testamento en caja fuerte y todo (a favor de ella, se entiende). Ella ya lo sabía antes que él, claro: por algo le dijo, también, que "*las palabras hacen que las cosas ocurran*" (estaba mencionando, al pasar, que le gustaría ver muerto al canalla de Walker). Ella lo sabía antes de conocerlo, incluso, porque, claro, ella es calculadora, fría, cínica e implacable, "*veneno puro*", como dice Oscar el detective, y uno no puede dejar de pensar en esas gotas de veneno cayendo suavemente en el oído del padre de Hamlet, así como el pobre Racine recibirá en su oído la ponzoña de las palabras de Matty, que harán, efectivamente, que las cosas ocurran. Y que ocurran *in-de-fec-ti-ble-men-te*, como en las tragedias clásicas, en las que el ventarrón del Destino arrastra a los hombres como cáscaras de nuez.

Por supuesto, uno ya vio, o leyó, esta historia muchas veces, bajo la superestereotipada e irresistible etiqueta de la "serie negra", ese *corpus ardiente* que suele llevar las firmas de James M. Cain ("*El cartero llama dos veces*") David Goodis ("*Viernes 13*") o, por su estilo el más próximo a nuestro caso, J. Hadley Chase ("*Eva*", hipnotizante abismo festoneado de los besos de una mujer-araña). El desconocidísimo Lawrence Kasdan -autor, guionista y director- sin duda ha mamado hasta la última gota de esa tradición, y ha sabido metabolizar de ella su lección más nutritiva, a saber que en este género el "argumento" -siempre increíblemente verosímil- carece de la más mínima importancia. Lo que realmente importa es aquello que Barthes llamaba las *notaciones de atmósfera*, esos subrayados sutiles, apenas sugerencias, que en cine se logran con un ángulo de encuadre, una graduación apenas perceptible de la iluminación, un apunte escenográfico, un tratamiento singular de los rostros y de los objetos. En esas invenciones climáticas, que son en definitiva las que *hacen* un film de este tipo, el ignoto Kasdan se revela como un auténtico maestro.

Ante todo, tenemos el *calor*, ese calor corporal ("*body heat*" en el título original), ese calor húmedo, sofocante, opresivo, que provoca catástrofes porque no se puede dejar de hablar de él (y las palabras, recuérdese, producen cosas), ese calor que como metáfora se relaciona

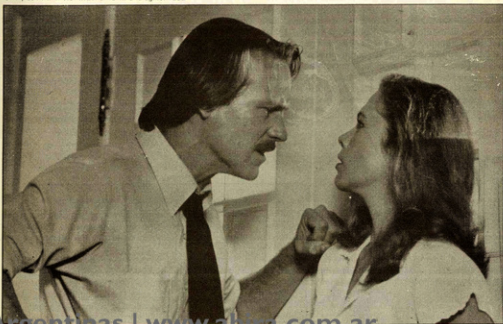
irrefrenables ya está incorporado a las más caras iconografías literarias del "*Deep South*" norteamericano (las novelas de Erskine Caldwell, los dramas de Tennessee Williams) y que aquí se muestra en las reverberaciones de una iluminación brumosa, sucia, como si el lente de la cámara estuviera permanentemente manchado de transpiración. Lo único que brilla, por momentos, son los cuerpos sudorosos en el acto sexual (al menos en los que graciosamente nos ha permitido ver el Santo Oficio local). Todo lo otro está siempre envuelto en una eterna neblina, suerte de ominoso *vapor* que parece subir de las entrañas de la tierra. Cuando hay uno de esos raros ambientes límpidos y frescos (una comfortable oficina de notarios donde se lee el testamento de Walker) inmediatamente los asistentes se encargan de nublarlo con el humo de sus cigarrillos. El calor es el verdadero protagonista, el *proto-agonista* de los griegos por cuya culpa todos sufrirán las consecuencias. Al final, cuando la triunfante Matty descansa en una playa tropical (escudriñando melancólicamente el mar, como cualquier amante de un teniente francés, pero con anteojos negros) su vecino de reposera -al cual nada bueno le auguramos- comentará: "*¡Qué calor!*", a lo cual ella responderá con un láctico y muy norteamericano "*Yeah...*", mientras empiezan a desfilarse los *credits*, como resignándose a que eso nunca termine.

Hay, también, momentos de *ruptura* en los que el calor se traslada de los cuerpos al cerebro. Tras tomar la decisión de asesinar a Walker, Matty y Ned son sorprendidos en la cama, desnudos, ya no copulando furiosamente sino acostados lado a lado, planificando furiosamente el crimen. Como si el deseo de muerte, mil veces más erótico, hubiera ocupado el lugar dominante, determinante, del puro atractivo sexual (luego de consumado el asesinato, ella le dirá a Ned: "*Esta noche te necesito más que nunca*"). Es el calor, asimismo, el que alegóricamente hará salir a las alimañas de sus agujeros (una lagartija, una rata, que la linterna de Racine ilumina en el escenario del camuflaje del crimen).

Luego están los *objetos*, cuya inmensa carga de sopores connotativos la cámara registra en cuidadosos planos-detalle, *recortando*, claro, su plusvalía fetichista, pero también, y sobre todo, su estatuto signifiante: un patito a cuerda girando enloquecidamente en un pequeño balde de agua, que es como el propio Ned, juguete "programado" moviéndose en un espacio cerrado y sin tener a dónde ir, el encuadrador de oro de Walker con el que



Cuerpos Ardientes: del amor... a la agresividad



sus dos hombres, sin embargo de todo lo que ella ambiciona y que a Racine le falta: el sombrero de fieltro (estupenda cita del cine de los '40) que ella le regala a Ned ("de ahora en adelante te voy a cuidar", le dice) para que se proteja de la "lluvia de mierda" que le está por caer encima, y que previsiblemente (¿porque hace calor?) él no usará, seguro ya de que no hay bajo qué ocultarse del chaparrón: *last but not least*, las exasperantes campanillas que cuelgan en la terraza de Matty como inertes órganos sexuales, que ella espera escuchar como mensajeras de la brisa fresca que trae el alivio, ese alivio que podría ser el propio Racine, acariciando las campanillas como si fuera él el portador de la brisa, sólo que al final de la hilera de colgantes está el rostro de Matty, y entonces esa música cristalina desoculta su verdadera naturaleza de *canto de sirenas* que este mediocre Odiseo es incapaz de resistir.

Arrastrando esta circulación de los objetos, la precipitación trágica de la acción está puntuada por dos grandes recursos: la *sucesión* y, como no podía ser de otra manera, las *repeticiones*. La primera de estas estrategias opera sobre el ritmo del montaje inmediatamente después del asesinato, asociando velozmente los planos: el frente de una empresa de autos de alquiler llamada Ajax (Ajax: héroe trágico y patético de Sófoles que, enajenado por la pasión, se ridiculiza matando un hato de ovejas en la creencia de que se trata de un ejército enemigo), un payaso pintarrañado que pasa por la calle (payaso: hombrillo triste que sólo sabe hacer muecas para divertir a los demás), una gran telaraña en la puerta de la casa de Matty (telaraña: símbolo arquetípico de la *femme fatale* fascinante y devoradora de inocentes insectos), y, finalmente, la cara de la propia Matty, la afán misma. En cuanto a las repeticiones, se trata simplemente de *retornos* internos al propio "texto" fílmico que permiten reconocer, *après-coup*, el carácter premonitorio de la "primera vez": en la primera secuencia después de los títulos, Ned Racine mira de lejos el incendio de un restaurante donde solían llevarlo sus padres ("es

todo mi pasado el que está ardiendo", reflexiona), con ese mismo fuego (fuente de todavía más calor) con el que luego él ocultará el asesinato y con el que Matty quemará su propio pasado bajo la forma del cuerpo de la amiga cuyo nombre había usurpado. También el vestido blanco, entreabierto y provocador, que ella usa en su primera y en su última aparición, cerrando sobre sí misma el círculo trágico. Y el cuerpo de Ned, exhausto, cayendo de espaldas sobre el suelo después de matar a Walker, registrado por un encuadre *exactamente igual* al utilizado cuando, al principio, él termina de hacer el amor con Matty en la misma habitación, sobre el mismo piso. Por fin, las palabras pronunciadas por Ned en la cárcel ("*ella hizo todo lo que era necesario*"), precisamente las palabras con las que el finado Edmund había resumido su concepción de la vida. Y en efecto, ella hizo todo lo necesario... aunque no lo suficiente, porque ella lo quería siempre un poco más.

No me queda más que terminar con una pequeña *boutade*: *Cuerpos ardientes* puede ser vista como una versión más (la quinta, si no me equivoco) de *El cartero llama dos veces*. Solamente que una más es aquí una *menor*, ya que esta *opera prima* (y, a su manera, *maestra*) del señor Kasdan, nombre que habrá que retener, invalida —por la sabiduría con su escritura "borra" la historia y los personajes en favor de una "pesadez" atmosférica, opresiva, siniestra— la pretenciosa e inútilmente amanerada versión de Rafelson.

Federico Lesca

CUERPOS ARDIENTES (Body Heat) USA 1982: Guión y realización: Lawrence Kasdan. Producción: Fred Tod Gallo. Fotografía: Richard H. Kline. Productor Ejecutivo: Billy Kenny. Montaje: Carol Litterton. Música: John Barry. Intérpretes: William Hurt, Kathleen Turner, Edmund Walker. Distribuida por: Warner Bros. (Lawrence Kasdan es el guionista de "Los Cazadores del Arca Perdida" y "El Imperio Contraataca").

ELVIS/PELVIS

ELVIS (EL REY ESTÁ VIVO)

En el No.1 de *Cinegráfico* hay una foto de Elvis sometido a un castigo físico en King Creole. Aunque parezca mentira ilustra la nota que se refiere un poco oblicuamente a las relaciones entre el rock y el cine. La imagen dañada del rey del rock, en el film considerado mejor de su profusa filmografía, denuncia los malos tratos sufridos por ambas partes. Ahora quiero olvidar esa monarquía indiscutible y poner el énfasis en la imagen. El cine puede prescindir de la cronología y no obstante ser memoria, biografía, y la vida entra en la memoria por un agujero como el que Presley hace en el film de

Carpenter, sobre su propia imagen transmitida por televisión, para que el pasado reaparezca. Entonces nos remontamos por medio de un *racconto* a Tupelo, Mississippi, y la bala letal deja que el niño intacto cante a

contrapelo del calor, con la familia en el porche, y las *rocking chairs* (esas sillas que arrullan el sueño y que son metáfora de la muerte en los viejos blues) confundiendo el balanceo de los cuerpos con el del final del día. Así comienza, sobre esta escena van los títulos la historia de Elvis.

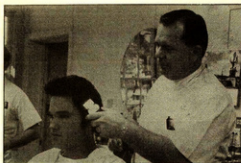
Nada, sin embargo, habla del origen. Esa palabra falla aquí, porque supone que tiene el mismo estatuto de presentación de la verdad (aunque crítica) que en la historia. El origen, de haber alguno, es otro: el agujero negro que hace la bala, la imagen destrozada. Lo que comienza en esta escena es la narración, la biografía verificable en tanto que sucesión de anécdotas. Sobre la misma, Carpenter ha puesto marcas: verlas no equivale a descifrarlas, pero están ahí.

Presley, que habla con el hermano muerto, que practica con su imagen vacilante, reflejada, un soliloquio desobediente, es castigado por un chico mayor. La madre lo consolará luego. Elvis, figura exitosa, se tife el pelo de negro, el color de pelo de la madre; después la madre muere. Elvis seguirá conversando con el hermano muerto, con su sombra, a pesar del castigo: la madre lo aguardará en el mismo lugar para consolarlo. Apesadumbrado, Elvis hablará de ese lugar como del lugar de reunión.

Con los elementos del folletín biográfico, con la ingenuidad necesaria, Carpenter le ha puesto precio a la cabeza de Elvis y no la ha sobrevalorado por creerla nada más que mítica. Sólo algo habría reprocharle. Los espectadores esperan el desenlace y el desenlace ya ha ocurrido, y desde el principio lo vimos es lo que veremos: un hombre que ha pasado de ser fornido a ser pesado y que ha dejado de recurrir a sus amigos en grupo porque prefiere la confidencia mustiada a la sombra o un interlocutor que sólo utiliza la inicial para nombrarlo. Elvis reducido a E por su amigo de años: la inicial que desaloja el juego de palabras tan desagradable para el joven Presley: Elvis/Pelvis. Desde el principio, demasiado serio, casto, levemente ceremonioso y ridículo al enunciar sus propósitos, había estado allí. Y allí estará, amenazado por el temor a actuar en Las Vegas, la ciudad que lo condenó, cuando las imágenes se superponen y el film termina.

Ese cansancio de los veteranos heroicos, esa providencia constelada que no se atreve a otra cosa que a emitir anuncios fatales y a estar agazapada, a la espera, remiten necesariamente a Hawks, a ese especie de lacónicos tribunales de la pradera, con sombrero Stetson y mirada de águila, cansados de sostener la conducta obediente de los marginados y de hacer valer un sistema de principios que son, si quisieran ser, una moral privada de interés para el espectador, válida sólo en la vida mítica, extraordinaria, distante, que esos personajes eligen vivir.

No es rara la analogía. Carpenter es, de los directores jóvenes, el más próximo a los viejos maestros. Entre sus proyectos se contaba un guión escrito por el mismo para que interpretara Wayne y dirigiera Hawks. Esta biografía de Elvis que consiente la veneración resuelve de buena manera las dificultades de contar la historia de un sujeto que parece del otro mundo.



metidamente en favor de los personajes sobrevivientes. La tragedia interior de Presley, ya ha sido dicho, asoma desde el principio y la sumisión de Kurt Russell a la dura máscara de Elvis es poco menos que memorable.

Filmada para la televisión, montada y musicalizada sin la intervención del director, *Elvis (El rey está vivo)* trasunta esas molestias. Carpenter mismo, en un reportaje, las señala: la música en la escena en que Elvis, bajo bandera, visita a la madre, instalada en un trailer muy cerca del campamento, resulta (son palabras del director) digna de los Beverly Hills.

Con cuatro millones de dólares de costo de producción y ciento cincuenta decorados diferentes, una acción que debe desarrollarse entre 1945 y 1969 y que debe registrar la carrera de Elvis Presley desde sus números vertiginosos como *Tutti Frutti* o *Heartbreak Hotel* hasta sus últimos éxitos como *Mentes Sospechosas* el film de Carpenter merece una atención que no despertará porque la figura de Elvis se ha deteriorado y corre la suerte prolija que tendrá su *revival* dentro de unos años. El desinterés apresurado de Carpenter prueba, sin embargo, que como a buen caballero le gustan las causas perdidas. Una actitud acorde con el sur recorrido a lo largo de esta vida mítica.

Luis Chitarroni

Elvis (El Rey está vivo)



CUANDO LA PROPIEDAD NO ES UN ROBO

(PROPIEDAD PRIVADA)

POR EDUARDO GRÜNER

El sopor cultural del verano más la resignación a que de este lado del Plata el buen cine sea cada vez más — entre estrategias distribuidoras mediante — un fruto de perdidos paraísos, hace que ciertos retornos se transformen en materia y pretexto de reconsideraciones: enero nos deparó, entre muchos otros retoños olvidables, el regreso (sin gloria pero con mucha pena, para quienes las vimos a sala desierta) de delicias como **Nada** (Chabrol), **La Pandilla Grissom** (Aldrich) y este inaudito producto del para los argentinos desconocido de siempre Leslie Stevens.

Propiedad Privada es una *re-posición*: quiero decir, que no está en el mismo lugar hoy que en su fecha de estreno (hace 20 años largos), que no implica al imaginario del espectador — y, en general, al discurso cinematográfico — de la misma manera. Desde luego, esto mismo puede decirse de la reposición de cualquier film. No cualquier film, sin embargo, puede jactarse de verse retroactivamente *enriquecido* con todo lo que se hizo después, en la realización y en la teoría.

Experimentar insólito y solitario, que casi no le debe nada a nadie, cuando apenas despuntaba el desafío "nouvellevagista" de los galos y cuando el "new american cinema" era una tímida promesa, desordenada y atomizada en experiencias singularísimas, (P. P., si no me equivoco, es aún anterior a *Sombras* de Cassavetes), filmada en la propia casa del director y con su propia mujer como protagonista, dentro del contexto norteamericano P. P. apenas podía contar, como fuente de inspiración, con la difusa tradición de la "serie negra", de la cual, a decir verdad, se limitó a aprovechar algún que otro "cliché" estilístico (banda de sonido jazzística, una utilización climática del blanco y negro).

Realizada, asimismo, antes de que la ideología de la nostalgia (i) transformara la "serie negra" en objeto de estudio no desprovisto de cierto snobismo enmascarado de intelectual que lo despojó de todo su valor de goce un poco transgresivo, este film se apoyaba en esa tradición para *pensarla* desde adentro — es decir, el sujeto

modo, para "subvertirla", ya que si algo define la "serie negra" de los 40 y 50 (por lo menos en el cine: en literatura tuvo un McCoy, un Boris Vian y se dice que hasta un Faulkner) es su fluidez torrencial, la absoluta ausencia de reflexión sobre sus propios mecanismos de producción de sentido. P. P. no solo "piensa" al género: se podría arriesgar sin demasiada hipérbole que "piensa" a la *escritura cinematográfica en su conjunto*.

La historia de un par de marginales que deciden seducir a la deseable y visiblemente insatisfecha esposa de un aburrido ejecutivo no excedería la trivialidad de una crítica social tibiamente reformista a no ser por una suerte de excéntrica sintaxis visual y por un tratamiento del erotismo del todo inusual en el cine norteamericano de la época: un erotismo crispado, exasperante, y totalmente apoyado en la concepción del deseo como *distancia abierta a la mirada*. Los dos marginales, en efecto, se limitan, durante unos buenos tres cuartos de relato, a observar escrupulosamente, desde las habitaciones altas de una casa desocupada, a su — no hay otra manera de decirlo — *presa*. Ella, especie de bello animal "inocente", seductor a su pesar, se muestra a los ojos de sus "víctimas" como si ellos fueran la cámara: más cerca o más lejos, en planos largos o cortos (casi nunca en plano-detalle: no es el fetichismo lo que está en juego, sino la alucinación de una imagen total, *unitaria*) pero siempre *ausente*, emocionalmente distanciada casi hasta el final, sabiendo pero al mismo tiempo "ignorando" la minuciosa observación a que es sometida por la mirada-cámara de sus potenciales violadores. Ese goce sostenido en el distanciamiento, ese "pacto" inconciente de *lejanía* entre el "mirante" y lo "mirado", *¡no es todo un comentario, sutil e irónico, sobre el "voyeurismo" de la expectación, de la cinefília!* La cámara sigue dos líneas de identificación: con los dos "vagos", con el espectador mismo. El permanente juego de planos/contraplanos (los dos hombres mirando/la mujer, a veces con su marido, en el campo del lente, es decir de sus miradas) soporta esta doble identificación, que el *voyeurismo* que el

mediada por los personajes. Se dirá: pero ¿no es siempre así, en el cine? Es posible, pero ¿cuántas veces se ha visto que la cámara represente la mirada simultánea de dos personajes como si fueran uno solo? Este *desdoblamiento* de la mirada, y más aún en el contexto hipostasiado de la oposición caracterológica entre los personajes, típica de lo "picaresco" (el astuto, maligno, cerebral, perverso y experimentado *versus* el elemental, primario y virgen, y la consecuente relación de poder/dependencia que se establece entre ambos) (2) este desdoblamiento, decíamos, ¿no comenta a su vez el elipsis del sujeto espectador, y más aún, *del cine mismo como discurso*, desgarrado entre el "verismo" de su sistema de representación básico (la imagen fotográfica) y su estructura esencialmente ficcional, *onírica*? ¿Y no es también el desdoblamiento de las posibles "lecturas" del film, entre el realismo "serie negra" recostado en un análisis sociológico (el "lumpen" acechando con una mezcla de envidia y odio el confort y las posesiones de la pequeña burguesía acomodada) y esa autorreflexión sobre los propios mecanismos de gestación de lo imaginario?

El dispositivo, por otra parte, funciona a su vez con un doble movimiento: al evita cuidadosamente, mediante un manejo técnico del encuadre aparentemente tradicional, el abuso de la cámara subjetiva, un procedimiento clásicamente fracasado: el ejemplo más extremo, se recordará, fue **La Dama del Lago** (R. Montgomery), en el que la búsqueda de una total identificación del espectador con la cámara obturaba, precisamente, la identificación con el personaje, en tanto quedaba ilusoriamente eliminado el espacio especular de la pantalla (3). b) Pero P. P. desmonta, también, el mecanismo tradicional de identificación al personaje, al mostrar, como decíamos, un personaje *desdoblado*. Y ese desdoblamiento, decíamos también, es el de la imagen misma, en el sentido más amplio posible de este último término: la Imagen de la Mujer Deseada, por ejemplo, parte la película en dos: mientras se mantiene la lejanía (física, social y psicológica, condensada en una estúpida escena en la que, por montaje paralelo, vemos la tediosa ritual comida del matrimonio en su confortable "living" y la de la pareja de marginales en la casa de enfrente, raspando

Propiedad privada





Propiedad privada

el fondo de sus latas de conserva), el objeto puede sostenerse en la pura ilusión del deseo. Cuando se produce el *encuentro*, lo real asoma en su forma más radical: la Muerte (en un final aparentemente convencional, incluso "reaccionario" por su significado de restitución del Orden perturbado, pero en otro sentido absolutamente lógico, en el que el negligente marido elimina a los "intrusos") revelando la Verdad última del deseo, a saber que su satisfacción es *sinistra*. La Imagen, aquí, se ha transformado en un Caos indiferenciado: la cámara muestra parte de la lucha final desde bajodelagua de la piscina, con la consiguiente deformación y desdibujamiento cuando uno se acerca demasiado a un cuadro impresionista y ya no percibe más que una masa de tonalidades sin contorno, sin forma.

Propiedad Privada, analizada también a la distancia del tiempo, de lo realizado posteriormente y del nuevo instrumental teórico a disposición de la crítica, aparece como una notable *opera prima* y única: que yo sepa, salvo alguna esporádica y olvidable incursión en la TV, Leslie Stevens no volvió a filmar, documento sociológico y exploración de un asfixiante universo erótico, pero más aún, como queda dicho, aguda reflexión —sea o no intencional— sobre la maquinaria del imaginario fílmico. Es casi superfluo señalar que la crítica (y, por cierto, el

público) no concedió la más mínima atención a una re-posición completamente ajena al prestigio cultural de las actuales modas, hollywoodenses o neoyorquinas: ¿no hubiera sido distinto si este experimento lo hubiera firmado, hace veinte años, un Michael Cimino? En fin, aunque sea pobre, vaya como compensación nuestro homenaje al "francotirador" Stevens. E.G.

- 1) Y cuánto habría que decir sobre ese discurso que sólo puede reflexionar sobre la estupidez del presente adoptando los emblemas de un pasado expurgado, a la manera del recuerdo encubridor, de su propia estupidez.
- 2) No es que la "pareja" masculina, de obvias connotaciones homosexuales, no haya aparecido, antes o después, en el cine: más bien es un lugar común: piénsese, por dar ejemplos limitados al cine norteamericano posterior, en *Pendóns en la Noche* (Schleisinger) o *Epantagóricos* (Schatzberg) o, más genéricamente, en las ya míticas parejas de detectives en su patrullero, del "sheriff" y su ayudante, etc. Sin embargo, y sin dejar de inscribirse en ese verosímil, P. P. va mucho más allá, hacia una vivisección casi etimológica de las relaciones de poder.

3) Ver texto de P. Bonitzer en *Cinegráfico* N° 1.

PROPIEDAD PRIVADA (Private Property) U.S.A. (1960?). Guion, Producción y Dirección: Leslie Stevens. Fotografía: Ted McCord. Montaje: Jerry Young. Interpretación: Corey Allen, Warren Oates, Kate Marx. Distribuida por: Nova.

CINE ABIERTO

REPORTAJE A CARLOS DBES

SECRETARIO DE PRENSA DE S.I.C.A.

por Omar Genovese y Oscar Barrios

Cinegráfico: ¿Cuál es la estructura de la comisión que dirige la propuesta de "Cine Abierto"?

Obes: Son dos representantes por entidad: Martínez Suárez y Enrique Dawi por DAC; José María Gutiérrez y por ahora Spindola por actores; Jorge Ventura y Emilio Blanco, el primero director de sonido y el segundo asistente de dirección, por SICA; y por Argentores: Graciela Teiser y Jorge Falcón.

Cinegráfico: ¿Cualquier persona puede presentar un guión?

Obes: Si, que lógicamente se trabajará con un director y un guionista profesional; se puede presentar una síntesis argumental y también un guión a dos columnas abierto. Si son elegidos están sujetos a la colaboración del director, y en el caso en que haya que colocar diálogos, el autor deberá trabajar con un dialoguista.

Cinegráfico: ¿Con qué criterios se seleccionan los argumentos? ¿Qué inconvenientes surgen?

Obes: El criterio pretende ser lo más democrático posible. Si fuera el problema de la selección, bueno... se digita y se acaba. Lo que pasa es que queremos tener un criterio democrático en la elección de actores y directores. Como esto no es una productora, sino que son entidades preocupadas por lo que sucede con el cine, tenemos que evitar cualquier cosa que nos contradiga en esto. Por eso tenemos que evitar la digitación, que la selección sea amplia. Lo que sí, donde no vamos a declinar, lo que sí, en la calidad, que debe ser buena.

Cinegráfico: ¿Cuál sería el criterio para lograr esa calidad?

Obes: Primero ver que corresponde a las pautas que pide el comité en su convocatoria: una temática que tenga que ver con el hombre argentino, que tenga que ver con la sociedad en la cual vivimos. Un tema adulto, tenazador.

Cinegráfico: ¿Qué sería un tema adulto?
Obes: Sería que no se empecien a plantear las cosas de un modo solapado, que desliguen su atención de la realidad, sino que la enfrenten. Un ejemplo esquemático: en el cine argentino de los últimos seis años no aparece ningún descu-

Cine Plus

concreto. Eso no quiere decir que vamos a hacer la apología de la desocupación, sino que empecemos a mostrar las cosas tal como son.

Cinegráfico: ¿Pretender ser un cine realista?

Obes: No, el cine es totalmente libre... Puede ser una sátira, una comedia, lo que sea. El planteo es que tenga que ver con la realidad. Fundamentalmente no aceptar planteos superficiales. Si llamamos a esto "Cine Abierto", no podemos hacer una comedia de Porelli y Olmedo, no porque vamos a decir que eso es una porquería sino porque ya lo hace otro.

Cinegráfico: Lo que ocurre es que va a quedar apuntando a la cuestión social y política...

Obes: No, es cine. Apunta a que tienda a otro aspecto, al menos, ese es el espíritu de la comisión, es no hacer un cine de élite. Es un cine que también integre al público.

Cinegráfico: ¿Qué quiere decir cine de élite para la Comisión?

Obes: Otro ejemplo: vamos a hacer un cine de autor. Viene fulano de tal con un planteo, pero que pretende dirigirse a una problemática determinada, pero no es una película con una temática amplia, sino que va dirigida solamente a un sector.

Del montaje a la realización

REPORTAJE A

ALBERTO YACCELINI

por BEBE KAMIN

Estuvo de paso por Buenos Aires Alberto Yacellini, radicado desde hace ocho años en París donde trabaja como montajista. Durante su visita pudimos ver su último film como realizador, el primero que dirigió en Francia, el mediodía "Le Peril Rampant" (Algo así como el peligro reptante). Las declaraciones que siguen de las que conservamos su tono coloquial, son el testimonio de alguien por haberse iniciado y desarrollado en Buenos Aires y trabajar actualmente en el extranjero, permitiendo enriquecer la reflexión sobre la problemática del cine en la Argentina.

Es muy curioso como llegó al cine. Fui espectador desde muy chico. Veía dos o tres películas por semana. Me resultaba algo muy mágico, muy lejano, y no se me ocurría ni remotamente la idea de que yo podría hacer eso alguna vez. No tenía la menor idea de cómo se hacía el cine. Sin embargo miraba mucho y me interesaba observar hacia atrás para ver de dónde venía la proyección...

Leía novelas policiales, los *Rastros*, y me decía que sería lindo poder hacer una película con eso. Después estudié comercial, me recibí de perito mercantil y trabajé en una oficina. En ese entonces empecé a aprender dibujo. Me gustaban mucho las historietas y quería dibujar. Entré a la "Escuela Panamericana" y ahí comencé a esos tipos que admiraba: Pratt, Graycochea, Breccia. En la oficina me enteré que un compañero de trabajo hacía crítica de cine en un radio. Le dije que el cine me gustaba y él empezó a pasarme revistas; me acuerdo que me prestó "Tiempo de Cine" y ahí fue cuando vi por primera vez la parte de atrás del cine. Empecé a hablar de cine, de películas...

Seguí estudiando dibujo y se me ocurrió entrar a la Universidad de La Plata y anotarme en pintura. Preparé el examen

de ingreso pero me bocharon porque me pidieron que dibujara un prima y yo, que dibujaba bastante bien, no tenía la menor idea de lo que era un prima.

Por esa época hablaba con Catú, mi profesor de humorismo, y le comenté el episodio en La Plata. Catú me dijo que la pintura no tenía ningún porvenir y que me convenía estudiar cine, ya que me gustaba tanto. Le contesté que el cine era muy difícil, que las posiciones de la cámara a 45 grados, etc. Me dijo que no sea tonto, que la cámara la iba a poner donde me lo permitiera el sol o lo que sea, y gracias a esa conversación me decidí y fui a La Plata: pedí mi solicitud de ingreso y cambié Pintura por Cine.

II

La Escuela de La Plata la recuerdo como una de las épocas más lindas de mi vida. La Escuela era muy limitada, muy chiquita, había muy poca plata y muy pocos elementos. Pero ahí descubrí casi todo. Teníamos profesores que eran directores: Kuhn, Mujica, Feldman. Además era un muy buen grupo de estudiantes.

A pesar de la pobreza fue muy importante para mí porque no sólo me abrían al cine sino que pasé del "Selecciones del Readers Digest" a otras lecturas, ya que mis compañeros que venían de otras facultades me animaban a lecturas más complejas e interesantes.

A partir de ese momento empecé a ver las películas con otra óptica y también pudimos filmar algunos ejercicios. Lo primero que filmé lo hice tratando de mostrar lo que había visto. A la gente le gustaba. Lo mismo pasó en segundo año y cuando pasaba a tercero un egresado, Oscar Montauti, que ya se había instalado como ayudante de montaje, me preguntó si no quería ser su asistente. Acepté. Al principio miraba lo que él hacía y fue ahí que conocí los "Laboratorios Alex", mirando perfectamente con ambas, cortaba negativo, etc. Y no es que el 16 sea menos profesional ya que la TV francesa filmó películas en 16. No sé por qué se discrimina tanto.

III

En ese momento tuve un golpe de suerte: la primera película que hizo Montauti como compaginador fue *Invasion*, de Hugo Santiago, que, todavía lo creo, es una de las películas más profesionales de las que se hicieron en la Argentina. Para mí fue una experiencia importante porque Hugo venía de Europa, había trabajado con Bresson, había visto mucho cine y estudiado lo que había visto y tuve la ocasión de hablar mucho con él. Fui asistente de montaje, lo que me permitió realizar una gran práctica manual e intelectual, seguir todo el proceso de laboratorio y entender todo lo que tenía que hacer para lograr un film.

Mi mismo tiempo Batlle Ffianes le ofreció a Montauti el montaje de su largometraje.

je, *El Destino*, pero como estaba muy ocupado con *Invasion*, que tuvo seis meses de post-producción, me le derivé. Así monté el primer largometraje aunque no estaba preparado técnicamente para hacerlo. Batlle me ayudó mucho y así monté primero la imagen y luego el sonido. Trabajaba de día en *El Destino* y de noche en *Invasion*. Ahí aprendí a sincronizar, a montar bandas de sonido, etc.

Después trabajé como ayudante de varias películas de "Aries", trabajé con Miguel Pérez y empecé a hacerme cargo del montaje de cortos publicitarios, colas de películas y logré conocer la truca, los efectos especiales. Todo esto es de un valor incalculable. En Francia este proceso es muchísimo más difícil: un ayudante nunca toca la moviola, trabaja sólo en la sincronización, no tiene un contacto tan directo con los procesos de laboratorio; ahí hacen diferencia entre el 35 y el 16 mm, pero yo, con lo que había hecho, me manejaba perfectamente con ambas, cortaba negativo, etc. Y no es que el 16 sea menos profesional ya que la TV francesa filmó películas en 16. No sé por qué se discrimina tanto.

Volviendo a lo anterior, toda esa experiencia me llevó al primer largo en el que me hice cargo de todo el montaje. Fue *Puntos Suspectos* de Edgardo Cozarinsky.

Empecé a sentir que tenía ganas de via-

Yacellini en rodaje



Cine Abierto

Las perspectivas de montar publicidad y algún largo eventual no me satisfacían. Quería comprobar por mis propios ojos que existían otros países y tenía el presentimiento que en la Argentina no tenía mayores perspectivas con el cine.

En esa época había un grupo de gente que quería hacer cine seriamente, gente que venía de la publicidad y otros campos, y ese movimiento, si se le puede llamar así, permitió la formación de técnicos y nuevos directores. En los laboratorios Alex veía a dos clases de gente: los que trabajan en cine porque habían encontrado un oficio y con eso vivían, y los que además de trabajar se interesaban por el cine y llegaban a él a través de profesiones técnicas. Yo, obviamente, pertenecía a estos últimos. Por distintos motivos, personales, de contexto, sentía que me estaba ahogando. Si bien era una época relativamente tranquila había un montón de cosas que no me gustaban en la Argentina. Me entró como una urgencia por irme. Además, aunque estaba bien conceptualizado entre mis amigos, nunca nadie me dio demasiada bola, nadie me propuso un trabajo que me interesara y me alcanzara para vivir. Pasé meses sin trabajar...

IV

En la elección de París tuvo que ver el hecho de que allí estaba Hugo Santiago y que, además, estaba por filmar una película de la cual, suponía, iba a ser el montajista. Intenté conseguir una beca en la embajada, pero como la cosa se demoraba (mi francés decía mucho que de sac) decidí irme por mi cuenta. Al llegar me encontré que la película de Santiago estaba en veremos, y no supe qué hacer. Nuevamente el azar me ayudó. Un amigo conocía a un español que necesitaba un montajista. Así conseguí mi primer trabajo.

Al poco tiempo Hugo Santiago comenzó su film, *Los Otros*, y pude montar un largometraje que representaba a Francia oficialmente en el festival de Cannes. Todo eso me introdujo de a poco en el ambiente cinematográfico francés.

A partir de ahí pasé por períodos de trabajo y desocupación. Hice de todo: trabajé en un banco, fui sereno, editor de bandas de sonido, hasta comencé un largo

Se puede hacer una película sobre la teoría lacaniana del estadio del espejo (?); es válida, pero no es ése el objetivo, porque si nosotros pretendemos integrar al público masivo, no quiere decir que vamos a dejar la teoría lacaniana, pero tenemos que apuntar a otro lado, a una cosa que vuelva a reintegrar al público nuevamente al público del cine. Si, de repente, podemos plantear una muy buena comedia, en donde no olvidamos que un taxista tiene problemas para pagar la deuda de su auto porque no tiene pasajeros, y que estos no tienen dinero. Ya con esto se está diciendo mucho, pero para eso se tiene que ser muy creativo y no planteándolo así. Es muy difícil decir lo que se quiere cuando no se lo tiene... pero es más o menos esto.

Cinegráfico: ¿Encuentra alguna ayuda económica por parte de alguna productora?

Obes: No, porque no lo hemos pedido. Esto está abierto a la colaboración de todos. Una vez que sepamos lo que vamos a producir plantearémos a todos los sectores del país, incluso a las empresas privadas.

Cinegráfico: ¿Qué criterios se van a utilizar para elegir actores?

Obes: Probablemente es parte del mecanismo democrático del que te hablaba antes. Porque el actor tiene derechos, igual que el técnico a participar en la elección del producto. Es bastante difícil eso. Posiblemente el director plantee en primera instancia una tema de actores.

Cinegráfico: Siene un poco utópico, porque si no se definen muy bien las reglas, posiblemente el director plantee en primera instancia una tema de actores.

Obes: En eso estamos, en una discusión, por lo planteado a alguna síntesis llegaremos. Estamos esperando el aporte de directores.

Cinegráfico: ¿De qué se trata?

Obes: Que Directores planteen sus alternativas. Es decir, no podemos escapar a las reglas naturales (sic.) de una producción cinematográfica, no nos podemos escapar: el director es una pieza fundamental. Entonces en los mecanismos que surgen para la selección de guiones con los directores, va a aparecer el criterio con respecto a actores.

mento que esto era una nueva forma de producción.

Obes: Tenemos que encontrarla. Si, solo el hecho de que gente aporte a un hecho colectivo y trabaje en una producción en la que no gana dinero, ya es implicación una nueva manera de hacer cine.

Cinegráfico: ¿Cine "ad honorem"?

Obes: En este caso sí, pero puede traer aparejado que mañana un director, con esta misma práctica y con el mismo equipo con el cual haga el corto, quiera producir un largo. No es tan "ad honorem", entrarían de socios los técnicos, no sé, se encontraría una nueva forma de producir...

Cinegráfico: ¿Y la distribución?

Obes: Se ajustaría a lo tradicional, aunque tenemos más elementos que un productor. Tenemos los mejores técnicos, actores y directores.

Cinegráfico: ¿Quiénes son?

Obes: Los que hay, lo mejor.

Cinegráfico: Si se trata de dirigir, hay muchos que lo hacen.

Obes: Cada uno en lo suyo... Nosotros tenemos que tener en cuenta que la historia del cine nacional a partir de la década del 50 se ha hecho "a pesar de...". Y los tipos que habían logrado hacer películas objetivamente, lo habían hecho en circunstancias menos adversas que nosotros. El tipo que logró hacer una película, algunos hicieron porque las otras cosas intervinieron, pero... tenemos que dividir los tantos. Si nosotros hacemos la crítica en función de la estética cinematográfica, vamos a encontrar agua por todos lados. Pero si la hacemos en función social del cine... diría que es una actividad de santificados. Todos nosotros somos fuera de serie... El día que entendamos esto vamos a hacer la crítica como la tenemos que hacer. No juzgamos, por supuesto, pero que se apunte a un mejoramiento, no podemos mezclar las dos cosas.

Cinegráfico: No se donde están mezcladas.

Obes: Me decís quienes son peores o mejores. Yo te digo: porque son los mejores.

Cinegráfico: ¿Cómo se comercializará el proyecto?

Obes: No olvidamos las normas legales vigentes, lo que no vamos a aceptar es la utilización arbitraria de esas normas. Eso es lo que cuestionamos.

Cinegráfico: ¿Es la censura?

Obes: Que es arbitraria con las películas nacionales. En ese jurgo no queremos entrar. Por eso no queremos apelar al crédito del Instituto Nacional de Cinematografía, porque no queremos tener un costo financiero que no sirve para nada. Y la comercialización será, habrá con un distribuidor, como en cualquier tipo de negocio. Si no es un exhibidor común, se verá de exhibición en una sala no tradicional.

Cinegráfico: ¿Qué fecha se calcula para el rodaje?

Obes: En octubre del 82 se va a conocer el panorama: los guiones, ya que es lo más difícil es la selección temática. Y en el 83 tendrán las películas que logremos hacer, que se calcula en seis a nueve meses.

La serpiente y Lorna, su siniestra compañera (Le Peril Rampant)



Alberto Yacellini

francés, *La Cecilia* de Jean Louis Comolli, un crítico de "Cahiers" que se dedicó a la dirección. La realidad se recompaginó, una película ya terminada y mi versión tuvo excelente repercusión. Además, el film tuvo éxito comercial. Después, *Señal del argentino* Eduardo Del Greco que había sido guionista de Bertolucci y J. Rivette. Una película muy profesional. Me llamaron del IDH y me comisionaron a dar clases de montaje a los alumnos de primero y tercer año, actividad que todavía me ocupa e interesa. Así siguió hasta *Le Petit Rampant*.

Siempre tuve ganas de hacer películas. En La Plata había hecho *Señal Personalista*, un lindo cortito, y una película de la de montaje inspirada en Demidoff. Pero en la Argentina lo veía verde el asunto. Por eso me fui.

Llegando a París, dejando de lado los problemas vitales que uno tiene que resolver, me encontré con algo fabuloso: una ciudad donde se ve todo el cine del mundo, en versión original y sin cortes. Una ciudad donde existe una literatura muy diversa sobre todo tipo de temas, donde una gente de todas las edades, desde los amateurs, que tienen ideas interesantes y conversan sobre cine, ven films, los analizan, discuten. Un clima de gran libertad. Además, viendo películas, lo que me hacía me di cuenta que no eran tan extraordinarias como una piensa.

Primero quisiera afirmar que me monté, y cuando logré eso, junto a mis parejas legales y otras seguridades, me sentí instalado. En ese momento me propuse filmar.

El consejo que recibí fue el de hacer un cortometraje porque de esa manera uno hace su primera experiencia y luego tener algo para mostrar. París ofrece esa posibilidad, cualquiera que tenga una idea puede llegar a hacer una película porque el Centro de Cine (Centre Nationale du sonoma), una entidad, que es el Instituto de Cinematografía de acá, tiene una comisión formada por gente de cine, directores, productores, algún distribuidor, algún escritor, que revisa el guión no tiene más que presentarlo de la mejor forma posible. La Comisión se reúne una vez por mes o cada dos meses, le hace proyectos y decide si le da el dinero. Esto está en relación al presupuesto del film, que también debe ser presentado, otorgan una cantidad que si bien no cubre todo el costo sirve para que el realizador acuda a un productor. Si el proyecto le interesa, el productor usa sus créditos para los materiales, equipos y laboratorio y se preocupa por organizar la producción. Si, además, le ve posibilidades de venta invertirá algo de dinero. Así la cosa se hace más fácil. Además, el cine está en el mercado de la televisión, en el circuito comercial junto con un largometraje, en el mercado de otros países, etc., cuando los ingresos cubren los riesgos de producción.

El dinero que otorga el Centro de Cine es un subsidio o sea que no hay que devolverlo. En cambio para largos son otros. El Centro de Cine otorga anualmente un "Premio a la calidad" a algunos films, que pueden llegar a ser cifras importantes. No sin riesgos, el cortometraje es un buen camino para el realizador debutante.

En forma concreta, en mi caso fue así: presentado el guión obtuve cerca de 20 000 dólares de subsidio. Un amigo puso unos 5 000 más. Sin embargo el costo total del corto una vez terminado será de 40 000 dólares. La diferencia son créditos que toma el productor que deberán pagarse con las ventas y premios. En este caso creo que va a ser fácil cubrir el costo y hasta puede haber cierta ganancia. Todo cortometraje subsidiado por el Centro pasa por el para obtener un certificado que

Además el Centro de Cine otorga anualmente un "Premio a la calidad" a algunos films, que pueden llegar a ser cifras importantes. No sin riesgos, el cortometraje es un buen camino para el realizador debutante.

ALBERTO YACCELLINI

Trabajos Realizados

Buenos Aires

Asistente de montaje,

Invasión (Hugo Santiago, 1968)

El Destino (Batlle Planas)

El profesor hippie (Fernando Ayala)

El salame (Bernardo Siro)

Los neuróticos (Héctor Olivera)

La habitación (Jorge Cedrón)

Los Herederos (David Stivel)

La Fidelidad (Juan J. Jusid)

Montajista,

Puntos suspensivos (Eduardo Corzarin)

París

Les autres (Hugo Santiago, 1973)

Mes petites amoureuses (Eustache, 1974)

La Cecilia (Jean Louis Comolli, 1975)

Señal (Eduardo de Gregorio, 1976)

Les Argentins Sorciers (Corzarin, 1977)

Ecoute voir (Hugo Santiago, 1978)

Paco (Infallible) (Didier Haudepin, 1979)

Buenos Aires

Director,

Señor Personalidad (16. By.N. 8'N1968)

Single (16. By.N. 14'N1970)

París

Le petit rampant (35. By.N. 25'N1982)

Desde 1976 coloco como profesor de

montaje en el IDHCE (Escuela de altos estudios cinematográficos con sede en París)

garantice que el film tiene los mínimos re-

quisitos técnicos para poder ser comercializado y luego entra en el concurso del "Premio a la calidad".

El corto es en realidad una carta de presentación que permite abordar proyec-

tos de largometraje.

Los cortometrajes que veía me parecían malos, salvo excepciones, porque ge-

neralmente eran de gente que no quería ser fueran pedazos de largometrajes, que son siempre decepciones y aburridos.

Entonces me propuse hacer un corto don-

de la gente no se aburriera manteniendo un

tema constante, controlando el material

constantemente, sobre el material

constantemente, sobre el material

constantemente, sobre el material

constantemente, sobre el material

constantemente, sobre el material

constantemente, sobre el material

constantemente, sobre el material

constantemente, sobre el material

constantemente, sobre el material

constantemente, sobre el material

constantemente, sobre el material

constantemente, sobre el material

constantemente, sobre el material

constantemente, sobre el material

constantemente, sobre el material

Para eso hacía falta un tema que tuviese una dinámica particular. Pensé en lo que más me gustaba, los documentales. Crecía que son lo mejor que vi en cortos pero no me interesaban como realizador. Lo mismo me sucedía con los cortos políticos, no los sentía propios. Queraba entonces el corto narrativo, que cuenta una historia.

Me acordé que los únicos cortos narrativos que habían funcionado realmente para mí eran los films de episodios que había quedado marcado por ellos. Tenían cierto encanto. Ahí estaban todos los mecanismos clásicos de la narración cinematográfica y sus personajes provenientes de la historieta que conocía muy bien. Pensé: voy a hacer un episodio del centro, el número ocho, pero tratando de hacerlos mejores de lo que recordaba, con más técnica y una narración más cuidada. Recuperar lo eficaz: la narración del punto A al punto B pero con el bagaje de cine que había acumulado como espectador y profesional. Era un buen desafío. El resultado me satisficé. Como montajista me encontré con la novedad de la filmación. En el set no se puede parar e ir atrás como en la moviola y entendi mejor a los directores al tener que vérmelas con actores, técnicos, equipos, tiempos y dinero. Por ser compaginar y crear tener previstas muchas posibilidades todo el tiempo me preguntaba si lo que había elegido era lo mejor, si no dejaba de lado cosas importantes; eso me volvía loco. Hubo como 15 versiones del guión. ¿Cómo resumir todas las series y todos los episodios en un solo film de menos de 30 minutos? Era una cuestión que siempre me perturbó. Hasta que me dije, ¡basta!, hay que hacer uno y las lamentaciones guardárselas para después. Por suerte el film está terminado.

No sé si esto lo hubiera podido hacer en Buenos Aires. Muchas veces reflexiono sobre eso. En Francia hay una industria, una cosa que en la Argentina no veo. Hay profesionales que trabajan pero no una industria. Allí se producen cerca de 150 films al año, existe una infraestructura técnica para el desarrollo, experimente a nivel sonido. Es donde existe la mayor diferencia. Si uno lo piensa, en ambos lugares se usa la misma película, las mismas cámaras, los laboratorios —quizás allí sean de mejor calidad técnica. Por copias que vi de algunas películas argentinas y noticiero, la calidad técnica no me parece mala.

Allí hay mayor seriedad y profesionalismo en la gente. En los laboratorios hay una mejor atención al cliente aunque se encuentran problemas parecidos: tipos que tratan de venderte lo que ellos, la truca no está como la pediste pero salió, te aseguro que está bien. Pero cuando entras allí se films un largometraje el laboratorio asigna a un tipo calificado que sabe, le guía el guión, que acompaña todos los procesos del film con el director de fotografía y de alguna manera es responsable del resultado cualitativo. Esa persona se preocupa y te avisa de los problemas que pueden aparecer, manteniendo un constante control sobre el material.

A nivel de la gente del equipo técnico tengo la impresión que van más al cine. Hay un diálogo más claro sobre los distintos aspectos del film. En un proyecto como el mío, esencialmente cinefílico, la gente entendía rápidamente los supuestos que yo indicaba y hacía aportes desde su propia cultura cinematográfica.

Actores, escenógrafos y modistas, entre otros, referían mis ideas a un cierto tipo de cine que quizás no coincidía exactamente con el mío pero que aportaba notablemente. Me da la impresión que en general, en la Argentina, los directores no fueron al cine, y si fueron no entendieron demasiado. No hablo de indios pero es una impresión general. A iguales niveles aquí los resultados son menores. Los films argentinos que vi no me interesaron. Me parecía estar viendo películas. Es más, creo que son peores que los que había visto cuando era chico y que después volví a ver en la televisión. Esos films de los años 40 y 50 me daban la impresión que la gente sabía más, que la cámara estaba mejor ubicada, todo de mejor calidad. Lo que vi ahora no es interesante. No sé alguna de las que se he hecho más, pero lo que me vi decepcioné.

Aquí en Buenos Aires hay cosas que no pude entender. Me parece que existe una censura arbitraria y que los argentinos no puedan ver una película completa me parece terrible. Me siento como un turista. Mi vida está unida a qué acá. Avísalo siento tristeza, parece no haber cultura en la Argentina. Aparentemente la gente es consciente de eso pero no tiene medios para luchar en contra. El ejemplo quizás sea la revista Humor. Yo la leo y me río, pero me doy cuenta que nuestra generación está llena de bronca y entonces después de los chistes veo una revista de desesperados. ¿Cómo puede ser que un argentino no pueda ver una película entera? ¿Qué si uno decide si puede verla o no? Son las preguntas que me hacía cuando me fui: estoy hartos que se corten los desmudos, las ideas, porque cada significa eso? ¿Que uno no es adulto? ¿Que uno es un imbécil? Eso es terrible. La reflexión, el pensamiento y la cultura han sentido algo. No lo digo con ningún sentimiento de superioridad, sin discriminación. No son las cosas que sentía antes de irme y ahora las veo acentuadas por el contraste. No es que en Francia no existan los chantes ni la chabacanería. Eso también existe allí. Pero en una dosis aceptable, ya que lo otro también se puede ver y uno puede elegir. Acá no hay chance.

Todo eso me produce una gran tristeza y va a ser muy difícil para quienes quieren decir cosas distintas porque la cultura arrastra a la autocensura y así se va atentando contra todo tipo de creación. A mí me resulta doloroso. ●



CINE BOLETIN

La gente de "Cineboletín" ha hecho llegar a nuestra redacción la presentación y las causas de la formación de un centro de investigación. Nos parece importante publicarla ya que las llamadas comisiones de estudio o defensa del cine nacional todavía no han dado resultado. Es más, creo que el intento es casi un trabajo de pioneros. (Esta cosa de empezar de nuevo cada diez años...)

Una característica bastante común de los argentinos parece ser la de no tener conciencia de su pasado ni haber proyectado hacia el futuro. Vivir vivimos muy preocupados por el hoy. Y esto también en el cine.

El "Centro de Informaciones y Estudios Cinematográficos" quiere demostrar que es posible pensar, disponer de tiempo, hacer planes sin demasiado apuro para investigar en la historia de nuestro cine, las corrientes, las líneas, las experiencias para aplicarlas, o no, a los estudios sobre un futuro que no sea tan difuso, tan incierto.

CineBoletín.



Latin American Literature and Arts

Subscribe Now!

Individual Subscription \$10.00 • Foreign \$12.00
U.S. Institution \$15.00 • Foreign Institution \$20.00

Published three times a year. Back issues available

NAME

ADDRESS

A publication of the Center for Inter-American Relations
680 Park Avenue, New York, New York 10021



FOTOS I, II, III y IV: FOREIGN PARTICLES ("THE VISIT"). FOTO V: "SPLITS" (LEANDRO KATZ)



Tentativas fragmentarias

NOTA GRAFICA SOBRE

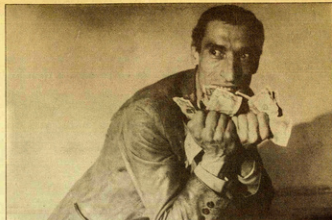
LEANDRO KATZ



IV

Splits y The Visit (Foreign Particles), dos de los experimentos —y la palabra trae a colación a la ciencia, por lo que queda ahí nomás— de Leandro Katz, argentino radicado en Nueva York, donde ha elaborado estos trabajos, datan de 1978 y 1980, respectivamente.

El primero deriva de un cuento de Borges, de una historia "realista" incluida en *El Aleph* (aunque conviene no equivocarse: cuando de Borges se trata, este tipo de simplificaciones tienen vocación de error): "Ema Zunz". Con este material como base, Katz presenta una pantalla dividida en cinco partes, en cinco regiones donde son desarrollados diferentes niveles de la gramática cinematográfica.



III

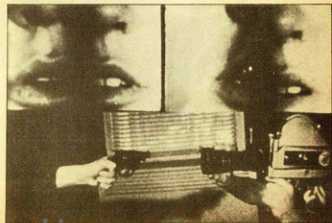
La región superior de la pantalla contiene cuatro divisiones que representan el significante y están conectadas con la voz (o las voces) del narrador (El mima o Mursel, por separado o simultáneamente).

La parte inferior, el significado, muestra las actividades del personaje del cuento en secuencias cinematográficas lógicas. *Splits* desarrolla y analiza de manera sincrónica su estructura narrativa por una variedad de estrategias formales que incluyen la división de la pantalla en múltiples imágenes y la presentación de dos voces narrativas pertenecientes al mismo personaje, cuyo violento crímen es puesto en cuestión por las estrategias reflexivas del film.

Lo más raro y apasionante de esta película es que el procedimiento entrecruza uno de los cuentos pretendidamente más lineales de Borges hasta el extremo de insinuar una secreta paradoja entre el tema

y el tratamiento (lo que nos resigna a recordar un ítem reiterativo: el de la forma y el contenido).

Por medio de una cavilada diversificación se subvierte la disponibilidad atenta del espectador, quien ya no está rindiéndose al mero encanto de un argumento, sino que asiste a la vez al desenmascaramiento de éste y a su comentario. Un proceder que vincula, por su insistencia en el significante, este "patch-work" filmico con el *combine-hearing* de Sarduy, donde una utilización parecida de las voces era empleada con sagacidad. Mientras el cuento de Borges estaba despojado de cualquier carga que pudiera entorpecer el curso de los acontecimientos, relacionándose así con una crónica de los hechos, la prosa de *Splits* es altamente poética, sin que vaya en ello algo peyorativo, con imágenes visuales y enumeraciones muy fuertes.



V

Splitz parece la proyección o el sueño de Hebert Quain cineasta. Borges, desinteresado del interés de éste por la sorpresa no puede disciplinar las postreras instigaciones de su personaje.

The Visit (Forcing Particles) propone una utilización del fragmentarismo aún más radical. Se trata de un thriller en imágenes detenidas. Asistimos a un crimen, sus preliminares y desarrollo, parcializado en 1.200 diapositivas y sonorizado por medio de grabador. Dos voces, una femenina y una masculina, son las encargadas de prologar o interrumpir la inusual acción del film. Se valen de un artificio que le atribuye un status intelectual vanguardista, introduciendo un reparto y un repertorio ideológico ecléctico pero *avant la lettre*: Marx, su análisis del dinero y la commodity, Freud y el suyo acerca de la li-

bido, Nietzsche y el de la ética, Derrida y el de la palabra —un signo por sí mismo de las ocultas interrelaciones que gobiernan estas dimensiones diferentes: el oro, el falo, el padre o momarca o Dios, y el mito de la palabra hablada.

Estas dos obras de Leandro Katz, al margen de su experimentalismo, ubican al director en el incómodo lugar de riesgo que Welles exigía.

Avisan, de manera solapada y elusiva, de nuevos espacios donde la mirada quiere y el espectador ha perdido las garantías que ociosamente ha conquistado. Espacios en litigio, entonces, susceptibles tanto de la irrisión de propagar un recuso como del síntoma obediente de inquietar. Un síntoma que los espectadores bienpensantes, sentados en la bondad de su pensamiento, temen reconocer.

Luis Chitarroni



APRENDA CINE

Escuela
Panamericana
de Arte
Venezuela 842



Coppola

Seguramente durante el curso de este año llegará a Buenos Aires el último film de Francis Coppola: *"One From the Heart"* (que tal vez se traducirá por *"El sincero"* o *"El que lo hace de todo corazón"*), aunque los americanos al no poder explicarse el título, preferían posarlo en inglés.

El último Coppola

compreensible. La distribuidora en el press-book publicitario la describe como una fantasía musical y una historia de amor que ocurre en un tiempo y lugar determinado: Las Vegas durante la noche del 4 de julio.

En "realidad" se trata de una construcción en estudio de una larga calle (como decorado principal) constantemente mojada (para hacer rebotar la luz) bordeada por tiendas iluminadas con carteles de neón que producen el efecto de un jardín fantástico con sauces fosforescentes.

Durante una "privada" gigantesca que Coppola hiciera en Nueva York (dos funciones en el Radio City, o sea unas 13.000 personas) y a la que pudo asistir, comprobé el enorme efecto que causan sobre "su" público (todos los que consiguieron entrar pagando o invitados, unidos por una cadena de empujones) los remedos de invenciones de este "enfant terrible".

Si bien es posible tenerle cierta simpatía mientras se calcula los puntos en la guerra que mantiene contra los "studios", no es posible dejar de ver que esta película es también una malversación de un "vestido godard" en el tratamiento de los personajes, ya que los actores no pueden dejar de estar connotados por una fuerte marca "hollywoodense", y que todo está hecho con un afán de invención a todo precio, subrayando constantemente que él, Coppola, está en la vanguardia.

Es cierto que el colmo de la modernidad —al menos en USA— pasa por el "re-make" y el "re-eto". Pero mientras Scorsese hace un falso retro para ir más allá de todo eso (la historia del cine y la imagen la noticia gráfica en *"El Toro Salvaje"* es, por ejemplo, la materia prima), Spielberg (bajo la producción de Lucas *"Los Cazadores del Arca Perdida"*) logra bostarse como realizador para engendrar un producto digno del Oscar y del éxito de taquilla llevando al cine a su máxima imbecilidad. Coppola parece navegar entre dos aguas. No gor nada le produjo ya una

One from the heart





Su fascinación por el cine europeo, que le permitía salir de los moldes americanos, también se ve en la utilización de una vieja técnica cinematográfica -creo que utilizada hasta sus últimas consecuencias por Murnau en "La Aurora" (Sunrise)- que consiste en dividir la pantalla horizontalmente: en Murnau la parte superior era el lugar de "apariciones" por transparencia que funcionaban como un suplemento de la escena (testamos hablando del cine mudo), en cambio en Coppola sirve para narrar. ... "escenas paralelas": mientras ella se visto luego de pelearse con su marido, él, el también se viste. Es cierto que "La Aurora" tiene algo de genial, hasta creo que Mizoguchi se inspiró para la escena de la barca en "Los cuentos de la Luna" (Ugetsu). Pero Coppola no, no se inspiró para nada. El único momento "impresionante" que nos permite soñar lo que una técnica de avanzada podría producir (ya que debe ser diferente y más fácil de hacer ahora que en los años treinta) es cuando el marido se aleja del aeropuerto (incapaz de evitar que su esposa lo abandone a pesar de cantarle -lo que ella le reprochó que nunca hiciera- "Tú eres mi rayito de sol") y es "achata-do" por el avión que los separa al irrupir en "gran plano", en la parte superior, aplastando al personaje y al espectador maravillado. ... como en el circo. Piruetas, sin duda entretenidas y por momentos no tanto, como Natassia Kinski que

efectivamente camina sobre la cuerda floja y se mantiene encima de una pelota como un payasito, momentos que descolocan porque uno sabe si creer que Coppola se pasó de vueltas y está poniendo de moda la ingenuidad, o cree que realmente se trata de cine de vanguardia. Durante la gira europea que se preocupó por hacer antes de "atacar" Nueva York (donde parece que el film fue un fracaso), Coppola presentó un nuevo sistema de montaje (electrónico) que por ahora lo único que permite es unar termi-

po, ya que cada "plano" está almacenado y puede ser visionado y montado inmediatamente por computadora en pocos minutos o tal vez segundos. Esto es muy interesante y aunque para nosotros es "ciencia ficción" tendría que hacernos no olvidar que las promesas de "cambiar" el cine, o presentar un cine diferente (como el de Godard o Murnau, muerto en vísporas del parlante), no son más que eso, promesas.

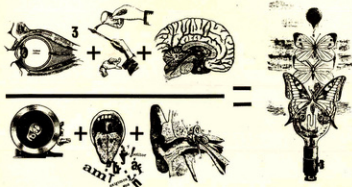
Mario Levin



One from the heart

TALLER DE EXPRESION PLASTICA

profesor: Jorge de Santa María



LAVALLE 1635 8"e" (2" cuerpo)

informes: miercoles y viernes de 20 a 22 hs.

CINEGRAFO

BONO SU SCRIPCION

Apellido. Nombre.
Domicilio.
Ciudad. Provincia.
País.

Por 3 (tres) números: \$ 120.000. En el extranjero: U\$S 15.-

Enviar a Casilla de Correo 1536, Buenos Aires (1000), Argentina.
Giro o cheque a orden de Mario Levin

CINEGRAFO

Nro. 2

ABRIL 1962

S.M. EISENSTEIN

- 5 Presentación de S.M. Eisenstein por Mario Levin
8 Correspondencia de S.M.E. a Victoria Ocampo
11 La Historia del Gran Plano por S.M.E.
16 Prometeo y la Esfinge por Eduardo Grüner

RENE ALLIO: CINE Y PERIFERIA

- 21 Reportaje a René Allio por Monique Ortiz

CINE Y PINTURA

- 29 De un laberinto a otro por Eduardo Grüner
Brueghel. De Icaro a Blow-Up por Oscar Carballo

CINE Y TV

- 35 Holocausto por Hugo Furno
37 La realidad y el cine en directo por Michelangelo Antonioni

CRITICAS

- 39 Una imagen en falta (El Espejo) — Prosopopeya de Popeye (Popeye) — Fusión: Ficción (La Amante del Teniente Francés) — ¿Qué guerra? (Regreso sin Gloria) — Del dinero al sexo (El Cartón blanco de vest) — El pampero arrastra dos nubes (Cuerpos Ardientes) — Elvis/ Pelvis (Elvis, el Rey está vivo).

REVISIONES

- 54 Cuando la propiedad no es un robo (Propiedad Privada)

CINE PLUS

- 57 Reportaje a Alberto Yacovini por Bebe Kamin — Cine Abierto: Reportaje a Carlos Oles por Oscar Barrios y Omar Genovesi — Tentative Fragmentarias: Leandro Katz por Luis Chitarroni — El Último Coppola (One From the Hearth) por Mario Levin



Sergio M. Eisenstein y Mijail Romm