

## Pizza

### Crítica de "Pizza, birra, faso"

Por favor, ruego no cortar nada de texto: la película merece mucha atención.

Por Claudio España

Excelente ★★★★★

"Pizza, birra, faso" (Argentina, 1997), presentada por Líder -producción Palo y a la Bolsa-. Fotografía y cámara: Marcelo Lavintman. Música: Leo Sujatovich. Intérpretes: Héctor Anglada, Jorge Sesán, Pamela Jordán, Alejandro Pous, Walter Díaz, Adrián Yospe, Daniel Dibiasse, Tony Lestingi, Martín Adejemián, Elena Cánepa. Guión y dirección: Bruno Stagnaro y Adrián Caetano. 85 minutos.

Es raro hallar en un film una dosis de realismo tan bien entramada con una historia tan sencilla de humani-

mo, hasta que, ya detenido el cuadro, ellos y otros adolescentes hablan del día que termina, fuman, toman cerveza y cruzan la calle para comer la pizza. Como en el clásico cuento del Infante Juan Manuel, pasará alguien comiendo las migajas.

Así, con la estructura muy académica de quien parte de lo general en busca de lo mínimo, mientras avanza la acción, el grupo va dejando protagonismo a un chico, el Cordobés, y a su novia, que está embarazada.

La historia es poca cosa pero cala hondo. Contrapone dos modos de ser: la casa y la calle. La chica viene de un hogar, aunque no demasiado organizado; el Cordobés, que nunca conoció otro techo que el usurpado, "se pone las pilas" (a pedido de sus amigos) y descubre que hay una vida mejor, la del hijo que vendrá, por lo me-

co de humanidad amor entre un chico y su padre el hijo por demicismo -lo aprendida seguridad y es salud ra prima de cualquier

El viaje de la donde se contaminan lares, barriales, de ed dencia geográfica- es detalle, antropológica do apuntamos que es vo un importante pr mo Festival de Mar nemos que los jurad los adustos se habi ayunas por más apro ra la traducción. E qué no, que el male micismo de los jura de los funcionarios defienden las colu hayan dado de bru de la realidad portu s ilusiones f

una his  
dad, bie  
individu  
marca e  
cia la e  
nalidad  
bes de  
que se  
nos A  
cruel s  
dio y c

# ¡Por favor, no cortar! Claudio España y la crítica cinematográfica

za, birra, fa  
rar entre lo  
atografía. I  
de tener ma  
nizadament  
rebelarse co  
juventud y  
es el signo  
na industria  
sario plan

Héctor Kohen, Fabio Fidanza, Nicolás Mazzeo  
(compiladores)



FILO:UBA  
Facultad de Filosofía y Letras



**¡Por favor, no cortar!**  
**Claudio España y la crítica cinematográfica**

---



**¡Por favor, no cortar!**  
**Claudio España y la crítica**  
**cinematográfica**

Héctor Kohen, Fabio Fianza, Nicolás Mazzeo (compiladores)



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

---

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

---

Decana Graciela Morgade	Secretaría Hacienda Marcela Lamelza	Dirección de Imprenta Rosa Gómez
Vicedecano Américo Cristófolo	Subsecretaría de Bibliotecas María Rosa Mostaccio	
Secretaría Académica Sofía Thisted	Subsecretario de Publicaciones Matías Cordo	
Secretaría de Extensión Ivanna Petz	Subsecretario de Transferencia y Desarrollo Alejandro Valitutti	
Secretario de Posgrado Alberto Damiani	Subsecretaría de Cooperación Internacional Silvana Campanini	
Secretaría de Investigación Cecilia Pérez de Micou		
Secretario General Jorge Gugliotta		

---

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras  
Colección Saberes

ISBN 978-987-4019-07-3

© Facultad de Filosofía y Letras (UBA)

Subsecretaría de Publicaciones

Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina

Tel.: 4432-0606 int. 213 - info.publicaciones@filo.uba.ar

www.filo.uba.ar



¡Por favor, no cortar! Claudio España y la crítica cinematográfica / Claudio Heriberto España...  
[et al.]; prólogo de Héctor Kohen - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Editorial de la  
Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2016.  
330 p.; 20 x 14 cm - (Saberes)

ISBN 978-987-4019-07-3

1. Cine Argentino. I. España, Claudio Heriberto II. Kohen, Héctor, prolog.  
CDD 791.43

# Índice

<b>Este libro</b>	13
<i>Héctor Kohen</i>	
<b>Claudio España, el Centro de Investigación y Reportaje al cine argentino</b>	19
<i>Andrés Insaurralde</i>	
<b>“Un matrimonio”, un magnífico fresco, cargado de ironía</b>	37
<i>Claudio España</i>	
<b>Comentario sobre “‘Un Matrimonio’, magnífico fresco, cargado de ironía”</b>	41
<i>Mariano Roitenburd</i>	
<b>La realización de Fernando Ayala convence con su noble contenido</b>	45
<i>Claudio España</i>	
<b>Comentario sobre “La realización de Fernando Ayala convence con su noble contenido”</b>	49
<i>María Gabriela Aimaretti</i>	
<b>El viejo film de gangsters recreado con gran belleza visual, decorativismo y profundidad sentimental</b>	53
<i>Claudio España</i>	

<b>Comentario sobre “El viejo film de gangsters recreado con gran belleza visual, decorativismo y profundidad sentimental”</b>	59
<i>Gabriela Fabbro</i>	
<b>Aquellos que amamos</b>	63
<i>Daniel López</i>	
<b>“París, Texas”: film notable y de gran encanto</b>	75
<i>Claudio España</i>	
<b>Comentario sobre “París, Texas’: film notable y de gran encanto”</b>	79
<i>Lucas Sebastián Martinelli</i>	
<b>La melancolía y el destierro interior, indicios en un bello film nacional</b>	83
<i>Claudio España</i>	
<b>Comentario sobre “La melancolía y el destierro interior, indicios en un bello film nacional”</b>	87
<i>Alicia Aisemberg</i>	
<b>“Querelle” o el juego de los espejos</b>	93
<i>Claudio España</i>	
<b>Comentario sobre “Querelle’ o el juego de los espejos”</b>	97
<i>María Valdez</i>	
<b>Melancolía de hoy y una notable realización</b>	101
<i>Claudio España</i>	
<b>Comentario sobre “Melancolía de hoy y una notable realización”</b>	105
<i>Lucía Rodríguez Riva</i>	
<b>“El exilio de Gardel”, un juego entre la realidad y la ficción</b>	109
<i>Claudio España</i>	

<b>Comentario sobre “El exilio de Gardel, un juego entre la realidad y la ficción”</b>	113
<i>Pablo Guallar</i>	
<b>Un fresco ya mitológico que confirma su enorme valor</b>	117
<i>Claudio España</i>	
<b>Comentario sobre “Un fresco ya mitológico que confirma su enorme valor”</b>	121
<i>Dana Zylberman</i>	
<b>Tarkovski y un sacrificio que trasunta belleza</b>	125
<i>Claudio España</i>	
<b>Comentario sobre “Tarkovski y un sacrificio que trasunta belleza”</b>	129
<i>Nicolás Ezequiel Mazzeo</i>	
<b>El último film de Huston es, sencillamente, maravilloso</b>	133
<i>Claudio España</i>	
<b>Comentario sobre “El último film de Huston es, sencillamente, maravilloso”</b>	137
<i>Héctor Kohen</i>	
<b>“Frida”, es una bellísima biografía, inquietante y llena de encanto</b>	143
<i>Claudio España</i>	
<b>Comentario sobre “‘Frida’ es una bellísima biografía, inquietante y llena de encanto”</b>	147
<i>Mario Laborem</i>	
<b>“Mala sangre”, atractivo film de un joven director francés</b>	151
<i>Claudio España</i>	
<b>Comentario sobre “‘Mala sangre’, atractivo film de un joven director francés”</b>	155
<i>Martín Alomar</i>	

<b>Almodóvar logra una comedia con mucho brillo y frescura</b>	161
<i>Claudio España</i>	
<b>Comentario sobre “Almodóvar logra una comedia con mucho brillo y frescura”</b>	165
<i>Luciana Caresani</i>	
<b>Claudio España, director del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata</b>	169
<i>José Miguel Onaindia</i>	
<b>El horror de lo cotidiano en una película con notables valores</b>	179
<i>Claudio España</i>	
<b>Comentario sobre “El horror de lo cotidiano en una película con notables valores”</b>	183
<i>María Mercedes Revuelta</i>	
<b>El indiscreto encanto de audaz trama de amor</b>	187
<i>Claudio España</i>	
<b>Comentario sobre “El indiscreto encanto de audaz trama de amor”</b>	191
<i>Elina Adduci Spina</i>	
<b>La violencia de las imágenes</b>	195
<i>Claudio España</i>	
<b>La seducción de “Corazón salvaje”</b>	201
<i>Claudio España</i>	
<b>Comentario sobre “La violencia de las imágenes” y “La seducción de ‘Corazón salvaje’”</b>	205
<i>Tamara Accorinti</i>	
<b>Una obra notable entre la ficción y el laberinto</b>	211
<i>Claudio España</i>	

<b>Comentario sobre “Una obra notable entre la ficción y el laberinto”</b>	215
<i>Raúl Illescas</i>	
<b>Solanas: una obra muy personal</b>	219
<i>Claudio España</i>	
<b>Comentario sobre “Solanas: una obra muy personal”</b>	223
<i>Pablo Piedras</i>	
<b>La angustia de Batman por ser apenas un hombre y no un monstruo</b>	227
<i>Claudio España</i>	
<b>Comentario sobre “La angustia de Batman por ser apenas un hombre y no un monstruo”</b>	231
<i>Armando Capalbo</i>	
<b>Un gran espectáculo que no apuesta a la emoción</b>	237
<i>Claudio España</i>	
<b>Comentario sobre “Un gran espectáculo que no apuesta a la emoción”</b>	241
<i>Jorge Sala</i>	
<b>La muerte por todas partes</b>	245
<i>Claudio España</i>	
<b>Comentario sobre “La muerte por todas partes”</b>	249
<i>Mariano Veliz</i>	
<b>Kurosawa: un gran homenaje a los suyos</b>	253
<i>Claudio España</i>	
<b>Comentario sobre “Kurosawa: un gran homenaje a los suyos”</b>	257
<i>Iván Morales</i>	
<b>Con el film de Polaco regresa la polémica</b>	261
<i>Claudio España</i>	

<b>Comentario sobre “Con el film de Polaco regresa la polémica”</b>	267
<i>Fabio Fidanza</i>	
<b>Con realismo</b>	273
<i>Claudio España</i>	
<b>Comentario sobre “Con realismo”</b>	277
<i>Sebastián Russo</i>	
<b>Melodrama moderno, con la dimensión de la tragedia</b>	283
<i>Claudio España</i>	
<b>Comentario sobre “Melodrama moderno, con la dimensión de la tragedia”</b>	287
<i>Ana Laura Lusnich</i>	
<b>Carta de lectores</b>	293
<i>Claudio España (Crítico de cine)</i>	
<b>Comentario sobre “Carta de lectores” acerca de <i>Match Point</i></b>	295
<i>Fernando Madedo</i>	
<b>Claudio España y sus aportes a la enseñanza universitaria</b>	301
<i>Ricardo Manetti</i>	
<b>Los autores</b>	313

## **Material complementario. Críticas de Claudio España**

<http://publicaciones.filo.uba.ar/por-favor-no-cortar>

# Este libro<sup>1</sup>

*Héctor Kohen*

Este libro, cuya materia es la articulación entre la labor periodística de Claudio España en el diario *La Nación* y su igualmente apasionada docencia como Profesor titular de Análisis de Películas y Crítica Cinematográfica en el Departamento de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, es una obra polifónica, un coral sin pretensión de homenaje llamado *¡Por favor, no cortar! Claudio España y la crítica cinematográfica*.

Para la realización de este texto seleccionamos con Ricardo Manetti veintisiete críticas y una carta de lectores enviada por España a *La Nación* luego de su despido del diario. Cada una fue transcrita, para adecuarla a las exigencias de su publicación en este libro, por los coeditores Fabio Fidanza y Nicolás Mazzeo. Para nuestra fortuna, el archivo de Claudio España guarda los textos

---

1 El título de este breve prólogo no es otro que aquel con el que Claudio España presentó a sus lectores los dos volúmenes de *Cine Argentino. Modernidad y vanguardias. 1957-1983*, el último de la serie de libros de Historia del Cine Argentino que dirigió para la colección editada por el Fondo Nacional de las Artes.

mecanografiados<sup>2</sup> que entregó al diario, en unos amarrados formularios con fecha próxima de vencimiento, atravesados por las urgentes correcciones de Claudio y por las llamadas —enfáticamente señaladas— para algún distraído o mal avenido editor, como la que da título a este libro. Estos textos, palimpsestos urbanos del crítico, del erudito, del cinéfilo, materialidad de una pasión que excede a la profusa adjetivación de sus comentarios para volverse golpe sobre la tecla, puñalada de la lapicera en el papel, convocan a quienes lo conocimos a una geografía urbana donde esa forma de escritura es posible: pizzerías, cafés, el subte que lo llevaba a la redacción y, sobre todo, a ese punto donde el tiempo y el espacio se funden: la noche.

La propuesta inicial —sostenida contra todos los bienintencionados consejos de amigos y colegas, así como la entendible renuencia de las editoriales— fue la de convocar a un autor por texto bajo una consigna —que cada uno resolvió como mejor pudo y quiso—: la apropiación, a partir de la apasionada escritura periodística de Claudio España, de las teorías que, por entonces, bullían en el renovado mundo académico del retorno a la democracia, condición histórica —necesaria, pero no suficiente— que permitía la incorporación de los estudios sobre cine en la Universidad de Buenos Aires. Además, vale destacar, la apropiación de ese saber que provenía de la experiencia del cinéfilo: por ejemplo, la evocación de la estructura narrativa de un film del período clásico a través de otro del siglo XXI, o la analogía entre la escenografía de una película de 1988 y otra de 1940.

El modo en que este proceso de extensión hacia un público masivo se manifiesta no es homogéneo. Pero desde luego, no se trata de algo como “Deleuze para principiantes”

---

2 Se encuentran disponibles en versión facsimilar digitalizada en: [publicaciones.filo.uba.ar/por-favor-no-cortar](http://publicaciones.filo.uba.ar/por-favor-no-cortar).

o “Todo lo que usted quería saber sobre Laura Mulvey”. La convocatoria a la teoría o a la historia está allí en tanto contribuye a interpelar al lector, a obligarlo a participar de la conmoción del crítico. Vale subrayar que no se trata de un camino de vía única: a la categoría “bajtiniana”, que explica un personaje en una crítica, le responde la centralidad que una película de Huston, de Fassbinder o de Solanas puede alcanzar en el dictado de clases en un cuatrimestre.

Todo libro es, también, la historia de su propia escritura. Tengo la certeza de que solo lo comprendo cabalmente con este. Pero también entiendo que no podría realizarse por una ruta diferente de esta: la más difícil, la que demoró más de dos años su publicación. Decidí respetar el tiempo en que cada autor pudiera dar cuenta de un texto atravesado por su vínculo con Claudio España a sabiendas que, de no hacerlo, no editaría el libro pensado y deseado.

La lista de autores que integran el índice de este libro no se corresponde con la inicial, más amplia. El criterio era hacer partícipes a quienes compartieron con España distintos momentos de su vida profesional en el Centro de Investigación de la Historia del Cine Argentino de la Cinemateca Argentina en la década de 1970 y en los sucesivos equipos de las cátedras de Historia del Cine Argentino y Latinoamericano y de Análisis de Películas y Crítica Cinematográfica de la Carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras, a los integrantes de CINEMA, a los autores de cada uno de los libros impulsados por el Fondo Nacional de las Artes, a los discípulos de sus discípulos, a sus colegas en la crítica, a sus amigos del cine, y a quienes compartieron la organización del Festival de Cine de Mar del Plata durante las ediciones 2001 y 2002. No todos aceptaron el convite. La razón es que Claudio España generó adhesiones y rechazos —a veces, en distinto momento, en la misma persona— con la misma pasión con la que vivió. En

todos los casos cursé la invitación, incluso en aquellos que sabía que la respuesta, aunque considerada, sería negativa. Los que lo hicieron afirmativamente propusieron algunos cambios que mejoraron el plan original: la incorporación, por una parte, del relato de la primera etapa de Claudio en Buenos Aires, antes de convertirse en Claudio España el crítico, el docente universitario y el ensayista polémico. De esto dan cuenta los prólogos de Andrés Insaurrealde y de Daniel López. El texto de José Miguel Onaindia da cuenta de su labor como director artístico del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. El epílogo del libro le corresponde a Ricardo Manetti, en la siempre inacabada evocación del maestro y el compañero de vida.

Por cierto, este largo trayecto, con paradas y demoras, tuvo sus, como se estila decir, “daños colaterales”: llamadas que no se hicieron en tiempo, correos electrónicos perdidos, textos que no llegaron a sus destinatarios, etcétera. En síntesis, faltan, en el índice de este libro, nombres de personas que querían y debían estar. A ellos mis disculpas sinceras.

## Agradecimientos

Este libro hubiera sido imposible sin el esfuerzo constante y el irónico optimismo ante cada problema de Fabio Fidanza y Nicolás Mazzeo. Con ellos revisamos cada texto, formulamos las innumerables versiones del índice y compartimos hasta el final la duda de poder presentar este libro en el Cuarto Congreso Internacional “Artes en Cruce: Constelaciones de sentido”.

A Matías Cordo y a la Subsecretaría de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, por hacerlo posible cuando todo lo hacía imposible.

A Claudio España.



Programa del film *Piccolo mondo antico* (Mario Soldati, 1941), estrenado en Buenos Aires el 4 de septiembre de 1947.



# Claudio España, el Centro de Investigación y *Reportaje al cine argentino*

*Andrés Insaurralde*

A mediados de 1973 en la Cinemateca Argentina, Roland (Andrés José Rolando Fustiñana) y Guillermo Fernández Jurado dictaron un curso<sup>1</sup> referente al cine nacional. Conllevaba el propósito de escribir una historia de nuestro cine sonoro, basada en el testimonio de sus pioneros, el cual habría de registrarse en cintas grabadas. De paso se reflataría el Centro de Investigación de la Historia del Cine Argentino<sup>2</sup>, algo que comenzó a concretarse al cabo de un mes, cuando solo perdurábamos siete u ocho de los inscriptos.

Alrededor de treinta alumnos asistimos a la apertura, en la galería de Lavalle 2168, asiento entonces de la Cinemateca. La charla introductoria estuvo a cargo de Fernández Jurado, y luego Roland se ocupó de las clases. Allí, tres semanas después

- 
- 1 En verdad se trató de dos cursos: "La realidad argentina y su cine", dictado los miércoles a las 19,30 horas, y "La práctica de la crítica", los sábados a las 11. Pronto ambos se fusionaron y las clases continuaron desarrollándose solamente los sábados.
  - 2 Entidad fundada por Roland en 1957, dependiente de la Cinemateca Argentina. Aparte de Roland, se contaron entre sus integrantes Juan Carlos Fisner, Edmundo Eichelbaum, María Elina Corrieri, Paulina Stutman (posteriormente Paulina Fernández Jurado), Guillermo Fernández Jurado y Jorge Miguel Couselo (quien oficiaba de director).

conocí a Claudio España, con quien mantuve una amistad —con intermitencias y altibajos— que duró casi treinta años. En ese momento él era docente en un colegio técnico y cubría una ayudantía en la Facultad de Filosofía y Letras. Además colaboraba en *El Civismo*, de Luján, ciudad donde vivía junto con sus padres, pero a poco se mudó a la Capital.

Después, él me pidió muchas veces que escribiera sobre el Centro, y los entretelones de algunos reportajes compartidos, que generaron singulares anécdotas. Cumplí con su pedido, evocándolos y tratando de brindar una semblanza de su carácter.

En la primera clase los asistentes nos presentamos, poniéndonos de pie y nombrándonos en voz alta. Recuerdo que todos éramos muy jóvenes y usábamos el pelo largo. Y que Mariano Calistro (fallecido en plena juventud) apenas tenía 21 años y estaba terminando sus estudios. Carlos Landini (también fallecido) entonces empleado de la Cinemateca, asistía a las clases pero tardó en sumarse a las investigaciones. Oscar Cetrángolo, con sus 18 años, era el benjamín del grupo. También el de pelo más exuberante —al extremo de valerle una reconvención de Mecha Ortiz cuando fue entrevistada. “Che, ¿por qué no te cortás el pelo? Tan lindo muchacho y con esas clínas”, le dijo con su pastosa voz la protagonista de *Safo*—. Y sus palabras resultaron premonitorias, pues Oscar, debido al servicio militar, se pasó el año con la cabeza casi rapada. Juan Carlos Nan, a su vez, debió abandonar pronto la tarea por razones personales.

Eventualmente, participaron de los reportajes Claudio Suaya, Ernesto Torchia, Guillermo Russo, Susana Atkin y Paulina y Guillermo Fernández Jurado. Y, posteriormente, Carlos Morand colaboró con algunos diseños cuando los reportajes se editaron.

La Cinemateca nos facilitó sus archivos y comenzamos a trabajar. Jurado me preguntó si quería hacerme cargo del

Centro, pero le contesté que lo veía mejor a España en el rol; y a poco Claudio se convirtió en el líder del grupo. No solo llevaba la voz cantante, sino que era imparable cuando hablaba. Lejos aún de *La Opinión* y *La Nación*, andaba a las apuradas corriendo de un lado al otro. No se preocupaba demasiado por su ropa y vestía a *la sans-façon*, cargando siempre un pesado bolso o portafolios lleno de papeles. Tampoco se alimentaba bien y le bastaba —según decía— con un “cacho” de pizza y una gaseosa.

Lo recuerdo especialmente en esa época, porque después cada uno tomó su camino, y aunque más de una vez me convocó para otros trabajos, las imágenes más vívidas son las de entonces. Luego solíamos cruzarnos por Corrientes, avenida que transitaba noche a noche, o los domingos a mediodía, cuando iba a comer con Ricardo Manetti a un restaurante de la calle Montevideo.

Sostenía que los trabajos grupales debían efectuarse en bares porque la casa era para vivir. Por eso compartimos mil cafés en lugares muy diversos, pero nuestro asiento natural fue el bar Los Astros, en Lavalle 2068. Allí chequeábamos la información e “intercambiábamos papelitos”, porque insistía en que cada uno debía tener un duplicado de todos los temas. No le molestaba que se volcara café u otra bebida y salpicara un documento, pues creía que eso le agregaba vida a la tarea. Investigábamos, discutíamos y nos divertíamos. Más adelante, con Claudio nos peleamos varias veces, pero nunca dejamos de respetarnos ni de hablarnos.

En el Centro, aunque todos hacíamos de todo, cada uno tenía una labor específica: uno redactaba filmografías, otro se ocupaba de hacer fichas técnicas o notas, otro preparaba los cuestionarios para los reportados, y los cuatro escribíamos a máquina (¿Quién usaba computadora en esa época?).

Nos propusimos redactar *Reportaje al cine argentino. Los pioneros del sonoro* —obra que habría de editarse en 1978— y

cuyo eje, obviamente, fueron las entrevistas grabadas. Para ello indagamos también en otros archivos, y luego las preguntas giraron en torno al paso del cine mudo al sonoro, las particularidades de un día de filmación y el rol de las productoras fundamentales: Lumiton y Argentina Sono Film. Y concertamos que el Negro Ferreyra, Manuel Romero y *La fuga*,<sup>3</sup> realización de Luis Saslavsky por entonces inhallable, ocuparían lugar preferencial. Como nota exótica se insistiría en la primera visita de Orson Welles<sup>4</sup> a Buenos Aires, en abril de 1942. También se pensaba redactar una introducción crítica, que ilustrara los primeros años del sonoro hasta la llamada “época de oro”,<sup>5</sup> y permitiera un análisis del entorno social, político, cultural, etc. de la Argentina de esos años. De las desgrabaciones (algo muy aburrido) también nos ocuparíamos todos.

No tuvimos problemas con la selección de las figuras a convocar, y la lista fue producto de largas charlas. Algunas entrevistas se realizaron en la Cinemateca, otras en el domicilio de los reporteados, sus oficinas o los teatros donde actuaban. De esa manera, una melancólica Paulina Singerman, muy distante de sus personajes cinematográficos, nos recibió en El Nacional. Vestía las ropas de *El violinista en el tejado*, que en ese momento protagonizaba junto con Raúl Rossi. Angel Magaña nos atendió a medio

---

3 En 1995, gracias a los esfuerzos del director Nelson Pereira Dos Santos, se halló una copia de *La fuga* en la Universidad Autónoma de México. Y la mediación de Silvia Oroz y José Martínez Suárez resultó fundamental para que aquella ingresara en el patrimonio de la Fundación Cinemateca Argentina.

4 Welles arribó a la Argentina, a instancias de Eduardo Morera, procedente de Río de Janeiro donde se hallaba filmando. Permaneció en Buenos Aires entre el 20 y el 22 de abril de 1942. Entonces, asistió a la primera entrega de premios de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina, realizada en el Teatro Nacional Cervantes. Y meses más tarde, en agosto, retornó para la preedición de su malogrado film *It's All True* (*Es todo cierto*, 1942), en los Laboratorios Alex.

5 Domingo Di Núbila ubica a la “época de oro del cine argentino” entre 1937 y 1943; otros historiadores la extienden unos años más.

vestir en su camarín del Cómico, mientras se escuchaba a Héctor Gagliardi repasando letra, zapateos de un malambo y a la orquesta de Mariano Mores iniciando *Yo canto a mi Argentina*. En tanto Calky fue entrevistado un poco en la Cinemateca y otro poco en Los Astros.

Por lo general los convocados daban vueltas antes de aceptar, y había que llamarlos varias veces. Pero hubo uno que nos descolocó, Luis Sandrini. “Vengan para acá muchachos”, nos dijo la primera vez que le hablamos. Debimos pedirle que nos esperara unos días y trabajar a toda máquina hasta concretar el encuentro. Llegar a Libertad Lamarque nos costó bastante, hasta que Mariano, de tanto comunicarse con Mirtha, su hija, terminó haciéndose amigo y lo logró.

En la Cinemateca, los sábados solíamos proyectar antiguos films, y entonces a Claudio no le alcanzaban las manos para tomar nota de lo visionado. Transcribía lo que figuraba en los créditos y detalles de escenas, iluminándose con una pequeña linterna. Después íbamos al bar donde recalaban Paulina y Jurado, y en el que a veces se producían ásperos roces entre ella y España. Era entonces cuando Paulina empleaba su singular ironía y sus graciosas descalificaciones.

Teníamos mucho entusiasmo y no había mayor satisfacción que escuchar el sonar del teléfono cuando alguien avisaba que “había conseguido a tal figura”.

La entrevista a Mario Soffici resultó muy cálida. Fue de noche y muy tarde, en una habitación con ambientación nórdica, similar a las de sus films *La barca sin pescador* y *La dama del mar*, donde la grave y magistral voz de Soffici se imponía. Creo que esa fue la única vez que vi a Claudio llamado, porque todos estábamos como en misa, embobados con la charla del maestro, quien fumaba en pipa y tomaba café, mientras su esposa Edith lo atendía diligentemente y lo llamaba John.

También fue muy cálido Daniel Tinayre cuando lo reportamos en su casa de Barrio Parque, una noche en que llovía torrencialmente (no podía ser de otra manera porque siempre llueve en sus películas). La charla se prolongó hasta altas horas, aunque a veces se interrumpía porque muy cerca pasaba un tren (otro ícono infaltable en sus films). Tinayre nos mostró su nutrida biblioteca, especializada en el género policial, mientras un perro muy grande y sumamente manso participaba también de la reunión. Y la señora que nos servía café, creo que se llamaba Elba, nos dijo —modestia aparte— que debíamos ser buena gente porque el perro no se despegaba de nuestro lado.

Tinayre había estrenado recientemente *La Mary* con mucho éxito, y se hallaba abocado a buscar libro para su próximo film (algo que no se concretó, *La Mary* fue su última producción). Nos confesó que le venía muy bien conversar, porque extrañaba sus charlas con Eduardo Borrás, su guionista y coproductor de tantos años. La muerte de Borrás había interrumpido esos diálogos.

Un día de 1975 batimos récord, porque estuvimos a punto de efectuar tres entrevistas. A la mañana fuimos a la casa del arquitecto Ricardo Conord, a mediodía vimos al maestro Alberto Soifer en su piso de la avenida Callao, frente al edificio Los Galgos, y no hicimos otro reportaje porque alguien —no recuerdo quién— se borró a último momento.

El arquitecto Conord nos recibió en su casa en el barrio de la Chacarita. Atildado y cordial, permaneció de pie, mientras sorbía su *whisky* y nos hablaba con un lenguaje muy “paquete,” lleno de giros propios de los años treinta y cuarenta. Refirió anécdotas de Lumiton, Manuel Romero, el doctor Guerrico y otros, con mucha gracia. Cuando olvidaba algo o no lo tenía en claro, lo consultaba con su esposa —una encantadora señora llamada Sarita— que estaba también de pie en el cuarto de al lado, oficiando de apuntadora.

La entrevista al maestro Soifer estuvo signada por la música y la alegría, porque él recordaba alegremente lo que había vivido y sabía transmitirlo. Se sentó al piano y ejecutó la Marcha de la Armada,<sup>6</sup> que cantó con mucho brío acompañado por nosotros, que le hacíamos el coro.

Y nunca reímos tanto como con Niní Marshall, algo obvio por otra parte. En cuanto entramos a su departamento, Mariano le dijo: “Buenas tardes señora”, y Niní le contestó muy suelta: “Más señora será usted. Llámeme Niní, simplemente.” Enseguida nos sirvió té y algo rico que ella misma había preparado. Paulina Fernández Jurado le recordó que en el Normal 1 veía todos los días —cuando alumna— su nombre en el cuadro de honor: María Esther Traveso. Niní asintió y recalcó: “T-R-A-V-E-S-O, no Traverso como habitualmente escriben”.

Hubo chistes y momentos muy jocosos durante toda la tarde, que alcanzaron su clímax cuando alguien comentó que había fallecido Benito Perojo. Ella lo ignoraba y manifestó su sorpresa exclamando: “¿Murió Perojo?”, pero al hacerlo se produjo una inflexión muy graciosa en su voz, que desató risas por varios segundos. Desesperada, le pedía a Claudio con un gesto, que borrara el furcio. Claudio, con mucha astucia, apretó un botón del grabador y le hizo creer que lo hacía.

España vivía entonces en un pequeño departamento de la avenida Canning (hoy Scalabrini Ortiz) atiborrado de libros, diarios, folletos, discos y todos los impresos que se pueda suponer. Abrumaban las enormes pilas que llegaban casi al techo, y no estaría errado si dijera que había papeles hasta en el cuarto de baño...Tal era su fervor. Podía hacer

---

6 La Marcha de la Armada fue compuesta por Manuel Romero (letra) y Alberto Soifer (música) para el film *La muchachada de a bordo*, dirigido por el primero en 1935, y estrenada el 5 de febrero del año siguiente.

muchas cosas simultáneamente: hablar, escribir, ver televisión, comer, atender el teléfono y exigir. Sobre todo exigir.

Aprendimos mucho de él, y creo que él también aprendió de nosotros. Especialmente, porque hasta ese momento —pese a su enganche con el cine argentino— todavía no había encarado su estudio en profundidad.

Alguna vez me confesó que sobrellevaba una pesada carga, dado que su infancia y su adolescencia habían transcurrido durante los primeros gobiernos peronistas, con un padre que era dirigente radical. Y que él, aunque muy chico, se interesaba por el cine argentino y leía todo lo que llegaba a sus manos, *Radiolandia* y *Antena* especialmente, las que coleccionaba. Su padre había estado detenido y no toleraba que se le recordara al Peronismo. Me refirió lo traumáticas que le resultaban sus actitudes, cuando le rompía revistas porque en la tapa aparecían Tita Merello, Fanny Navarro o Hugo del Carril. Por eso se acostumbró a ingresarlas a su casa escondidas debajo del *pullover*... El problema era durante el verano.

Para la entrevista a Luis Sandrini viajamos hasta Martínez. Era una tarde de mucho calor, y sus hijas jugaban en la pileta con unos amigos, mojándose con una manguera. Su esposa, Malvina Pastorino, y él, hablaban por teléfono con Abel Santa Cruz sobre una tarea compartida. En ese momento Enrique Carreras se aprestaba a inaugurar el teatro Odeón de Mar del Plata, donde dirigiría a los Sandrini, y a su esposa Mercedes. La obra, *El hombre piola*, pertenecía a Santa Cruz.

Sandrini improvisó una visita guiada por la casa y nos mostró su taller de carpintería. También los muebles que fabricaba y algunos cuadros, como un Cristo que compró en México, y que había elegido junto con Hugo del Carril. Pero lo que más lo emocionaba era su retrato, pintado por un napolitano, donde él aparecía en su condición de *tony*.

La casa de Sandrini olía a madera recién cortada. A raíz de eso nos contó Malvina que todas las mañanas su marido hacía un alto en su trabajo de carpintero, para llegarse hasta el café de la esquina. “Che Malvina, me voy al café con los muchachos”, gritaba. Entonces ella corría con un cepillo, para quitarle la viruta adherida a la ropa, porque si no él se iba como estaba.

Así, entre 1973 y 1976, fuimos buscando a los pioneros. “Con mordacidad, nostalgia, vivacidad, picardía, ingenuidad, profesionalismo, acidez, sensatez, criterio, verborragia o lejanía”<sup>7</sup> nos brindaron una pintura del momento fundacional de nuestro cine sonoro. También, nos recordaron su infancia, nos hablaron de su entorno familiar, de cuándo descubrieron su vocación y de cómo era un día de rodaje. Y además de su lugar de origen, a veces muy lejano. Paralelamente, de sus problemas laborales, sus éxitos y sus broncas. Y, en particular, describieron a la Argentina de esos años y sobre todo a Buenos Aires. Además, los pioneros ubicaron a Florencio Parravicini, Elías Alippi y Enrique Muíño como otras referencias fundamentales.

Y hubo uno que nos asombró por su sinceridad y picardía, el simpatiquísimo y zorruno Eduardo Morera, quien al terminar de respondernos dijo: “De esto que les conté crean solamente el cinco por ciento, porque yo soy muy mentiroso”. Toda una declaración de principios.

La primera de las veinticinco entrevistas correspondió al productor Atilio Mentasti, la última a Luis César Amadori, reflejadas luego en cuatrocientas cincuenta páginas y agrupadas como en los créditos de una película, por orden de aparición. Y dedicadas a todos los que dieron imagen, pero también voz, al cine argentino.

---

7 Conceptos de Guillermo Fernández Jurado en el prólogo de *Reportaje al cine argentino. Los pioneros del sonoro* (Buenos Aires: Anesa, 1978).

En la época en que se redactó el *Reportaje...* el país era un hervidero político. El Centro se reagrupó poco antes de la asunción del doctor Héctor J. Cámpora<sup>8</sup> y alguna vez nos reunimos cerca de la Facultad de Ciencias Económicas, al lado de estudiantes muy politizados que polemizaban y discutían a viva voz.

En ese contexto, en diciembre de 1974, se realizó el reportaje a Libertad Lamarque. Ella vivía al lado de la Embajada de Estados Unidos, en la Avenida del Libertador, en un edificio que también habitaban el expresidente Oscar R. Lastiri<sup>9</sup> y su esposa Norma, hija del hombre fuerte de la época, José López Rega.<sup>10</sup> Por lo tanto había motivos para que la zona estuviera muy vigilada. Ajenos a eso, caminamos varias cuadras hasta llegar al piso de Lamarque, en medio de una tupida arboleda y muchos faroles apagados, sin darnos cuenta de que junto a cada árbol había hombres armados. Caminábamos sin advertir el peligro, pues supusimos que se trataba de parejas de enamorados, cuando en realidad eran guardias con una Ithaca en la mano.

La estrella nos sorprendió con una *mise en scène* propia de una diva. Debimos esperar largo rato hasta que nos atendiera, la luz era tenue, se escuchaba una música distante, y su entrada resultó muy histriónica. Apareció de lentes negros y con un kimono estampado, y se colocó de espaldas a una ventana, lejos de la luz. Pero en la charla desplegó el encanto y los consabidos mohines que le vimos tantas veces en el cine.

---

8 El doctor Héctor J. Cámpora (1909-1980) asumió la presidencia de la Nación el 25 de mayo de 1973 y renunció el 13 de julio del mismo año.

9 Raúl Alberto Lastiri (1915-1987). Al renunciar el doctor Héctor J. Cámpora, ejerció el mandato presidencial entre el 13 de julio y el 11 de octubre de 1974.

10 José López Rega (1916-1989) juró como ministro de Bienestar Social el 25 de mayo de 1973, juntamente con el presidente Héctor J. Cámpora. Continuó durante los mandatos de Juan Domingo e Isabel Perón, hasta su destitución en 1975. Ejerció nociva influencia sobre el matrimonio Perón y se lo sindicó como el creador de la Triple A, grupo parapolicial que ejerció el terrorismo de Estado.

Y lo cómico se dio cuando entró su marido, Alfredo Malerba, y la saludó en tono muy porteño: “¿Qué hacés Ñata, como andás?”. Entonces, el clímax y el *glamour* se fueron al diablo.

También hubo encuentros que no pudieron concretarse, como los de Malisa Zini, Santiago Arrieta y Tita Merello. Malisa, luego de numerosas llamadas nos citó a su domicilio. Alguien nos atendió y nos dijo que la señora no estaba, pero a nosotros nos pareció reconocer su voz en el interior de la casa. Arrieta murió días antes de la fecha convenida.

A Tita Merello la llamó el propio Claudio. Se presentó diciéndole que era profesor y ella le respondió: “Qué bien me vendría a mí un profesor, porque soy de bruta”. Después se negó mil veces, pese a que España apelara a cualquier argumento. Y al final, abruptamente, interrumpió la conversación con un: “Discúlpeme, pero se me está quemando una costilla”. Claudio, que repitió mil veces la anécdota, nunca pudo saber si lo que se quemaba era un bife o algún hueso de la Merello.

Otros reportajes se hicieron pero no fueron publicados: Guillermo Battaglia, Alfredo Murúa, Amelia Bence, Alexis de Arancibia, Adolfo Z. Wilson y Narciso Machinandiarena, entre otros.

Para charlar con Murúa fuimos hasta José Mármol. El ex propietario de los Estudios Side era en ese entonces un hombre sencillo, vestido con un jardinero azul, que nos mostró con reticencia los tesoros que guardaba —y de los que se negaba a desprenderse—: películas, discos de sincronización y guiones de antiguos films. Pero en ese momento de lo que más disfrutaba era de su taller de carpintería, sus plantas, su parral de uvas chinche y el vino patero que elaboraba, y con el cual nos convidó. Su casa olía también a madera recién cortada.

Paralelamente al *Reportaje...*, Claudio preparaba una nota para la revista *Panorama* sobre los años en la Argentina de Renée Falconetti,<sup>11</sup> la protagonista de *La pasión de Juana de Arco*,<sup>12</sup> film que amábamos y que significó una especie de numen para el Centro y el *Reportaje...* España en realidad se llamaba Claudio Heriberto; y no sé si le gustaba demasiado su segundo nombre. En cambio, parecía complacido cuando su padre le decía Chiche, quizá su apodo de infancia. Era hijo único, nacido bajo el signo de Escorpio, y de ambas condiciones daba muestras muy notorias. A veces adoptaba actitudes de divo, y con Mariano lo cargábamos para que las abandonara. Pero el único que lograba ponerlo en vereda era Oscar, con un “Claudio ¿por qué no te dejás de hinchar las pelotas?”.

Por entonces, Amelia Bence había vuelto de Lima. Y como su departamento se hallaba alquilado, debió recibirnos en uno en construcción que le habían prestado sus sobrinos. Resultaba extraño ver a una estrella, en medio de paredes sin revocar (aunque después se pusieran de moda), baldes con cal y bolsas de cemento. En un momento cometió un furcio y le pidió a España que lo borrara. Claudio intentó hacerle el mismo jueguito que a Niní, pero la Bence, muy sagaz, le reclamó: “No, no, no, a mí no trate de engañarme que yo de grabadores entiendo bastante. Así que ponga el dedo donde debe”.

Las cosas se suavizaron cuando Claudio le regaló una tarjeta de Fin de Año, editada por el Centro, donde se la veía

---

11 Actriz francesa nacida el 21 de julio de 1892. Su labor en *La pasión de Juana de Arco* se considera emblemática. Antes, trabajó en *La comtesse de Somerive* y *Le clown*, ambas de 1917. Se la conoció también como María Falconetti, Marie Falconetti, Renée Marie Falconetti, o simplemente Falconetti. Murió en Buenos Aires el 12 de diciembre de 1946.

12 *La pasión de Juana de Arco* (*La passion de Jeanne d'Arc*), film francés de Carl Theodore Dreyer, de 1928, considerado un clásico del cine. Se dice que redefinió el uso del primer plano cinematográfico.

blonda y displicente. La imagen correspondía a una escena de *La otra y yo*, compartida con Fernando Lamas.

Al finalizar la grabación la acompañamos al Palacio de Correos. Éramos cinco hombres en el auto. Al bajarnos, Amelia —con mucha picardía— exclamo: “Qué va a decir la gente, para una tanto y para otras nada”. Luego pidió a Claudio que la acercara hasta San Isidro. Marchábamos los tres, Claudio al volante, la Bence a la derecha y yo en el medio. Todo transcurría muy divertido hasta que él le preguntó si conocía a cierto historiador. Y como ella dijo no, Claudio le aclaró: “Es un hombre mayor, de unos cincuenta años”. La respuesta de Amelia sonó como un tiro por encima de mí: “Cualquiera tiene cincuenta años ahora”.

El productor Adolfo Z. Wilson nos habló del cine mudo, de sus épocas de exhibidor e importador de películas alemanas, entre ellas *Metrópolis* y *El ángel azul*. También del Negro Ferreyra y Leopoldo Torres Ríos. Y de *Muñequitas porteñas*, *La vuelta al nido* y las dos versiones de *Lo que le pasó a Reynoso*, todos films producidos por él. También se refirió a Josef von Sternberg, a quien visitó en su casa de Alemania. Alguien le preguntó si era cierta su relación con Marlene Dietrich. Y, socarronamente, Wilson dijo: “La vi salir en bata del dormitorio de von Steimberg... Eso ¿cómo se puede tomar?”.

En tanto, Luis Saslavsky convirtió al reportaje en interactivo, al saltar la cuarta pared y preguntarle a la norteamericana Susana Atkin: “¿Usted no habrá venido a la Argentina para entrevistarme a mí, supongo? Tampoco creo que haya sido nuestro cine el que la hizo venir, y menos aún el mentado Peronismo (en ese momento una manifestación que pasaba frente a su casa hacía sonar los bombos). A usted la trajo una historia de amor, ¿verdad?”. Y el viejo director de melodramas acertó una vez más, porque lacónicamente Susana le dijo que sí.

El encuentro con Narciso Machinandiarena resultó de lo más desopilante. Nos recibió en un antiguo edificio frente a la plaza Lavalle. Aclaró que era un día de mucho calor y humedad y que la cobertura de los sofás de su oficina desteñía. Ya estábamos en la calle cuando nos dimos cuenta de que Claudio tenía el pantalón pintado de verde. Por eso decidimos bautizar esa noche como “La noche del culo verde.”

En general, la filmografía de cada entrevistado totalizaba entre treinta y cincuenta películas. Pero todos afirmaban que habían intervenido en ochenta films. Por eso, al comprobar que Guillermo Battaglia había trabajado en más de cien producciones, no nos extrañó que dijera: “Mi filmografía incluye doscientos títulos”.

Antes de la entrevista a Luis César Amadori, Claudio se mostraba muy ansioso y excesivamente eufórico, como nunca lo habíamos visto antes y resultaba muy difícil entenderse con él. Amadori, en la primera sesión, nos recibió en sus oficinas del Maipo a Mariano, Claudio y a mí (Oscar Cetrángolo no pudo ir). Ya no era el de los años de *Dios se lo pague*, se lo veía mayor. Cuando le recordamos que de joven había sido extra en un film de Julio Irigoyen, nos contestó molesto: “Yo jamás fui extra de nadie”, poniendo tanto énfasis como cuando alegó que nunca había filmado melodramas... Las paredes de su despacho estaban colmadas de diplomas y fotografías, entre ellas la dedicada por John Ford, elogiando su trabajo en *El tercer beso*.

Interrumpió la charla un llamado de Luis Alberto Amadori desde Punta del Este. Involuntariamente escuchamos las ásperas recriminaciones del entrevistado a su hijo. Prácticamente, lo conminaba a abandonar las vacaciones para hacerse cargo de sus tareas en el Maipo.

A Amadori, su salud no le permitía beber, algo que él no respetaba. Escondía una botella de *whisky* en un voluminoso termo, bastante barroco. Y cada vez que se servía,

recomendaba: “Que no se entere mi mujer...<sup>13</sup> No le cuenten a mi mujer”. Con eso provocaba nuestra risa porque ninguno la conocía todavía, y él actuaba como si la tratáramos diariamente.

Al salir, con Claudio tuvimos un cambio de palabras, que me llevó a desvincularme del Centro. Era el 22 de noviembre de 1976.

Por fin, el 18 de diciembre de 1978 el *Reportaje...* fue presentado en la sala Carlos Morel del Teatro Municipal General San Martín, en una reunión donde estuvieron varios de los entrevistados. Habló Jorge Miguel Couselo, como representante del primitivo Centro de Investigación. Y Claudio, en nombre de los autores, agradeció a quienes posibilitaron la edición y destacó nuestro esfuerzo y placer al realizar el libro.

Asistieron varios de los reporteados, se leyó una carta de Ulyses Petit de Murat, y la viuda de Alberto Soifer (fallecido poco antes) recibió el ejemplar destinado a su marido. El libro obtuvo buenas críticas pero jamás se lo reeditó, pese a que ha sido —según se dice— fuente de consulta permanente en las últimas décadas. También fue muy bien recibido por sus protagonistas y nadie efectuó reclamos, salvo Francisco Mugica. No le cayeron bien las declaraciones de Sabina Olmos, referentes a que Soffici fue el único —por su condición de actor— que supo dirigirla. “¿Y lo que yo hice con ella en *Así es la vida*, qué era?”, preguntaba. En los archivos se conserva una abundante colección de voces grabadas, una obra editada y, en nuestra memoria, un montón de anécdotas.

Posteriormente ingresaron al Centro Cesar Maranghello, Miguel Ángel Rosado, Claudio Minghetti, Jorge Rodríguez

---

13 Zulema Esther González (1920-1999) actuó en el cine argentino entre 1938 y 1955 con el seudónimo de Zully Moreno. A partir de 1943 fue una de sus figuras más populares. También filmó en México y España.

y Daniel López, que con el tiempo se convirtieron en buenos amigos. Y por esas cosas del destino, a seis años exactos de haberme marchado, el 22 de noviembre de 1982, España me invitó a reincorporarme. “Sin rencores” nos dijimos. Volví y comprobé que se había trabajado mucho, y mucho se continuó haciendo. Aunque lamentablemente, el Centro no perduró. Irónicamente, cuando Claudio escribió el libro sobre Amadori, tuvimos largas charlas, algo que me agradeció en el prólogo. Después, él se dedicó solo a su labor de crítico, la televisión, la Universidad y el Festival de Mar de Plata. El Centro de Investigación había quedado atrás.

Lamenté su enfermedad y supe de sus enormes dolores, porque alcancé a hablarle por teléfono poco antes de su muerte. En 2008 asistí a su velatorio y a la misa que se le ofrendó en la iglesia de Nuestra Señora de Balvanera.

Claudio había nacido el 29 de octubre de 1942, el día del estreno de *Malambo*, de Alberto de Zavalía, algo que le gustaba recordar. Justamente, en 1974, su director y Delia Garcés nos proyectaron el film en su domicilio, pero se negaban a verlo porque la mayoría de sus intérpretes había fallecido. Y apenas se asomaban a la improvisada salita, exclamaban: “¡Todos muertos, todos muertos!”.



Presentación del libro *Historia del cine argentino*, Centro Editor de América Latina. (De izq. a der.) Carlos Landini, Claudio España, Jorge Miguel Couselo, Ricardo Jordán (actor y fotógrafo), Mariano Calistro, Miguel Angel Rosado, César Maranghello y Andrés Insaurralde (con excepción de Jordán, todos autores). 1983.



## **“Un matrimonio”, un magnífico fresco, cargado de ironía**

*La Nación*, viernes 22 de junio de 1979

“Un matrimonio” (“A wedding”), producción norteamericana, en colores, hablada en inglés y presentada por Fox Films en Argentina en los cines Concorde y Libertador. Libro: Robert Altman y John Cosidine. Guión: John Cosidine, Patricia Resnick, Allan Nichols y Robert Altman. Fotografía: Charles Rosher. Intérpretes: Vittorio Gassman, Lilian Gish, Desi Arnaz Jr. Carol Burnett, Luigi Proietti, Geraldine Chaplin, Mia Farrow, Howard Duff, Lauren Hutton, Viveca Lindfort, Pat McCormick, Dina Merrill, Nina Van Pallandt, Amy Stryker, Ruth Nelson, J. Cromwell y P. Resnick. Duración: 120 minutos. Calificación: Prohibida para menores de 18 años.

A primera vista, “Un matrimonio” es un vasto fresco que reproduce un día completo de casamiento: la ceremonia nupcial, los preparativos de la fiesta, la fiesta en sí, las tribulaciones de los novios y parientes, y finalmente, la salida deliberadamente furtiva de los recién casados.

Más adentro, el resultado conseguido por el director Robert Altman es un desfile de relaciones entre caracteres diferentes y un análisis individual de esas mismas personalidades. Si queremos hilar más fino, la maraña humana es una excusa para bordar la necesidad de ceremonias que tienen el hombre y el comportamiento ritual con que se desempeña en ellas. Todos los sentimientos son posibles y ningún estado de ánimo queda fuera del escarpelo incisivo y humorístico del director de “Tres mujeres”.

El matrimonio se celebra entre el hijo de acaudalado italiano, casado con una mujer de muy buena posición económica y social, y una jovencita, hija de un matrimonio sureño enriquecido por el ejercicio de un monopolio en una red de transportes.

Las dos familias son muy numerosas, hecho que concede a Altman, la posibilidad de enfrentarse con un pequeño cosmos

social al que debe desentrañar y exponer en imágenes. Como se ha puesto en movimiento un ejército de criados, custodios y organizadores de la fiesta, también estos personajes son motivo de trabajo para la pesquisa de Altman.

Los diálogos son filosos, buen vehículo para transparentar los caracteres, y el humor implícito en la totalidad del film es un arma desacralizadora de la mitología social que el realizador realiza con destreza y aprovecha a favor del espectáculo. No sería demasiado difícil que los espectadores pudieran identificarse con alguno de los representados, aunque el humor y la posición “exterior” de la cámara tiendan al distanciamiento.

La estrella de esta película es —como en “Nashville”, otro film de Altman— el guión, cuya difícil redacción queda en evidencia cuando se atiende al entrecruzamiento de las situaciones y al difícil entramado de las relaciones. El sarcasmo, la ironía y el grotesco nacen de la imagen y de las palabras. Si bien el director se propone un muestrario crítico, de ningún modo intenta una moraleja; al contrario, se permite una vuelta de tuerca (un sangriento accidente, que es, acaso, la debilidad mayor de la obra) para decir que todo puede continuar igual, aunque algunos individuos, terminada la fiesta, sientan que han perdido algo.

Más que grandes trabajos —ninguno es desdeñable— hay presencias gratas: Lilian Gish, a la que Altman presenta como lo hacía Griffith en la era muda, a contraluz y con la lengua cabellera rizada y suelta; Vittorio Gassman, jamás medido; Mia Farrow, entre el recato y el placer; Viveca Lindfords, borracha desde el principio, ácida siempre; Carol Burnett, magnífica madre de la novia; Ruth Nelson, una tía socialista cargada de humor y simpatía; Nina Van Pallandt, enhiesta mujer de Gassman; Geraldine Chaplin, enigmática.

Asistir a la exhibición de “Un matrimonio” es también una experiencia interesante; el film provoca alegría por el

desenfado con que se muestra cómo es cada uno; al mismo tiempo y como el bisturí del director corta hondo, sale a la luz también la herrumbre de la vida, que convive internamente con aquello que es deseable.

*Claudio España*



# Comentario sobre “‘Un Matrimonio’, magnífico fresco, cargado de ironía”

*La Nación*, viernes 22 de junio de 1979

*Mariano Roitenburd*

A la hora de analizar un texto fílmico, Francesco Casetti y Federico Di Chio plantean como necesidad primaria alejarse del objeto de estudio: “minar la *fascinación* de las imágenes y sonidos provenientes de la pantalla”.<sup>1</sup> Para los autores “el análisis exige que el film esté literalmente al alcance de la mano, pero también actúa con el fin de dividirlo, de enfriarlo, de alejarlo. De convertirlo en una cosa en sí misma que se pueda recorrer en cuanto tal. En este sentido, el *distanciamento* del análisis no es solo la ratificación de una forma distinta de visión, sino también la búsqueda de una cierta *distancia* con respecto al objeto” (Casetti y Di Chio, 1991: 20).

Aquella distancia se hace notoria en la crítica que realizó Claudio España para el diario *La Nación* acerca del film *Un matrimonio* (*A wedding*) de Robert Altman, estrenada en Argentina el 21 de junio de 1979.

En ambos escritos, Claudio España parte de lo simple, de lo reconocible, de lo que está a simple vista, para luego complejizarlo y penetrar en un análisis más profundo. No faltan

---

1 Casetti, F., Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.

en el inicio de su discurso frases como “A primera vista” o “A partir de esta apreciación que parece tan simplista”,<sup>2</sup> a partir de las cuales desarrolla una “primera impresión”, que podría ser el resultado de aquella primera visualización de la película, con resabios de la fascinación que esta produce y que, al mismo tiempo, orienta al lector, al describir parte del argumento del film. Aunque a este último el lector podía encontrarlo en otro periódico o revista especializada de la época, o escuchar en alguna audición radial o programa de televisión. Pero no es en la descripción superficial de la trama donde se deja entrever la crítica del film, sino que se da una vez que el crítico ha ingresado en una capa escondida, que no se deja ver a simple vista. Es allí donde surgen las particularidades y se hace presente el oficio del crítico, al ir “más adentro” o “hilar fino” (en palabras de España en la crítica), entregándole al lector, potencial espectador, líneas de fuga para la interpretación, y elementos precisos, a los que puede o no prestarle especial atención una vez que ha decidido acudir a la sala de proyección.

Afirmar que “la estrella de esta película —como en *Nashville*, otro film de Altman— es el guión”, decir, “la cámara del realizador —según anticipa— espía con ansiedad y se mueve con destreza” o nombrar elementos de la puesta en escena y el montaje es, por un lado, darle herramientas a la posible audiencia para hacer el ejercicio de distanciarse en algunos momentos del film y, por otro, divulgar aspectos específicos del lenguaje cinematográfico. De esta manera, España le está diciendo al lector que no solo se deje llevar por la magia del relato y de la historia, sino que vea más allá, que haga el ejercicio de análisis e interpretación. Lo que, sin ir más lejos,

---

2 Esta frase se encuentra en la versión del comentario que Claudio España entregó al diario. En el comentario impreso (seguramente por la necesidad de disminuir la extensión del escrito) la han eliminado.

esta película está haciendo. Consciente o inconscientemente, Claudio España realiza el mismo ejercicio que el film: partir de lo simple, de lo cotidiano y hasta lo vulgar, para luego particularizarlo y contar una historia singular, y problematizar por medio de ella las relaciones humanas y los rituales socialmente instituidos. Es interesante en este punto recuperar la cita de Robert Altman a la que España hace referencia: “Las bodas nos obligan a usar corbata y a lustrar los zapatos”. Esta frase permite a España dar cuenta de esta sencillez de la que parte el film ya desde su título *Un matrimonio*, una pareja que puede ser como cualquier otra pero que, al mismo tiempo, es única. Pero a medida que transcurre la película, vemos cómo se desenvuelve la fiesta de este matrimonio específico con sus particularidades, que no están dadas únicamente por el argumento (o guión), sino también por la puesta en escena y el montaje que son herramientas fundamentales para llenar este relato de autenticidad. Es necesario detenerse en la cuestión de la obra de arte, y entender el propósito de Claudio España de reconocer a Robert Altman como un autor. Aunque no sea algo que explicita en sus críticas, en ellas abundan las comparaciones con otros films del mismo autor. Se citan *Tres Mujeres* (*Three Women*, 1977), *Nashville* (1975), *M.A.S.H.* (1970) y *Racha de suerte* (*California Split*, 1974) con diferentes propósitos. Los últimos dos solo para dar cuenta de una carrera, de la historia en el mundo cinematográfico de este director. Estas menciones funcionan como una acumulación cuantitativa de obras sobre su espalda, al mismo tiempo que abre las puertas para que el lector descubra otras creaciones de Altman. A las primeras dos las comparara con el film en cuestión para encontrar semejanzas en los guiones complejos, de temáticas y estilo similares. Busca, de esa manera, dar cuenta de una estética “individual”, la estética de autor en donde *Un matrimonio* se consolida como una obra de arte y el director como un artista capaz de “cortar hondo” con su “bisturí”.



## La realización de Fernando Ayala convence con su noble contenido

*La Nación*, viernes 20 de mayo de 1983

“El Arreglo”, producción nacional, en colores, hablada en español y presentada por Aries en el Normandie, Atlas Recoleta y Callao. Libro: Roberto Cossa y Carlos Somigliana. Fotografía: Víctor H. Caula. Música: Jorge Valcarcel. Montaje: Eduardo López. Intérpretes: Federico Luppi, Rodolfo Ranni, Julio De Grazia, Haydée Padilla, Susú Pecoraro, Dora Prince, Manuel Callau, Mario Alarcón, Fernando Alvarez, G. Marín. A. Tenuta y J. López. Guión y dirección: Fernando Ayala. 90 minutos. Prohibida para menores de 14 años.

Hacia mucho que el cine argentino no ofrecía una obra de realización tan firme, tan descarnada en su muestrario de seres fácilmente reconocibles y con un ejemplo de moral acabado, sin proponerse ninguna finalidad ética y sin salirse de las características que definen al cine como narración y entretenimiento.

“El arreglo” está narrada con pulcritud y, a partir de la sensatez del libro de Cossa y Somigliana, obliga al director, Fernando Ayala, a una toma real de conciencia sobre el hombre y un sector social no comúnmente tratado por nuestra cinematografía.

“El arreglo” habla de una situación argentina detestable y habitual en las críticas de sentido común: la coima a la que acceden muchos representantes de instituciones con poder, en este caso el capataz de una cuadrilla municipal que incentiva a los habitantes de una calle suburbana —familias de obreros— a entregar sumas de dinero para obtener ramales de agua corriente, cuando no les corresponde porque, a pesar de ser vecinos de la misma calle, una vereda y la otra pertenecen a distintas municipalidades.

## Veredas

El conflicto invita a plantearnos la lucha entre la necesidad y la honradez. También la competencia vecinal, rasgo muy común que, dicho sea de paso, con “eso de no querer ser menos”, estimula el progreso de los barrios. Todos los habitantes de la vereda a la que no corresponde el beneficio del agua acceden a la sucia propuesta del capataz. Sólo uno, quijotesicamente y haciendo gala de una obstinada individualidad, se opone y, por supuesto, termina mal. Este personaje, a cargo de Federico Luppi, alcanza dimensión en su naturalidad y seguridad de medios expresivos, aunque —y esto vaya para futuras actuaciones suyas— no trate de ofrecerle facetas nuevas a una caracterización ya probada por él y que, si bien tiene repercusión, no bastan para definirlo en una carrera que debe progresar sin mengua.

Con criterio austero y reconocible sensibilidad, Fernando Ayala elabora una dinámica pintura inicial de la vecindad suburbana, aspecto cuyo colorido no desaparece ni cuando la fábula dramática ha ganado el puesto principal.

## Comprensión

Ayala se propone, también, divertir con su exposición sin concesiones de las actitudes que contraponen a los vecinos con el protagonista. Todos parecen tener razón y los rasgos humanos están definidos sin medias tintas (por eso, lo del ejemplo de moral que hablábamos) y no nos cuesta ser comprensivos —como lo es el realizador— con aquellos que, a la vista del que se opone a la coima, parecen los enemigos. Esa comprensión llega, inclusive, para la “agachada” del honesto protagonista, que sólo se retrae ante el “arreglo” y no denuncia públicamente al capataz y a su

vecindario. Una actitud que también define al argentino, ya que, ingenuamente, no “batir” es otra de sus “cualidades” quijotescas.

Ya en su anterior “Plata dulce”, Fernando Ayala había entronizado la sátira y la ironía como aderezos de la narración. Estos recursos oblicuos del humor no sólo suavizan las esperanzas de la cuestión planteada en la trama sino que tranquilizan al espectador, que asiste sonriente y también comprensivo a la lucha entre la decencia y la necesidad, que no debieran ir nunca separadas, si las cosas no funcionaran en la realidad, según se muestra aquí.

El resultado es una inteligente, inquietante y reflexiva parábola sobre el individuo, en su relación consigo y con la comunidad donde habita; un apunte serio y directo sobre la autoridad y quienes la ejercen (aunque sea desde los puestos pequeños que los mediocres utilizan en su favor); también un documento crítico sobre nuestra realidad y sobre hechos que vivimos criticando pero no denunciemos. En esto, el film se juega.

## Producción

Las actuaciones, la ambientación, la música teñida de un lánguido rebote barroco, la fotografía de Caula y el resto de los componentes de la producción son impecables. En el primer rubro, se destaca, por encima de todos, Julio De Grazia, en una composición humana que se presiente elaborada y que anota un punto más en el progreso de este formidable actor. Haydée Padilla no cae en tics que alguna vez se le criticaron y cubre con seguridad un papel que se sabe de apoyo; Rodolfo Ranni, expresivo pero demasiado sujeto a tonos y gestos que por medidos parecen no trabajados. Una revelación, el trabajo de Susú Pecoraro, a quien el

cine debe empezar a tomar más en cuenta. Mario Alarcón —un linyera algo literario que cierra poéticamente el film; el personaje más discutible— no hace más que señalar su reconocida condición de actor.

*Claudio España*

## Comentario sobre “La realización de Fernando Ayala convence con su noble contenido”

*La Nación*, viernes 20 de mayo de 1983

*María Gabriela Aimaretti*

Testigo incisivo y sutil de su tiempo y su espacio, Claudio España reúne bajo su pluma cualidades y actitudes propias de un maestro: claridad, conocimiento y capacidad de diálogo. Él, que fue un crítico cinematográfico de amplia trayectoria, era también un docente nato y un conocedor “conocido”, valga la redundancia, del medio y en el medio: “su” medio, el cinematográfico.

En su crítica periodística sobre *El arreglo* (Fernando Ayala, 1983), publicada en el diario *La Nación* el 20 de mayo de 1983, España repite especularmente el juego de Ayala en su película: atrae, entretiene e incomoda al lector-espectador, exponiendo la paradoja ética del estar atravesado por dos necesidades contrapuestas, haciendo suya la crítica al sentido común con su doble moral que “critica pero no denuncia”. Los adjetivos que atribuye al director no son ajenos a su propia escritura: inteligencia, sensibilidad, firmeza, reflexividad, pulcritud, seriedad y, por qué no, inquietud. Y es que desde su columna España también sabía ser inquietante sin dejar de entretener, mostrar los planteos éticos de un film sin excluir el humor. Siguiendo al realizador del film

advierte: “Todos parecen tener razón (...) y *no nos cuesta* ser comprensivos con aquellos que *parecen* los enemigos (...)”.<sup>1</sup> La pregunta descarnada que va del film a su crítica, y de allí al lector en un triángulo perfecto es: ¿Se puede ser honesto en un mundo corrupto? Así como el film se proponía ser un retrato de clase en torno al tema —ayer y hoy de vigente actualidad— de la corrupción con personajes tipo, España procuraba establecer empatía y mutuo re-conocimiento con el lector a través de preguntas retóricas y el uso ocasional de un “nosotros” inclusivo que une al experto y al lego.

Era directo en sus apreciaciones hacia los actores: sin rodeos, su ojo crítico sabía apreciar debilidades y otear “promesas”. Ahí se le iban años de experiencia de trabajo, y su enorme fascinación por las imágenes.

Todavía faltaban algunos años para que, desde el aula y no ya solamente desde su máquina de escribir, entusiasmara a los jóvenes de la segunda mitad de los años ochenta estrenando su propia cátedra de Historia del cine latinoamericano y argentino: la primera dentro de la Universidad de Buenos Aires, en la incipiente carrera de “Artes Combinadas”. Sin embargo su pasión por el cine, la literatura, la historia y, sobre todo, la transmisión del conocimiento aparecen contundentemente en las notas del diario *La Nación*: su necesidad de observar críticamente la realidad y el campo cinematográfico lo condujeron a un tipo de escritura “conversacional”, dialogante con el lector-espectador, a quien trató respetuosa y cómplicemente. Su objetivo era siempre el “contagio” de aquellas pasiones que lo con-movían. Desde esa búsqueda de entusiasmo, provocación intelectual y entretenimiento, escribía y se “trataba” con los lectores-espectadores.

Si él conocía el medio, el medio lo conocía a él: observador profesional de los “profesionales de la mirada”, a Claudio no

---

1 El destacado es nuestro.

se le escapaban los detalles ni de los films ni de los entretelones de producción. Moviéndose con la confianza que emana de la frecuentación, intercambiaba perspectivas y preguntas con directores, guionistas, técnicos, actores y productores en medio de filmaciones y descansos. En sus críticas periodísticas hacía accesible un mundo invisible para el lector: a través de sus ojos, el público veía la satisfacción del equipo técnico después de una escena bien rodada; la eficacia de un actor que trabaja su papel antes, durante y después de la filmación; la preocupación de un director ante un desafío de producción. Esa mirada también se traducía en aportes a todo el cuerpo artístico y técnico de una película: nadie quedaba sin recibir un aplauso, un consejo, una recomendación, una pregunta. En sus críticas interpelaba a —dialogaba con— todos: espectadores y quienes hacían posible los films. Se trataba de críticas integrales, amplias, abarcadoras. Ellas también revelaban, con sencillez y justeza, elementos, temas y motivos conceptuales e ideológicos, problematizándolos en un lenguaje que combinaba heterodoxamente giros del “lunfa” y retóricas de la academia literaria.

En otra reseña al film mencionado, unos días antes de su estreno, nuestro crítico se refería a Ayala bajo una combinatoria audaz de sentido comercial, profesionalismo y calidad artesanal, que se nos figura muy en sintonía con su propio perfil. La capacidad para hacer de su pasión y placer su fuente de trabajo; el compromiso y responsabilidad de su práctica periodística y la dedicación meticulosa de su escritura eran signo y seña de Claudio España. Y es que, precisamente, esa combinación que configuraba su huella, su marca, su “firma”, le permitía profundidad sin esnobismo, “enganche” sin frivolidad: lo confirmaba como crítico de su tiempo-medio, experto “nativo” y docente dialogante.



## El viejo film de gangsters recreado con gran belleza visual, decorativismo y profundidad sentimental

*La Nación*, viernes 28 de diciembre de 1984

“Érase una vez en América” (“Once Upon a Time in América”), producción norteamericana, en colores, hablada en inglés y presentada por Fox en el Maxi 1 y en el Maxi 2. Libro “The Hoods”, novela de Harry Grey (seudónimo de David Aaronson). Guión: Leonardo Benvenuti, Piero de Bernardi, Enrico Medioli, Franco Arcalli, Franco Ferrini y Sergio Leone. Fotografía: Tonino Delli Colli. Música: Ennio Morricone. Intérpretes: Robert De Niro, James Woods, Elizabeth McGovern, Tuesday Weld, Treat Williams, Burt Young, Joe Pesci y Danny Aiello. Dirección: Sergio Leone. 255 minutos. Solo apta para mayores de 18 años.

La vuelta al cine del italiano Sergio Leone se produce de un modo espectacular y con un film —“Érase una vez en América”— que no sólo demuestra su profundo y ancestral amor por la historia de los Estados Unidos recreada cinematográficamente (Leone es autor de los más calificados “spaghetti westerns” y fundador de ese género hiperbólico y decorativo) sino su gran capacidad de realizador, su buen gusto y una envidiable condición de creador romántico.

### 46 años en cuatro horas

“Érase una vez en América” es una vasta saga que recorre la historia de una gavilla de gangsters a lo largo de 46 años, desde 1922 hasta 1968. El guión se cuida muy bien de no seguir una cronología: en sus avances y retrocesos en el tiempo, le deja al espectador la última y fundamental tarea, la de recomponer la historia de la culpa de un delator de sus amigos. Para ello, el director se toma casi cuatro horas, que el espectador transcurre con gran

placer. Leone es un enamorado del viejo cine de los Estados Unidos, lo conoce y le encanta recrearlo. Ya lo demostró en sus “westerns”; ahora, en esta reconstrucción ambiental del barrio judío de Nueva York, en la expresión del mentado “sueño americano” por parte de sus protagonistas y en las ansias de conseguir esa meta de cualquier modo, Leone arma y desarma las personalidades de sus criaturas de ficción —Noodles y Max, respectivamente— hasta conseguir una suerte de síntesis de toda una comunidad, a la vez realista y simbólica.

Casi al comienzo, una recalcitrante campanilla de teléfono que no deja de sonar, primero en un aparato telefónico, después en la conciencia de Noodles y también insistente en la visión preparatoria del espectador, denuncia la culpa de ese personaje, a quien buscan la policía y los maleantes: una delación suya marcó el fin de una gavilla (en diciembre de 1933), con cuatro cadáveres en el suelo, frente a los flashes de los periodistas. Noodles olvida su tiempo y su acción en un fumadero de opio del barrio chino. No sonrío.

La acción retrocede hasta 1922, al día en que por robar un reloj a un borracho, Noodles y Max se conocen. Ellos apenas entraron en la adolescencia. En esta descripción del gueto judío, Leone en cambio, manifiesta su plena madurez: la cámara y la banda sonora reconstruyen un mundo que, de tan realista, gana toda la fantasía necesaria como para que nadie dude de que está presenciando un film, acaso un “spaghetti thriller” si se nos permite la asociación. El fondo (escenografías y paisaje urbanos reales) es vastamente decorativo, bellísimo aunque muestre la pobreza y la suciedad. La cámara sube, baja, se introduce en recovecos con extraños movimientos de grúa, como en los tiempos de Howard Hawks, el Huston de los 40, “Scarface” o “Los ángeles con caras sucias”. Todo, ahora, en vibrantes y apretados colores.

## El decorado y sus fantasmas

La cartapesta y los flujos sugerentes de luz artificiosa están tan a la vista como profunda es la indagación en el conflicto de los personajes, según pasan los años: la iniciación sexual como un juego y con un pastelito como pago a la chica del barrio que todos tenían para “iniciarse”; los primeros asaltos individuales y en pandilla; el sonido y el efecto trágico de la primera arma de fuego; la experiencia del reformatorio (cuando Noodles desaparece tras la puerta de rejas, sus amigos quedan desolados, entendiendo apenas el significado de la pérdida de la libertad, delante de un muro enorme, en uno de los cuadros visuales más bellos y patéticos de la película); el amor verdadero, pero no correspondido; la sensación de que Max viene atrás de Noodles recogiendo los frutos de la esperanza de éste que acaba en decepción; la evidencia, finalmente, de que hay en Max un enemigo —quizá porque se lo siente el más amigo— y que hay que hacerlo desaparecer, sin presentir que Max ya es muy poderoso y que no ha hecho otra cosa que inventar este sentimiento en su compinche para que este haga aquello —la declaración— a que otro no se animaría y de ese modo le deje abierto, con nombre falso, un ambicioso camino de sucios triunfos.

El relato, que ya paseó al personaje de Noodles por el mismo decorado, pero en 1968, vuelve a este tiempo: Noodles está viejo y cargado de hombros; debajo de un asombroso maquillaje Robert De Niro asoma con facciones de asombro, intimidado por la ciudad que ha crecido y de la que se alejó 35 años antes; “achicado” por el peligro urbano bajo los puentes neblinosos y con una carta anónima que lo citó para que retirara una valija con 50.000 dólares de un escondrijo; la misma valija con el botín que no había hallado el día de la delación, siete lustros atrás. Noodles entrevé un

misterio que no sabe si podrá resolver. Ese misterio puede disolver sus culpas y el miedo de ahora y el de antes. La musiquilla de fondo de los años 30 fue reemplazada por “Yesterday”, de Lennon y McCartney. No por ello se acalla la magnífica música de Ennio Morricone ni su trabajo sobre la pista musical con temas de Rossini (“La gazza ladra”), J.M. La Calle (“Amapola”) y Gershwin (“Summertime”).

Los 45 minutos finales aportan una vuelta de tuerca sorpresa y gana en ritmo un “allegro” tan agitado que el agotamiento de las tres horas de proyección y el trabajo de reconstrucción activa de la anécdota se desvanece en el renovado interés de una trama insólita y tan humana como el resto. Hay todavía un nuevo juego de tiempos y de 1968 los hechos retroceden nuevamente en la memoria de Noodles al año 1933, aquel de la abolición de la Ley Seca y de su acto de delación. Está nuevamente en el fumadero chino de opio. Pero ahora ríe y ríe.

Las evidencias derrocaron a la culpa y habrá que empezar de nuevo. Los recuerdos tendrán ahora otro gusto y el espectador podrá llevarse consigo la película para terminar de armarla y recuperar la maravillosa memoria de un film sobre el tiempo y los recuerdos, los propios y los de la trama, y permanecer un rato íntimamente con los personajes de la saga, que volvieron para remedar a Scarface y Capone (que importa si son itálicos o judíos) y lo hicieron como corresponde en tiempos en que la Nostalgia recupera una iconografía de cine viejo a través de un lenguaje moderno, eminentemente visual, edulcorado, violento, delicado y contemporáneo.

Las actuaciones son formidables: De Niro, con una máscara física e interpretativa cambiante y convincente, tierno y feroz, gran actor; James Woods (Max), satánico y filoso; Elizabeth McGovern (Noodles la ama, pero ella lo desdeña para terminar con Max, que toma todo de segunda mano),

la chiquilina de “Gente como uno”, atrapante, cínica y tierna a la vez; Tuesday Weld, sensual, mentirosa, espléndida intérprete. Los demás, con algo de las caras torvas del viejo film de gangsters, vistos aquí desde la óptica de los años 80 y por el tamiz de una concepción europea, se convierten en presencias necesarias, inolvidables.

*Claudio España*



## Comentario sobre “El viejo film de gangsters recreado con gran belleza visual, decorativismo y profundidad sentimental”

*La Nación*, viernes 28 de diciembre de 1984

Érase una vez... Un maestro...

*Gabriela Fabbro*

Cuando entré en la carrera de Artes, de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, el cine era lo que me apasionaba. Dos años de carrera integral, sin el cine como eje, empezaron a opacar mi entusiasmo. Luego de búsqueda y esfuerzo, y avanzada la carrera, se abrió la orientación Artes Combinadas. Y si bien, su nombre no es muy feliz, ya que no refleja la propia esencia del título que brinda, sí hoy puedo afirmar que la “combinación” de su nombre refleja más la conjunción de la propia pasión y la de un profesor, que me contagió desde que lo conocí, la suya por el cine, y, especialmente por el cine argentino. Ese maestro fue Claudio España.

Convocada como su Ayudante de trabajos prácticos antes de recibirme, en la materia Introducción a las Artes Combinadas, compartiendo sus clases de Historia del Cine Argentino y Latinoamericano, y acompañándolo luego en la cátedra Análisis de Películas y Crítica Cinematográfica, Claudio España fue un verdadero maestro, aquel que define y marca.

El día que me dijo: “Si yo hice un libro sobre Argentina Sono Film, ¿por qué no hacés uno sobre Lumiton?” fue el

punto de partida. Galerías en Munro, entrevistas a José Martínez Suárez, a Julio Lofiego o a Pedro Marzioletti, visitas a la Inspección General de Justicia para estudiar actas y estatutos del estudio de los “Locos de la azotea” despertaron en mí la curiosidad y pasión por la época de oro de nuestro cine nacional. Llegaron luego los libros para el Fondo Nacional de las Artes, el seminario con Jesús González Requena, conversaciones con Jenaro Talens y Santos Zunzunegui, la creación del grupo CINEMA y el trabajo junto a él en la Fundación Universidad del Cine.

Y como final de este recorrido, seguir junto a él me permitió unir a esta nueva pasión que empezó de estudiante, la eterna, la que me había acompañado desde pequeña: el *Star system* y la admiración por Mirtha Legrand. Así comencé a estudiar su filmografía, a analizar sus programas de televisión, para finalmente llegar a mi tesis doctoral sobre la estrella de la perdurabilidad, la que construyó un clásico. Claudio España estuvo en el comienzo y acompañó el resto.

A partir de la lectura crítica del texto que publicó el viernes 28 de diciembre de 1984 sobre el film *Érase una vez en América*, reconstruyo su dinámica de trabajo y la forma de encarar el análisis de las películas. Su texto titulado “El viejo film de gangsters recreado con gran belleza visual, decorativismo y profundidad sentimental” es reflejo de su praxis. Partiendo de una clara diferencia entre lo filmico y lo cinematográfico, Claudio recorre el film, articulando temas y categorías que hacen a la historia del cine, a los movimientos cinematográficos, al cine de autor, a la estética y la crítica.

Toma al film como punto de partida, pero termina su texto crítico con el film como punto de llegada. Describir para interpretar, analizar para emitir un juicio de valor. Ese es el recorrido del crítico, y el que desea contagiar al lector.

Desde el punto de vista del análisis como operación de decodificación, Claudio construye su texto sobre la base de las

etapas de todo trabajo taxonómico: separa a la película en sus partes constitutivas, las ordena, las estratifica para luego modelizarlas y volverlas a unir para construir un sentido. Va de los significados puestos por Sergio Leone en su film, a los sentidos que decodificarán los lectores y espectadores. Una invitación a una lectura, a un recorrido que se basa en el análisis de los tres componentes básicos de toda narración, siguiendo a Francesco Casetti (1991): los acontecimientos, los existentes y las transformaciones. En orden cronológico según el desarrollo de la historia que interpretan Robert De Niro y James Woods, Claudio remarca los hechos de la trama más relevantes, descriptos a partir de las acciones de los personajes y sus estados de ánimo. Los personajes, junto a los escenarios, conforman el nivel de los existentes, aquellos que permiten que se lleve adelante la acción: desde el barrio judío de Nueva York, hasta el fumadero de opio del barrio chino. El tratamiento de la luz, la fantástica música de Ennio Morricone o la canción *Yesterday* de Lennon y McCartney son descriptas articuladamente, demostrando cómo se va construyendo un relato, extenso, de casi cuatro horas, que hacen que el espectador se sumerja en un mundo oscuro y fascinante a la vez.

Los avances de la acción se describen a partir de las transformaciones en el tiempo y en el espacio, tanto de la historia como de los personajes, lo que constituye un verdadero hilo conductor de su texto.

Además de la descripción e interpretación del film, Claudio juega a proponer teoría a partir de sus críticas. En cada texto uno revive contenidos de alguna de sus clases; en este caso se anticipa el “spaghetti thriller” como posible género inaugurado a partir de este film de Leone y, así, evidencia su carácter de verdadero crítico y maestro, que genera conocimiento a partir de sus análisis. Luego de pasar por su crítica sabemos más del film, y disfrutamos más de él al seguir el recorrido al que nos invita.

Tomando a la película como un texto, como un discurso con un autor, Claudio se focaliza en lo narratológico y en lo estrictamente textual. Autores como Bordwell, Jost o Bürch son el sustrato de sus afirmaciones. Se evidencia que el film le gustó y, por ello, nos ofrece una crítica adjetivada generosamente, desde el lugar de un espectador que no dejó de serlo. Muchos párrafos basados en la intertextualidad (cita del cine de Hawks o de Houston, de la filmografía anterior del director, las películas en las que participaron los intérpretes) convocan a un lector más especializado, que capta el guiño y que disfrutará mucho más del film a partir de su descubrimiento.

Toda crítica es un juicio de valor con finalidad didáctica, así la hubiera definido Claudio. En este texto, el maestro da una nueva lección, la del que disfruta e interpreta, del que descubre e invita a compartir, de aquel apasionado que saber contagiar su pasión. Su texto también es el recorrido de su mirada y su pasión, que a lo largo de su vida solo llevó por un camino: el del cine y su maravilloso lenguaje.

La profundidad sentimental que describe en *Érase una vez en América* la supo transmitir a todos los que disfrutamos de sus clases, los que compartimos su generosidad de publicar juntos y el placer de contagiar la pasión a los alumnos en nuestras clases.

La última palabra de su crítica es “inolvidable”, terminaría este pequeño texto sobre él de la misma manera.

## Aquello que amamos

*Daniel López*

Evocar el momento en el que Claudio España y yo nos conocimos personalmente equivale a poner en funcionamiento la máquina del tiempo imaginada por H. C. Wells para transportarnos a ciertas costumbres y a un lugar que ya no existen. Creo que fue en el verano de 1972, quizás el de 1973, no más allá: en la Costanera Norte existía —créase o no— una zona de playas en la que la gente podía no solo tomar sol, sino también zambullirse en las aguas del Río de la Plata sin temor a contaminación alguna. Una de esas playas había sido pretenciosamente bautizada Saint-Tropez, y su concurrencia era —también, créase o no— mayoritaria pero no únicamente “de ambiente”, como se decía en aquellos tiempos en que el término *gay* no era muy conocido fuera de los Estados Unidos de América; tiempos, además, de dictaduras militares represivas e intolerantes. Fue allí, ese día en que estaba con mi amigo Armando, cuando conocí a Claudio: Armando tomaba un curso de escenografía en una especie de escuela de cine informal orientada por miembros de la Cinemateca Argentina, en la que también daba clases Claudio. Al volver de un chapuzón,

mi amigo me dijo: “Vení que te voy a presentar a un profesor que quiere conocerte”.

Por entonces yo ya era periodista profesional, tras haberme iniciado en el Cine Club Núcleo, como socio primero y como empleado y miembro de la Comisión Directiva después, gracias a la confianza que Tito Vena y el Negro Sammaritano depositaron en mí. Desde 1970 escribía en el *Heraldo del Cine* y era amigo personal de Guillermo y Paulina Fernández Jurado (el Pupi y la Beba), directivos de la Cinemateca en la que merodeaba —ese sería el término más exacto, sin sentido peyorativo un grupo de jóvenes adictos, como yo, al cine argentino: Andrés Insaurrealde, Mariano Calistro, Guillermo Russo, Oscar Cetrangolo, Carlitos Landini, César Maranghello. Todos ellos eran cobijados bajo el ala protectora de los Fernández Jurado y de los “próceres” Roland y Jorge Miguel Couselo, quienes invitaron a los “nuevos” a proseguir las prácticamente interrumpidas actividades del Centro de Investigación de la Historia del Cine Argentino que la entidad había establecido hacia finales de los años cincuenta pero que la vorágine profesional de sus responsables venía postergando.

Con Claudio nos hicimos amigos de inmediato. Fue el primero con quien pude compartir conocimientos sobre algo tan específico y tan inasible como “el cine argentino” que nos interesaba: con otros amigos podía hablar de cine en general, pero difícilmente supieran quién era Alberto Du Bois o cuál había sido el film inicial de Miguel Machinandiarena. Debo decir, no sin cierto pudor, que para Claudio yo era alguien “famoso”, porque me confesó que leía puntualmente mi sección “Producción Argentina” en el *Heraldo*, columna que hoy, tantísimos años más tarde, recuerdo con infinito placer, quizá mucho más que el que me depararían actividades futuras como periodista y como crítico. Solía visitar a menudo el primer dos ambientes de

Claudio en Buenos Aires, en la avenida Canning, casi esquina Paraguay. Allí intercambiábamos informaciones, fotocopia va, fotocopia viene. No siempre coincidíamos en nuestros gustos, pero nos hermanaba el conocimiento mutuo, que ambos arrastrábamos desde niños en un estado virginal, todavía por completo ajeno a los conceptos de investigación, historiografía y, muchísimo menos, semiótica, ese idioma creado para que unos pocos universitarios se pavoneen entre ellos dejando afuera al resto de los mortales.

Claudio en Luján y yo en Villa Pueyrredón habíamos asistido, en los cines de nuestros barrios, a largas tardes de dos o tres films. Teníamos pocos años de diferencia, por lo que nuestra infancia y adolescencia se nutrió de los mismos nombres: Sandrini, Niní Marshall, Lolita Torres, tres de la Sono, tres de Asociados, tres de San Miguel. En aquellos lejanos días no nos preocupaban el director del film o sus guionistas: eran sus estrellas —como a nuestros padres y a gran parte de los argentinos— quienes nos atraían al cine, provistos de un sándwich y de una fruta para aguantar no menos de cinco horas de proyección en blanco y negro.

En enero 1975 ingresé como redactor a *La Opinión*, el diario de Jacobo Timerman que todavía tenía prestigio. Aproximadamente dos años más tarde, Claudio comenzó a colaborar en “Espectáculos”. Guardo todavía —papel amarillento y ajado— una nota suya manuscrita fechada “26/5/77” que acompañaba el original de un artículo sobre Los Cinco Grandes del Buen Humor: “Querido Daniel: Te estuve llamando pero eran casi las 17 y no habías llegado. No sabía si remitirle la nota a Ernesto o a vos. Finalmente, como supongo que vos armarás la página, te la dirijo a tu persona (...) Estoy contento con lo que escribí, aunque, como la estrella, creo que la próxima será mejor (...) No llegué a las 80 líneas, como quedamos. Creo que son 6 menos. Es algo (...) Otra: Parece que Amadori acaba de ser enterrado [y aquí

saca una flechita que lleva a “(internado, quise decir, iuh!)” en el Instituto del Diagnóstico ide urgencia! (...) Desde El Foro hacia la estafeta de *La Opinión*, otro abrazo, Claudio”. El Ernesto que menciona era Ernesto Schóo, gran periodista, amigo mío desde muchos años antes y, en aquellos días, mi jefe, a quien recomendé la incorporación de Claudio, que se produciría poco después de esas colaboraciones iniciales. En esa redacción en Barracas compartimos muchas tardes. A Ernesto lo sucedió Aníbal M. Vinelli (entrañable, el Gordo Vinelli), pero la férrea administración castrense que había tomado el diario y todo lo que de allí se puede inferir hizo que su prestigio fuera directamente en picada.

En uno de esos días en que ir a trabajar casi había dejado de ser un placer para convertirse en una rutina pautada por censuras diversas a casi todo lo que escribíamos, recibí un llamado de mi “primo” Fernando López: él era crítico de cine en *La Nación*, éramos buenos amigos desde nuestros respectivos inicios en la profesión, nos hermanaba nuestro mutuo apasionamiento por la música popular brasileña y habíamos decidido convertirnos en “primos”, por cuanto invariablemente solían preguntarnos si éramos parientes. Como sea, Fernando me citó a la redacción de su diario porque él y Bartolomé de Vedia, su jefe, querían hablar conmigo. En la pequeña habitación que ocupaban en la vieja redacción de la calle San Martín me ofrecieron ingresar al centenario matutino. Debo decir que entre mis virtudes personales nunca figuró el sentido de la oportunidad: créase o no —una vez más—, dije “No, gracias” ante la mirada estupefacta de Fernando y Bartolo, que no podían creer lo que estaban escuchando. ¿Qué clase de idiota puede rechazar una oferta como esa? La estúpida excusa que puse fue que estaban a punto de nombrarme segundo jefe en *La Opinión*, algo que, por supuesto, jamás ocurrió. Ambos colegas me preguntaron, entonces, si tenía algún nombre para

sugerir: les di dos, el de Alberto E. Ojam, el Chuqui, gran amigo mío desde los tiempos del cineclub, y el de Claudio. No sé qué ocurrió con Chuqui, pero fue Claudio quien ingresó a *La Nación*, donde pasó largos años de su vida y desde donde, de alguna manera, despegó su carrera profesional que se bifurcaría en direcciones diversas, le haría conocer el mundo, le depararía reconocimiento y prestigio... Y unas pocas cosas más.

Durante los años siguientes, mientras Claudio escribía en *La Nación*, conocí redacciones diversas (*La Voz*, *El Periodista de Buenos Aires*, *Humor*, *La Razón* del período Timerman, *La Razón* de la etapa Spadone) así como atravesé tiempos de vacas flacas en los que recurrí a una antigua especialidad, la de agente de Prensa, que me permitía vivir dignamente sin alejarme de lo mío, es decir, el cine, el *show business* en general. Sin embargo, con total honestidad, debo decir que jamás me arrepentí de aquel “no” que favoreció a mi amigo: mi sentido de la independencia y un costado crecientemente marginal me empujaban a medios menos prestigiosos, sin tantas ataduras y rigideces. Con la misma honestidad confieso que hubo un solo momento en que sentí algo parecido al arrepentimiento (¿la envidia?) por haber dicho que no: fue el día en que Claudio me contó cuánto había cobrado de indemnización cuando el diario decidió expulsarlo de sus dominios, como ya lo había hecho y lo seguiría haciendo con otros colegas.

En todos esos años, nuestra amistad permanecía inmutable. Recuerdo una visita a casa de sus padres en Luján, la amabilidad de su madre al servirme la merienda —aunque detestaba el té con leche, me lo tomé sin chistar, icon nata y todo!—, oportunidad aquella en que conocí a sus amigos del barrio, entre ellos el Bocha, al que traté en otras ocasiones. Visité los varios departamentos a los que Claudio iba trasladándose con su creciente bagaje de libros; festejamos

nuestros cumpleaños en su casa, en la mía y, en los últimos años, en la de Oscar Barney Finn, que los cumple un día antes que él, y a la medianoche ambos apagaban una misma vela en la torta; trabajamos conjuntamente con los colegas mencionados, más Miguel Angel Rosado, durante largos años cada sábado por la mañana en bares diversos del barrio del cine, en lo que pretendía ser la *summa* de nuestros respectivos archivos, material que Claudio recopilaba y que se perdió en la noche de los tiempos; hicimos algunos viajes profesionales juntos, de cabotaje, ya que nunca coincidimos en festivales internacionales porque yo jamás fui al de Berlín ni él al de Cannes.

Admiraba su inagotable capacidad de trabajo: en apenas 24 horas podía desayunar (en un bar, claro) leyendo *La Nación* y deteniéndose minuciosamente en los avisos fúnebres —costumbre que a un civil puede parecerle morbosa pero que a los periodistas nos es muy útil—, cumplir seis o siete horas en la redacción, asistir al menos a una privada, dar clases, corregir pruebas, preparar exámenes, planificar un futuro libro, ir a una función teatral, y luego a cenar y a tomar un café de trasnoche. Era un devorador de vida: todo le interesaba, todo quería hacerlo, todo parecía poder lograrlo. En esos años jamás competimos por una primicia, más bien nos intercambiábamos datos. En esos años, también, debo decir que ambos experimentamos cambios. En mí se acentuó el costado rebelde y de perfil cada vez más bajo, por el que renuncié a la membresía de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina a la que me había asociado en 1968, me negué a ser socio de toda entidad y comencé, como se dice popularmente, a cortarme solo. Me temo que a Claudio le ocurrió todo lo contrario.

El pertenecer a un diario de tanto prestigio, ser uno de sus críticos de cine, luego segundo jefe de “Espectáculos”, su enviado especial a manifestaciones cinematográficas

allende los mares y, consecuentemente, objeto del halago de parte de productores, distribuidores, exhibidores, actores, directores y todo miembro de la fauna del cine con intención de figurar en sus páginas acentuaron en Claudio el ego que hasta poco antes había permanecido aletargado, a lo cual deben sumarse sus actividades universitarias, docentes y literarias. Algunos de sus jóvenes alumnos de ayer hoy son reconocidos directores. Por cierto, dicen que era un excelente maestro: cualidades no le faltaban.

Había un costado infantil en ese otro Claudio, cierta ingenuidad todavía provinciana que se me hacía palpable cuando, por ejemplo, me contaba no sin evidente fascinación: “Ayer almorcé en casa de María Luisa” o “Héctor me invitó a su mansión de San Isidro”, ocasiones en las que yo, algo más curtido y escéptico en ese aspecto, le aconsejaba que se calmara, que se detuviera a pensar que tanto María Luisa cuanto Héctor invitaban menos al individuo Claudio España que al crítico de *La Nación*, que a mí también me habían invitado años antes, que así es el mundillo del cine: “Hoy te usan porque les podés ser útil, mañana te descartan porque ya no estás en la vidriera”. Un crítico es siempre “la señora de” (el medio en el que escribe): “¿Conocés a Daniel López de *La Opinión*?”. Una amistad cierta y perdurable, me consta, fue la que sostuvo con Fernando Ayala, al que visitó hasta el final.

No era fácil ser amigo de ese otro Claudio, el famoso, el que Mirtha Legrand invitaba a sus almuerzos por TV, el que presentaba films por Space, el galardonado con uno de los centenares de premios Konex. Cuando su ego se descontrolaba yo prefería alejarme: no enojarme ni ofenderme, como le quisieron hacer creer algunos de sus amigos, solo tomar distancia por un tiempo antes de montar en cólera y desbaratar años de amistad. Cuando quería enojarlo un poco, sencillamente le decía “¿Qué tal, Heriberto?”. Adoraba ser

halagado, cortejado, invitado, condecorado, ser “alguien”. Me dirán: “A todos nos gusta”, y es cierto, pero algunos no lo arrojamos a la cara de nuestros amigos.

Al cabo de uno de esos períodos de alejamiento voluntario, y estando absolutamente sin trabajo, a finales de 2000 me enteré de que un amigo acababa de ser contratado para el Festival de Mar del Plata. Lo llamé para ver si podía hacer algo por mí y me dijo que su jefe era Claudio, que iba a hablar con él. Dos días después me llamó para decirme que Claudio —que ya no estaba en *La Nación*— le había dicho que me dijera que yo lo llamara a él. Por cierto, yo no sabía que él había sido designado director del Festival, de lo contrario —y como nunca usé anillos— lo hubiera llamado directamente. Así, ingresé una vez más a esa muestra en la que ya había trabajado en las ediciones de 1968 y 1970, y nuestra amistad continuó desarrollándose imperturbable en los tres o cuatro años que pasamos juntos en una oficina de Lima 319.

Si cuento estas menudencias es porque cualquier amistad las incluye y porque, muy en el fondo, se trataba de cuestiones secundarias que hacen a todos los seres humanos, imperfectos por definición como somos. Lo que en verdad nos unía era mucho más fuerte que lo que parecía separarnos: el amor por el cine argentino, por el cine en general, la complicidad que supone ese conocimiento mutuo.

En esos últimos años juntos nos hemos divertido mucho trabajando para el Festival: viajábamos a Mar del Plata por asuntos institucionales, asistíamos a exhibiciones privadas de films que podían interesarnos para programar, arreglábamos detalles con sus realizadores, concebíamos ciclos y homenajes. Por ejemplo, ambos fuimos artífices, con un placer enorme por haberlo logrado, de la primera exhibición mundial de un film hecho por Leopoldo Torre Nilsson en los Estados Unidos (*Once upon a tractor*) y también de la primera exhibición pública en la Argentina de los dos

únicos films dirigidos por mi viejo amigo Miguel Bejo (*La familia unida esperando la llegada de Hallewyn* y *Beto Nervio contra el poder de las tinieblas*).

Disfrutábamos almorzando juntos y escapándonos a cada rato para el ritual del café en algún bar —él, mucho más que yo, era decididamente un bicho de bar—, ritual que incluyó dos hechos mencionables. Hacia el mediodía del 13 de diciembre de 2000, en el bar de Lima y Belgrano, estando Claudio ubicado con vista al kiosco de diarios sobre Belgrano, me señaló el ejemplar de *Crónica* que el kiosquero estaba colgando: el título catástrofe decía “Murió Libertad Lamarque”. Otro: el fatídico viernes 20 de diciembre de 2001, en que salimos del INCAA a media mañana y nos metimos primero en el barcito de al lado, luego caminamos por Lima, tomamos otro café en Los 36 Billares y terminamos en un bar en Hipólito Irigoyen y Combate de los Pozos, observando, azorados pero no tan sorprendidos, las manifestaciones de protesta, los cacerolazos, el despliegue policial, las corridas... Los días que siguieron fueron difíciles para muchos argentinos, incluyéndome a mí: el pago de mi sueldo solía demorarse más allá de lo prudente y ahí estaba Claudio prestándome unos pesos para aguantar la espera. Por cierto, ambos fuimos eyectados del Festival y del INCAA por el mismo Sorete Oficial —al que ambos habíamos apoyado cuando hizo su primer y único film recordable—, en el caso de Claudio porque no soportaba que fuera mejor conocido y más respetado que él en el exterior, en el mío, por no profesar la fe peronista.

También estaba el Claudio privado, al que le encantaba, y casi me ordenaba, que le contara mis —por así decirlo— aventuras de alcoba, y el Claudio irónico, que años antes decía en voz alta a amigos comunes: “Daniel es la única persona que conozco que para volver de la redacción en Barracas a su casa en Floresta hace una parada en el baño

de la estación Acassuso”. ¡Y era cierto, al menos en alguna noche caliente de verano! Tendría muchas otras anécdotas para contar de nuestros años felices, pero prefiero recordar su entusiasmo por el proyecto de escribir una historia de los estudios Lumiton: tanto que, para sorprenderlo y estimularlo, establecí una filmografía de las noventa y nueve producciones de esa compañía y, sin que él lo supiera, se la entregué a manera de puntapié inicial. Uno de nuestros últimos encuentros fue para ver, echados sobre su cama del departamento del noveno piso de la calle Corrientes, una copia en video de un viejo film tucumano al que yo había tenido acceso por pura casualidad: *Mansedumbre*. Fue tan placentero el descubrir juntos un film que casi nadie conocía que ese recuerdo es por demás elocuente acerca del lazo que nos hermanaba.



Claudio España recibe el Premio Konex de Platino en Comunicación y periodismo. Entrega la jurado Norma Dumas. 1997.



## “París, Texas”: film notable y de gran encanto

*La Nación*, viernes 15 de febrero de 1985

“París, Texas” (“París, Texas”), producción franco-alemana, en colores, hablada en inglés y presentada por Vigo en el Opera y Grand Splendid. Guión: Sam Shepard. Fotografía: Robby Müller. Música: Ry Cooder. Intérpretes: Harry Dean Stanton, Dean Stockwell, Nastassja Kinski, Aurore Clement y Hunter Carson. Dirección: Wim Wenders. 140 minutos.

La imagen es base fundamental de “París, Texas”, premiada con el mayor galardón en Cannes, en 1984. En un film con tal característica no podía haber sido sino sólo imágenes en el principio de la idea de Wim Wenders. Hay tres que él recuerda como esenciales: primero, un mapa de los Estados Unidos en el que alcanzó a contar por lo menos 22 localidades llamadas París, entre ellas, una en Texas; segundo, el rostro de Harry Dean Stanton, a quien recordaba como intérprete en roles de marginado en tantos papeles secundarios de tantas películas desde 1957; y tercero, los relatos del actor-autor Sam Shepard reunidos bajo la denominación de “Motel Chronicles” (1982).

Todo salió redondo, incluido el film, que es una maravilla de realización y montaje visual y sonoro y un canto al valor del hombre por llevar adelante algún difícil proyecto en una situación límite. Aquí, el proyecto de Travis (Harry Dean Stanton) es reunir a su pequeño hijo con la madre, separados los tres desde hace años y criado el niño por un hermano de Travis y su mujer francesa.

La historia no tiene enredos ni se abre en situaciones laterales a la ya descripta. Es sólo eso y una profunda

descripción de los caracteres que se mueven para llevarla adelante. La soledad y el aislamiento de Travis, en el comienzo, se advierten por su vagabundeo, aparentemente en busca del vacío, y por una aguda crisis de lenguaje que lo sume en la mudez, durante un largo rato. El gesto de Travis es atónico, averbal y suspensivo. El hermano de Travis está en una depresión y, como ocurre habitualmente en la filmografía de Wim Wenders (apenas conocida aquí por “El amigo americano”, “Alicia en las ciudades” y algún film mostrado por el Instituto Goethe), sale del pozo con un viaje, una larga travesía en la que todo se desplaza: los personajes, la acción que allí empieza, el tiempo del film, los objetos y las imágenes. El movimiento nos incluye e incorpora en el relato.

## Del pasado al presente

La contrapartida de Travis y Walt —la realidad exterior y específicamente la realidad norteamericana de carteles y señales que invitan al consumo— se apoya en las imágenes visuales más fuertes y cautivantes que, aunque enfáticas, no tienen un matiz fuertemente crítico. La realidad avanza desde el descampado yermo y solitario hasta la gran ciudad; todas las imágenes expresan la admiración del extranjero —Wenders es alemán— frente a la megalópolis envolvente, espiralada y golpeada de rutas, calles y edificios para la que el cuadro de la pantalla parece insuficiente. Travis llega a la ciudad abatido por un pasado distante y cohibido por el pasado inmediato, que intenta convertirse en presente. Este tramo es el que describe “París, Texas”.

En el presente están Travis y la realidad de cemento con la que choca: es el nuevo viaje que sucede al otro que duró cuatro años. Los héroes de la epopeya son protagonistas de

grandes itinerarios; Travis es un antihéroe pero Wenders le concede igual la posibilidad del viaje (a lo mejor, un “antiviaje”) como única manera de ingresar en sí mismo hasta lo último y descubrirse. Al realizador le importa el género de la “road movie” (película del camino) donde hay grandes ejemplos. En tren de elegir, Wenders se inclina por el modelo dejado por John Ford en “Misión de dos valientes” (“Two Rode Together”, 1960) y no por el popular y más copiado de Dennis Hopper en “Busco mi destino” (“Easy Rider”, 1969).

## Detrás de un vidrio oscuro

En su recorrido, los personajes topan con todas las señales de “andar”: automóviles, aviones, zapatos en gran cantidad, carteles luminosos con patas de caballo, trenes, señales de tránsito, mapas. La anécdota se detiene en Houston, donde la ex esposa de Travis —la madre del niño, que cumple el último tramo del recorrido con su padre— trabaja en un “peep shop”. La mujer, mucho más joven que el marido (una increíblemente expresiva Nastassja Kinski), entretiene a los parroquianos que pagan y a través de un vidrio espejado y un teléfono, con lo que ellos le pidan hacer con el cuerpo.

Travis no llega hasta allí con actitud masturbatoria. El busca conmover el alma de la chica: para ello le entrega la suya, le ofrece el amor del hijo, mientras la imagen del hombre y la mujer se confunden en un juego de rostros y cuerpos que se superponen y comunican a través del juego de espejos y reflejos. Aquí, Travis comprende que ha cumplido con uno de sus trabajos —como los grandes héroes— y parte otra vez. Comienza entonces para él el futuro y se le abre nítido el camino hacia el último viaje, el definitivo, el propio, hacia adentro, muy adentro de él mismo. Lo acompaña el bello toque country de la música de Ry Cooder.

Wenders convoca los acontecimientos con sencillez comunicativa, pone encanto en los personajes, especialmente en el de Travis, que Stanton entrega sin desmesura, en el tono elegido por el director. Todo sucede en los Estados Unidos, en la pradera seca de tantas películas y en ciudades que el cine fatiga a diario. Sin embargo, hay en el todo, un algo extraño, desconcertante y novedoso, que emerge del estilo sorprendido y abarcador, humano, del alemán que quiere cumplir una vez más con el sueño del cinéfilo que evoca la propia infancia.

*Claudio España*

# Comentario sobre “París, Texas’: film notable y de gran encanto”

*La Nación*, viernes 15 de febrero de 1985

Las críticas de París, Buenos Aires

*Lucas Sebastián Martinelli*

Me pregunto finalmente si no se podría identificar teoría y escritura. La escritura en el sentido actual que podemos dar a esa palabra, es una teoría.

Roland Barthes

El azar hizo que una simple cuestión de edad no me permitiese presenciar las clases de Claudio España en la universidad, o ver en vivo sus apariciones en televisión, por cuyo medio también supo abonar un modo de entender la historia del cine nacional. El mito de su noble figura me llegó desde siempre en un tono de voz especial, compartido por varios rostros que se iluminan al evocar su afectuoso y cercano recuerdo. Debe ser por eso, que cada vez que estoy frente a un texto suyo, no deja de llamar mi atención una lectura que lo vincula a una producción inmensa de escritos en diálogo necesario con él, —entre los que ahora puedo pensar este—. Resulta una tarea estimulante considerar sus reflexiones, porque brindan la posibilidad de ingresar a un pensamiento que tiene como precepto el amor al cine y su época.

A poco tiempo de la vuelta a la democracia en el país, Claudio España escribe una nota en el diario *La Nación* sobre la película *París, Texas* de Wim Wenders. Con una escritura notable y de gran encanto, cumple con la mayor aspiración de cualquier crítica que se precie de tal: hacer teoría.

El texto en cuestión construye una narración. El juego con el que España decide dar comienzo a su análisis es pensar una imagen que se desdobra en otras tres para devenir una película completa. De este modo, el punto de partida que da vida a la obra fílmica se triplica: por un lado, un mapa (que contiene todo el territorio de Estados Unidos), por otro, un rostro (el de Harry Dean Stanton, actor secundario destinado a interpretar marginados) y, junto a estos puntos, un relato (las crónicas de hotel de Sam Shepard). Pensar las dos primeras imágenes como planos espaciales en alternancia provocaría un choque, entre el plano general —el mapa— y el primer plano —el rostro de un hombre—, el resultado enfrenta a un individuo con el territorio. La imagen —punto de partida—, contiene la mirada de un rostro que habita un lugar concreto de ese mapa y, al mismo tiempo, lo disemina.

Gracias al ensueño de la lógica del film, el espacio diegético concreto de ese *París, Texas* solo puede ser develado a medias, por una fotografía de cualquier lugar. En los primeros minutos de película, los significantes de *París, Texas* se multiplican por el mundo y la mente del espectador. Se puede referir a muchos puntos en un mapa y, al mismo tiempo, a ninguno. No solo a la cantidad de lugares que se llaman París en Estados Unidos, sino al diálogo posible entre ese país y Francia, como un diálogo entre dos potencias cinematográficas.

Según España, el personaje de Travis emprende la travesía del héroe, que le es concedida a pesar de tratarse, en realidad, de un antihéroe. El conflicto se condensa en un plano general con las imágenes de Estados Unidos que impactaron a Wenders. La crisis comunicacional por la que atraviesa el sujeto moderno se actualiza en una explosión de vías de traslado: “Una megalópolis envolvente, espiralada y golpeante de rutas, calles y edificios para la que el cuadro de la pantalla parece insuficiente”.

Con el objetivo de pensar el modo en el que España construye el objeto de su crítica, juzgué pertinente realizar una comparación con otro escrito. No solo porque Serge Daney es otra figura con la que también, por medio de su legado, se continúa una línea de aprendizaje, sino porque pensarlos juntos es tender un lazo entre dos cinéfilos hijos de un siglo, que compartieron un desarrollo crítico al ser espectadores de una gran y fundamental parte de la historia. Sus voces y letras son cajas de resonancia que amplifican saberes de una época del cine.

El 20 de septiembre de 1984, Serge Daney<sup>1</sup> publica una crítica sobre la misma película. A la inversa que España (aunque con un cierto interés similar), comienza por el final del film, escribe que “habría que ser un animal para no conmoverse con la última escena de *París, Texas*”. En la escena referida aparece la figura del niño en reencuentro con su madre. Ese momento, que ocurre en la intimidad del cuarto de un hotel, permite restablecer un lazo familiar y restaura el orden final. A partir de allí, Daney rastrea la posición de Wenders respecto a su público, a sus vínculos con otras filmografías y a su propio estilo. Respecto a este último, es destacable el modo en que describe la emoción de Wenders por el plano general: “Los contemplativos quieren merecer el paisaje, no poseerlo”, y en ese sentido de la contemplación se destacan las miradas de Yasuhiro Ozu, John Ford y Allan Dawn. Su artículo cierra con otra vuelta a la secuencia final, pero para hacer hincapié en Travis. “La película funcionó como un búmeran, mientras la cámara se acercó a su rostro, mas se alejó de su memoria portadora del secreto”.

Ambos críticos encuentran en esta película la influencia del cine americano, que no se desliga necesariamente de determinada tradición europea a la que pertenecería

---

1 Daney, S. (2004). *Cine, arte del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.

Wenders. Por un lado, España menciona las películas *Two Rode Together* de John Ford y *Easy Rider* de Dennis Hopper. Por otro, Daney describe una escena con Humphrey Bogart en *A lonely place* de Nicholas Ray. Para reflexionar en relación a los géneros cinematográficos, España escribe que podría pensarse a *París, Texas* como una “Road Movie” y Daney, como un Melodrama.

Claudio España articula en la escritura su teoría sobre el cine. Así como Daney comienza su artículo hablando de la imposibilidad de no conmoverse ante la mirada del niño, aquel lo cierra hablando del estilo “sorprendido, abarcador y humano” de Wim Wenders, que cumple “el sueño del cinéfilo que evoca la propia infancia”. Claudio España sabía, como Serge Daney, que miramos desde las películas que dejaron huella en la temprana infancia, y es por eso que el amor al cine se construye a base de sueños y memoria de celuloide.

## La melancolía y el destierro interior, indicios en un bello film nacional

*La Nación*, viernes 3 de mayo de 1985

“Contar hasta diez”, producción argentina, en colores, hablada en español y presentada por Lucian Films en el Iguazú y en el Splendid. Fotografía: Juan Carlos Lenardi. Música: Luis María Serra. Montaje: Julio Di Risio. Intérpretes: Oscar Martínez, Héctor Alterio, Arturo Maly, Julia Von Grolman, María José Denare, María Luisa Robledo, Eva Franco, China Zorrilla, Olga Zubarry y Selva Alemán. Guión y Dirección: Oscar Barney Finn. 100 minutos. Solo apta para mayores de 13 años.

“Contar hasta diez” es el mejor film de Oscar Barney Finn; su obra más personal y, seguramente, la apertura temática hacia una línea más individual e interior, aunque todas sus producciones anteriores (“La balada del regreso”, “Comedia rota”, “El salón dorado”) translucen su interés por hacer emerger a los personajes de diversos conflictos familiares y, en particular, de una niñez solitaria, compleja e irresuelta. Estas características denuncian un gusto propio, pero también un estilo de entrega y autenticidad.

La historia de Ramón es la de un desarraigado. El día de 1979 que parte de Carmen de Patagones hacia Buenos Aires para buscar a su hermano (aparentemente, un desaparecido) inicia la entrada en sí mismo y el largo viaje colmado de encuentros y reencuentros es una vibrante confrontación consigo mismo. El padre enérgico, frustrado en su carrera política, queda atrás y para Ramón, un adolescente por sus maneras agresivas y caprichosas —pero entendibles por sus años—, el despegue indica la decisión de ser él.

De la familia solo quedan restos: una abuela catatónica, una vieja canción de inmigrantes españoles que evoca otras

guerras y pausados recuerdos (los racontos elaborados con una luz lechosa y la pista sonora apretujada de ruidos de relojes en un alarde de sugestión y esteticismo) que sirven para edificar ciertos paréntesis en el presente. Ramón debe penetrar en su tiempo y en el de quienes enfrenta (la Argentina de 1979) en su desencantado interrogatorio, para darle forma concreta a su vida. El final, con un viraje hacia la solución psicoanalítica, es discutible en su apresurado rebuscamiento, pero resulta funcional dentro del plan dramático trazado para formalizar la trayectoria interior de Ramón, el protagonista.

## Un país irremediable

Quien crea, que por lo dicho, se trata de un film sobre un problema de los desaparecidos u otras situaciones de conocida violencia social, no está en lo cierto: la realidad, aún hoy, es tan pesada —y la TV es testigo esencial— que el cine deberá dejar pasar mucho tiempo antes de poetizar el asunto y no seguir fatigando al espectador con amagos oportunistas, que jamás podrán igualar lo que todavía no es memoria. Ramón vive en 1979, y su país, es irremediamente ese, aunque la preocupación de Oscar Barney Finn por la historia argentina del siglo XX salta aquí y allí, en los recuerdos, en las voces políticas del fondo sonoro y en una reconocible intención de involucrar la travesía del protagonista en la anécdota cotidiana de una nación en crisis permanente.

Al film le falta humor y le sobran algunas frases redondas (“El tiempo pasó, el futuro es ahora”, “Hoy me acabo de dar cuenta que fui un exiliado en mi propio país”) que se inscriben en lo discursivo de varias secuencias, pero descuella en lo formal, con algunos bellos y significativos desplazamientos de la cámara, con la luz impecable de Juan

Carlos Lenardi, la acongojante música de Luis María Serra y la tierna melancolía que baña las situaciones en más de una muy bienvenida oportunidad.

En el juego del pasado negado y el presente temible, inevitablemente entrecruzados en el atrapante relato, Oscar Martínez entrega a su Ramón calidez y seguridad de actor, igual que Héctor Alterio, en una composición distinta de las suyas habituales, muy eficaz. Olga Zubarry, China Zorrilla y Selva Aleman regalan rostro y gesto; otro tanto, Julia Von Grolman, que espera más pulso del director, y Arturo Maly, el hermano buscado, que no parece creer en lo que está haciendo. María José Demare también está en esta línea de no confiar. María Luisa Robledo y Eva Franco tienen el encanto de siempre y es elogiable el esfuerzo del director por apretar con un nuevo montaje las líneas del relato, respecto de la dilatada versión de “Contar hasta diez” con la que ya se lució en el Festival de Berlín.

*Claudio España*



# Comentario sobre “La melancolía y el destierro interior, indicios en un bello film nacional”

*La Nación*, viernes 3 de mayo de 1985

*Alicia Aisemberg*

La labor de la crítica literaria es ayudarnos a leer como seres humanos íntegros, mediante el ejemplo de la precisión, del pavor y del deleite. Comparada con el acto de creación, esta es una tarea secundaria. Pero nunca ha representado tanto. Sin ella, es posible que la misma creación se hunda en el silencio.

George Steiner<sup>1</sup>

Al abordar esta revisión me interesa pensar en las preguntas que el crítico le formuló al film. El tiempo presente es 2015, transcurrieron treinta años de aquel momento en el que Oscar Barney Finn estrenó *Contar hasta diez*, el 2 de mayo de 1985 en Buenos Aires, luego de participar en el Festival de Berlín. Por lo tanto, se debe volver al contexto de los inicios de la democracia para recuperar las tensiones estéticas y las demandas sociales, y de forma inevitable hacer nuevas preguntas al film. Se trató de una película de los primeros años de la posdictadura, exhibida un mes después de *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985), e integrante del conjunto de ficciones inaugurales entre las que fueron representativas *Camila* (María Luisa Bemberg, 1984), *Los chicos de la guerra* (Bebe Kamín, 1984), *Asesinato en el Senado de la Nación* (Juan José Jusid, 1984) y *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986), que con diversos

---

1 Steiner, G. (2003). *Lenguaje y silencio*, Barcelona: Gedisa, p. 27.

procedimientos y sustentadas en la mimesis realista, se convertirían en formas canonizadas del registro de la etapa de represión y violencia de la dictadura. A partir de allí se gestaron otras modalidades, con algunos exponentes, en películas como *El amor es una mujer gorda* (Alejandro Agresti, 1988) y *El ausente* (Rafael Filipelli, 1988), que rechazaron esas reglas, plantearon nuevas estrategias espectaculares y narrativas, y propusieron formas fragmentarias y cuestionamientos de los mecanismos de representación a partir de la reflexividad y la evidencia del proceso de construcción.<sup>2</sup>

La crítica de Claudio España se anticipa y trasciende el horizonte de lectura de esos primeros años, al interrogarse tempranamente sobre el estatuto ético y estético de la representación de la violencia y la muerte de la dictadura genocida. En su texto reflexiona y polemiza acerca de la forma de representación del drama político de los desaparecidos en el cine, cuando postula que, para lograr poetizar lo sucedido, aún deberá transcurrir tiempo, y que ha existido oportunismo en el tratamiento de la temática. Esta afirmación define su hipótesis de lectura, que consiste en centrarse en el vuelco hacia la interioridad que propone el film y destacarlo como un procedimiento esencial e innovador de la poética de Barney Finn, en lugar de enfocar el análisis en la problemática política. En ese sentido, en un intento de sincerar al film, valora la estructura narrativa que propone un entramado de *flashbacks*, que yuxtaponen vida interior y mundo externo, y proponen la recapitulación de una experiencia

---

2 Ana Amado estudia estas formas de representación en Amado, A. (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Buenos Aire: Colihue, pp. 103-126. Por su parte, Lucía Rud trabaja la cuestión en su artículo "Sentidos desplazados. Metáforas, metonimias y alegorías en el cine de la posdictadura", en Lusnich, A. L., Piedras, P. (eds.) (2011). *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*, Buenos Aires: Nueva Librería.

personal y un balance de momentos críticos de la historia política reciente.

Otra cuestión relevante que formula la crítica se dirige a preguntarse acerca del carácter innecesario de una redundancia discursiva en los diálogos del film. El exceso de didactismo, que pretende asegurar una única línea de lectura, en lugar de confiar en las imágenes y en la construcción de sentido del espectador, es señalado críticamente, y constituye una toma de distancia de la estética realista dominante (se trata del mismo cuestionamiento que, más tarde, plantearía el Nuevo Cine Argentino a los años ochenta y que posibilitaría, junto a otras innovaciones, un giro estético). La estrategia de la crítica es descalificar este mecanismo y, en cambio, exaltar y analizar los aspectos propios del cine: los valores plásticos de la imagen, los movimientos de cámara, la música, el particular empleo del sonido y los aportes de los trabajos interpretativos.

El recorrido por este texto, a su vez, permite percibir al historiador que también fue Claudio España, a partir de su pretensión de formular problemáticas más amplias y evitar ser absorbido por las estéticas dominantes. Unos años más tarde retomó el tema, al dirigir un estudio histórico acerca del cine de la primera década de democracia, en el que publicó su artículo denominado: “Diez años de cine en democracia” (1994).<sup>3</sup> Es notoria la relevancia que tuvo en sus trabajos la reflexión sobre la producción de este período, de la que destaca su aporte inaugural a la construcción de la libertad de expresión, y señala que “se convirtió en herramienta de apoyo a la revisión del trágico pasado inmediato y en un difusor hacia el exterior del presente de los argentinos” (España, 1994: 17). Pero en particular, se

---

3 Publicado en el libro España, C. (ed.) (1994). *Cine argentino en democracia (1983-1993)*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

trata de un estudio valioso a partir de su preocupación por considerar las diferentes formas de representación del pasado dictatorial en films distantes del canon. Esa perspectiva se evidencia cuando, al tratar *Diapasón* (Jorge Polaco, 1986) y *En el nombre del hijo* (Ídem, 1987), postula que “se advierte una situación claustrofóbica en la que es posible la lectura política de años de represión y autorrepresión” (España, 1994: 33), o bien, al destacar otras formas de construcción a partir de la evidencia de la puesta en escena y del proceso de creación filmico en películas como *El exilio de Gardel* (Fernando Solanas, 1986).

No obstante, es necesario considerar que el contexto, los condicionamientos individuales y del medio, también impusieron ciertos límites, a partir de los cuales la crítica se sustrajo del debate que podría haber promovido la lectura del pasado que proponía el film. *Contar hasta diez* ubica la ficción en 1979 y, además de plasmar el recorrido interno de su protagonista, intenta tematizar el fracaso de una generación política. Al construir sus figuras ficcionales, cae en una “culpabilización” de las conductas militantes armadas y en una visión simplista que impide un análisis crítico riguroso de esas posiciones. La cámara se centra en el personaje contrario a la violencia, portavoz de las ideas del autor (el hermano del guerrillero). Además, el relato opta por mostrar el pasado traumático desde un proceso privado, sin registro de acciones públicas de los familiares de la víctima, que en ese entonces ya habían planteado desafíos al poder. Se convierte en un film deudor de la “teoría de los dos demonios” en su forma de revisión del pasado de la dictadura, al aludir a dos terrorismos.

En la actualidad, diferentes trabajos revisaron la lectura de los primeros estudios críticos que se centraron en el carácter testimonial y de denuncia del cine de la etapa de la posdictadura, y consideraron a ciertos films tributarios de la

“teoría de los dos demonios”, o bien, intentaron analizar el registro textual de particulares derivaciones de esa teoría.<sup>4</sup>

Para finalizar, con respecto al texto que aquí intenté analizar, considero que en su contexto particular se destaca por esa temprana interrogación ética y estética acerca de los problemas de la representación del pasado reciente de la dictadura, posición que le permitió al crítico un corrimiento de los modelos hegemónicos. Se trata de una crítica que aún es poseedora de la capacidad de despertar al film del silencio y de activar nuevas relecturas.

---

4 Este último enfoque se presenta en el análisis de Marcela Visconti en “Lo pensable de una época. Sobre *La historia oficial* de Luis Puenzo”, *Aletheia*, N° 8, abril 2014. En línea: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.6275/pr.6275.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.6275/pr.6275.pdf).



## “Querelle” o el juego de los espejos

*La Nación*, viernes 23 de agosto de 1985

“Querelle” (“Querelle”), producción franco-alemana, en colores, hablada en francés y presentada por Bell Films en el Trocadero y Lorca. Libro “Querelle the brest”, de Jean Genet. Fotografía: Xaver Schwarzenberger. Música: Peer Raben. Intérpretes: Brad Davis, Jeanne Moreau, Franco Nero, Günther Kaufmann, Hanno Pöschl y Laurence Malet. Guión y dirección: Rainer W. Fassbinder. 108 minutos. Para mayores de 18 años.

“Querelle” es el último film de Rainer Werner Fassbinder, que murió a los 36 años por exceso en la ingestión de estimulantes el 10 de junio de 1982, después de realizar 41 películas. Desde entonces, “Querelle” recorrió un camino polémico y no faltan quienes le reconocen carácter de testamento artístico. Fassbinder había hecho pública su práctica de la homosexualidad y el film, basado sobre el relato de Jean Genet, reelabora conceptualmente esa condición personal a través del habitual estilo del genial realizador alemán muerto. Todo Fassbinder está presente en “Querelle”: el de los espejos que recrean la realidad por la imagen dentro de la imagen; el de los paisajes escenográficos; el del enfrentamiento yo-tú como partes de una misma personalidad; el del decorativismo visual; las explicaciones en “off”; la idea de la muerte como destrucción de una de las partes componentes del yo y, obviamente, la traslación al relato del juego de la persona con sus propios “reflejos” como partes constitutivas de la totalidad individual.

## Función de los personajes

Querelle, el marinero, es el ángel del Apocalipsis y se lo anuncia como el tenebroso portador de la muerte (el asesinato) y la destrucción (la delación falsa). Protagoniza la anécdota —que no es siempre todo lo diáfana que uno desearía— junto con su hermano Robert. En los extremos, otros dos personajes contemplan y construyen el relato.

Uno es el capitán del barco *Vengeur* en donde vino Querelle, el teniente Seblon (Franco Nero), que ama secretamente a Querelle y lo describe como queriendo integrarlo a su propia carne. Seblon cumple la función del narrador y su voz en “off”, aparte de describir los vaivenes de su deseo, conjetura sobre la realidad expresada por los personajes. En el otro extremo, Lyssiane, la mujer del cantinero negro, que le “tira” dos veces las cartas al hermano de Querelle, al comienzo y al final del film: una vez le anuncia que “está en peligro de asesinar a alguien” y sobre la conclusión le indica que Querelle no existió —en una negación del ángel— y que Robert ni siquiera tiene un hermano.

Pareciera que entre ambas tiradas de cartas no ha existido nada de lo que mostró el film y que esa larga hora y media sólo es el instante de miedo soñado por alguien a quien la baraja lo adivinó asesino. Lyssiane, la única mujer de la historia, tiene significado coral y sólo su voz gana relieve en un fondo de coros que el gusto de Fassbinder y el notable trabajo musical de Peer Raben vuelven constante. Este horizonte de voces entronca con el trasfondo religioso-ritual de algunas secuencias en las que el dolor está simbolizado por una “buñuelesca” procesión que se interpone entre los hermanos cuando éstos luchan “a chillo” por el ajuste de la identidad.

## Rituales y reflejos

A partir de una frase de Lyssiane —una voluptuosa y magnífica Jeanne Moreau—, “Robert, tú eres el reflejo de tu hermano”, en el relato gana forma el problema de la identidad y el trasfondo homosexual del asunto brota desde una simbología entroncada en los recursos de estilo fassbinderianos. El film escenifica como una danza, la lucha entre Querelle (Brad Davis) y su hermano (Hanno Pöschl), puñal en mano, en donde los personajes repiten idénticos movimientos en vasto ritual de espejos. ¿Quién es cuál? Llega uno a preguntarse, después de que Querelle comete el crimen que Lyssiane le auguró a Robert. De la conjetura inferimos que Robert es el asesino, ya que Querelle está más allá de lo cotidiano, que, dicho sea de paso, ha sido reelaborado por el director con libertad surrealista, envuelto en el decorativismo visual (abundan las referencias priápicas) y en un sorprendente acartonamiento al que se unen la constante luz irreal y lo prototípico de cada personaje.

“Querelle”, el film, puede ser recorrido desde varios ángulos y para ello no basta una sola percepción. Esto sin dejar de admitir que unas cuantas situaciones puedan resultar muy chocantes para un público desprevenido o para aquél que no encuentre en las imágenes sólo referentes de la realidad interior, de la búsqueda del “idéntico” por la recreación del espejo y por la manifestación de la lucha del artista por expresarse libremente, ajeno a ataduras sociales y retóricas.

Fassbinder sorprende con las sutilezas y desafía al espectador con personajes dobles y con sustituciones: el mismo actor que encarna a Robert compone a otro asesino, el albañil Gil Turko, con quien Querelle consuma una relación íntima por no hacerlo con su hermano. Gil Turko y Robert —el hermano de Querelle— son un mismo actor y esto no es por un problema de reducción de presupuesto: en el intercambio

de la verdad y la mentira, “alguien” —¿el que sueña? ¿el que vive?— debe ser real. Queda por descubrir quién.

“Fassbinder quería hacer más crítico al espectador” —afirma Ronald Hayman en su libro sobre este realizador (de próxima aparición local)— y en esta “inconsciencia” radica la audacia de sus revolucionarias propuestas, entre ellas, “Querelle”. De Jean Genet rezuman los pasos principales de una historia y la atmósfera entre sagrada y profana, narcisista y grandilocuente —operística—, de aquella magnífica pluma. “Querelle” es un clásico del cine actual y su iconografía interior (la imagen visual) como la exterior (pinturas alusivas a Andy Warhol y otros artistas) tienen ya popularidad internacional.

*Claudio España*

# Comentario sobre “‘Querelle’ o el juego de los espejos”

*La Nación*, viernes 23 de agosto de 1985

Príapo danzaba montada

*María Valdez*

Podría empezar este texto señalando la férrea directriz con la que Claudio España se aboca sobre *Querelle* (1982, Rainer Werner Fassbinder). Podría mencionar esa primera parte de la crítica donde en una apretada, apretadísima síntesis, da cuenta de la vida y la obra del director, construida toda ella (la síntesis, claro está) como una lava única de fuerza pasional. Podría tal vez dedicarme al segundo invite de la crítica (“Función de los personajes”), donde su pluma precisa ofrece al lector incauto, ingenuo o, por qué no, totalmente ajeno a la poética del realizador alemán, la suficiente información sobre hechos y personajes medulares de la película. Esta escritura del crítico sabe de la necesidad de auparse en la trama que embarga al que busca las pistas que lo lleven, tal vez, a su próxima salida al cine. Podría ¿por qué no?, insisto, referir de qué modo en la tercera parte del texto (“Rituales y reflejos”) explica los estilemas de Fassbinder y avisa, cuidadoso, que estos requieren un espectador más atento. Podría, por último, hasta cotejar las referencias culturales contemporáneas con las que el texto juega. Podría... Pero no puedo. No puedo escribir sobre la crítica de Claudio

España sobre *Querelle*. Por un lado, porque ella se basta a sí misma como mapa sucinto de un saber decir de la crítica. Pero sobre todo, porque no puedo escribir desamoradamente “Claudio España” y barruntar una exégesis de dudosa valía. Para mí quien escribe es simplemente Claudio. Mi acicate Claudio, mi insistente Claudio, mi tozudo Claudio, mi exigente Claudio. Mi amigo y mi maestro, mi Claudio.

Leo a Claudio escribiendo sobre *Querelle* y leo al hombre lo suficientemente apolíneo para frenar la explosión exuberante que lo atravesaba cuando un film le golpeaba el pecho, la mente y debía, entonces, volverse tinta sobre el papel, golpeteo sobre la máquina de escribir o chisporroteo sobre la computadora. Pero también leo a Claudio escribiendo sobre *Querelle* y leo al amigo lo suficientemente dionisiaco para dejar gotear, intermitente, la sangre erótica resguardada tras el velo carnal de la tipografía. Vuelvo a leer y busco —porque conocí y conozco a Claudio—, el intersticio, la fisura, el espacio que abría, desde su letra, para que apareciera otra cosa. Otra cosa casi innominada, un lugar silente pero vigente donde el ojo atento del crítico entra sin buscarlo... Algo así como “lo que vendrá”. Busco... Araño el texto y me sumerjo. Para darme cuenta de que, sencillamente, Claudio puso eso delante de mí. Quizás sin buscarlo —es más, estoy casi segura de que fue sin buscarlo— puso ante mis ojos la grieta donde mi lectura afanosa pudiera ahogarse.

“A partir de una frase de Lysianne —una voluptuosa y magnífica Jeanne Moreau— (...)” escribe Claudio. Y no puedo salir de ahí. Ya sé, Claudio explica la función coral de la única mujer de esta historia. Ya sé, él la coloca en un lugar insuperable; sapiente del destino de los hermanos y zahorí turgente de lentejuelas y tules. Ya sé, el crítico se encarga de posicionarla como referencia indudable para el espectador sorprendido ante tanto despliegue homosexual. Pero Claudio, mi Claudio, agrega “—una voluptuosa y magnífica

Jeanne Moreau—”, y adjetiva y caracteriza y marca a una actriz, a un personaje y a una función. Sonríe y me emociono. *La voluptuosidad*. Tomo tal cual para nombrarla, la grafía que utiliza Claudio, Lysianne con doble n, en esa tentativa de alargar indefinidamente el nombre. Lysianne es pura sensualidad que espeta ante los cuerpos viriles una verdad tajante. *Each Man Kills The Things He Loves*. La canción interpretada por Lysianne/Moreau es cita cantada del inicio de *The Ballad of Reading Gaol*, de Oscar Wilde, ese poema gestado en y desde el exilio que desgarrar la realidad de estar, el ser humano, eternamente bajo sospecha. En ella, entonces, la voluptuosidad desencantada. Claudio es sagaz y lo sabe. Y a la sensualidad de/en/con la muerte que el crítico le otorga a Moreau acompaña el guiño lúdico a las políticas del *gender* que tanto estudiaba y amaba el otro, mi amigo Claudio.

Siento ahora en mi pecho golpear la mordacidad de Claudio. Su escritura me propone leer *à rebours* de lo esperado: si me ofrece el tajo, debo estar a la altura de la herida. Vuelvo a sumergirme y ahora soy yo quien en la lectura crítica del crítico encuentro esa oquedad voluptuosa, ese placer de encontrar en Lysianne/Moreau lo más revulsivo de *Querelle*: al doblete de los espejos se le contrapone el banquete transgénero de la función femenina. Cabe para mi felicidad, una lectura transfeminista, disidente, metamórfica de *Querelle*. Regodeo inaudito que solo es posible porque Claudio coloca la rendija en la supuesta futilidad de la adjetivación de la Moreau instalada dentro del inciso con rayas. Pero los que amamos la gramática, como Claudio y como yo, sabemos que lo que se coloca en el inciso con rayas no es una mención al pasar, sino una aclaración necesaria. ¿Necesaria? Sí en la escritura de Claudio sobre *Querelle*, porque abre la potencialidad de la lectura. Ahí, Claudio, es donde tu hendidura crítica (esa que nunca supiste que abrías) crea futuro y permite que yo, hoy, pueda escribir estas líneas. Gracias a

vos, deja de ser *Querelle* para mí, un film más (ejemplar, sí; único, sí) sobre la homosexualidad para convertirse en un devenir transfeminista posible de actualizar. Cautiva está ahora —y bajo sospecha— la seguridad de constreñir los cuerpos y los sujetos a una única modalidad discursiva.

En tu prieta delgadez reunías, Claudio, el hambre de saber sobre el mundo. De un mundo específico, el del cine, que era para vos lo más cercano a lo humano. Tus ojos glaucos siempre me fustigaron, casi me torturaron en la demanda permanente de no quedarme quieta. Me impeliste a horadar la mente, a no dejarme doblegar por la lectura fácil y por lo que indica la legitimidad de la academia aun dentro de la academia. Me obligaste, con el gracejo irónico que parecía formar parte de tu esqueleto, a dudar siempre como principio motor. Encuentro eso en tu escritura sobre *Querelle*. ¿Y si no es tan solo un film de temática, revisión y sedición sobre la homosexualidad? ¿Y si no es exclusivamente una lectura estetizada de Fassbinder sobre Genet? ¿Y si no es tajantemente una impostación ideológica coyuntural? ¿Qué hace de *Querelle* una película irrepetible hoy, tantos años después? Lysianne/Moreau canta su propio *magnificat* sin necesidad de intermediario alguno. Deambula atenta, aparentemente displicente, tararea o baila... Reúne en sí la pregunta por el género y el sexo, la actualiza, la vuelve *performance*, la arrastra a una zona aún en germen... Lo colocaste, sin saberlo, en la hendidija...“—una voluptuosa y magnífica Jeanne Moreau—”. Sí Claudio —mi Claudio, a él le escribo—, Priapo danzaba montada.

## Melancolía de hoy y una notable realización

*La Nación*, viernes 6 de septiembre de 1985

“Tacos altos”, producción nacional de Chango, en colores, hablada en español y presentada por Argentina Sono Film en el Ambassador y Callao. Libro: cuentos de Bernardo Kordon. Guion: Sergio Renán y Máximo Soto. Fotografía: Daniel Karp. Música: Ziegler y Lapouble. Intérpretes: Susú Pecoraro, Ana María Picchio, Miguel Angel Solá, Chany Mallo, Alejandro Copley, Julio De Grazia, Cacho Espindola, Franklin Caicedo, Arturo Maly y Mónica Villa. Dirección: Sergio Renán. 90 minutos. Para mayores de 16 años.

“Tacos altos” es una historia de abandonos, áspera y profunda. Es notable la expresividad de Sergio Renán para decir su discurso casi sin anécdota, sin picos de acción retumbante y con el honesto convencimiento de que ese asctismo antiliterario es la mejor vía para volverse creíble y para conover. Busca el efecto en ese rincón donde el espectador guarda la melancolía, sin arrojarle dardos emocionales ni pedradas de afectividad.

La protagonista es Luisa, una simpática prostituta de nuestros días y de un Buenos Aires actual, vulgar y reconocible. No sueña con muchas cosas, ni siquiera con comprarse una casa, como su hermana, que acaba de ser mamá después de un descuido en la misma profesión que Luisa. Sin embargo sueña. Quizá con el amor, con otra clase de dicha, con la supervivencia.

Luisa es una chica sin destellos intelectuales y su piel y su sonrisa son las armas con las que vende lo suyo no sin elegir antes. No hace falta mucho más para que el personaje —con toda la apariencia de una vecina cualquiera, sin más ni menos que la de aquí al lado o la de enfrente— tenga

una vida interior profunda y humana. Luisa es una romántica como el artista que la pergeñó. Su paradero es la contemplación callejera y la construcción de vidas a partir de las vidas que se le acercan. Es profesional en el encuentro y el abandono y no parece dolerle demasiado que algún “amigo” de varios encuentros prescindiera de ella cuando la descubre inserta entre una chusma que nos define de muy cerca aunque la neguemos.

Renán elige un picnic para solazarse en la descripción de tipos de clase media “para abajo” donde la vulgaridad se festeja con otras vulgaridades y donde el argentino se ve radiografiado, después de un día de sol, en el campo, al atardecer, con todos los parientes y amigos alrededor, y con las defensas “sociales” de la apariencia abatidas. No es necesario salir en camión desde una villa miseria (y no está establecido si todos parten de allí) rumbo al picnic para descubrir símiles cotidianos. Renán nos apunta con el arma de estas anécdotas sorprendentes, insertas en la acción central, realistas al extremo y dichas sin estridencias, como para masticarlas de a poco y no digerirlas nunca.

## Forma neorrealista

El retrato es cruel, naturalista, despojado de afeites intelectuales y moralismos “de rebote”. La gente es como es, y es la que pasa todos los días a nuestro lado. Por momentos recordamos símiles sólo hallables en aquel renacimiento neorrealista del cine italiano de comienzos de los 60: “La muchacha de la valija”, “Il bell’Antonio”, “La Viacchia” y, por qué no, un par de situaciones de “Rocco y sus hermanos”, sobre todo en la percepción del dolor, cuando no parecen sentirlo los personajes aunque sus conductas lo transmitan.

Pocas veces hemos visto un Buenos Aires actual más real y viviente, sin pintoresquismos ni el típico “color local” del principiante. Desde “Crecer de golpe” Sergio Renán no entra de lleno tanto, con su alma y voluntad, en el cuerpo de un personaje, en su indiferencia ante la adversidad y en la expresión de la eterna búsqueda, la picardía y la necesidad de cambio en que vive el argentino actual, el hombre de la ciudad y los que llegan desde el interior en busca de idéntica agitación.

Sobre todos estos caracteres —niños y adultos— planea un aura de extraña inocencia y es este el rasgo humanizador que nos permite creerles y conmovernos. No hay buenos ni malos, aunque el mal gane formas de tragedia para el espectador; no hay culpas y, si las hay, las tiene “otro”. Y más o menos por aquí pasa en este tiempo la moral del porteño, quizá del argentino.

Como Renán no juzga a nadie, tampoco reparte perdones. Apenas les ofrece (¿les regala?) a la abuela y a los niños la salvación —por denominar de algún modo la salida romántica que eligen el autor y sus criaturas— de volver al terruño provinciano. Allá lejos, dejan de ser los observadores de la realidad para seguir construyéndola. El interior tampoco es el Paraíso, y una violación, al comienzo, es testigo de ello.

Hay dos protagonistas en el film: Susú Pecoraro, que encarna maravillosamente a Luisa, y la luz que esparce sobre la imagen, para crearla, el fotógrafo Daniel Karp. Los otros, Ana María Picchio, Alejandro Copley, ese rostro convincente y austero de Chany Mallo, el aquí contenido Miguel Angel Solá, Willy Lemos en el difícil rol de un travesti, todos, se expresan en magnífica consonancia con la voluntad creativa del director.

*Claudio España*



## Comentario sobre “Melancolía de hoy y una notable realización”

*La Nación*, viernes 6 de septiembre de 1985

*Lucía Rodríguez Riva*

Aunque parezca un dato fútil porque se supondría frecuente, al realizar su crítica de *Tacos altos* Claudio España describe el relato, mas no el argumento. Concreta una visión de la película sin “contar la historia”. En cambio, define a la protagonista y menciona algunas escenas nucleares, aquellas que concentran buena parte del sentido (por ejemplo, las del picnic y la violación) y que son, por esto mismo, pertinentes para su argumentación y la mirada que arroja sobre la película. Asimismo, el crítico señala a partir de qué personajes se construye la identificación y cómo ello implica una mirada ética sobre el público respecto de la historia (dice, por ejemplo: “Una chusma que nos define de muy cerca aunque la neguemos”).

Entre los conceptos centrales que aborda esta crítica se encuentra, por una parte, el de “naturalismo”, término que España define a lo largo del texto a través de las distintas observaciones sobre el relato. En este punto, distancia la película de la estética del “costumbrismo”. El naturalismo fue una corriente artística de influencia positivista que se desarrolló en las artes hacia fines del siglo XIX. Como

ejemplos paradigmáticos, pensamos en la obra teatral *La Señorita Julia* (August Strindberg, 1888) o, dentro de la literatura vernácula, en *Nacha Regules* (Manuel Gálvez, 1919). Una de las características de esta narrativa es que el final está previsto anticipadamente por las condiciones sociales en las cuales se encuentran inmersos los personajes. Si bien generalmente implica un punto de vista pesimista, el uso que realiza Renán de ella en el contexto histórico (1985, en el marco de la vuelta a la democracia argentina) da cuenta críticamente de uno de los mayores efectos que tuvo la última dictadura militar: la descomposición del tejido social. Hacia ello apunta la descripción de Claudio España cuando dice: “No hay buenos ni malos, aunque el mal gane formas de tragedia para el espectador, no hay culpas y, si las hay, las tiene ‘otro’. Y más o menos por aquí pasa en este tiempo la moral del porteño, quizá del argentino”.

Por otra parte, enuncia una salida “romántica” y aquí el término no refiere al sentido común sino al Romanticismo, remitiendo así a otra corriente artística. La vuelta de la abuela y los nietos al “terruño provinciano” se inscribe dentro del imaginario romántico “del yo que regresa y redescubre como real su región nativa, en oposición al espacio europeo como ámbito de ilusión, aunque también de previa fascinación y deseo”,<sup>1</sup> reemplazado aquí el espacio europeo por el de Buenos Aires, la gran ciudad.<sup>2</sup> De este modo, el crítico señala cómo se relacionan formas que remiten a distintos tiempos históricos pero reapropiados como procedimientos escriturarios en el presente, aún con diversas implicancias ideológicas.

---

1 Monteleone, J. (2003). “La hora de los tristes corazones. El sujeto imaginario en la poesía romántica argentina”, en Jitrik, N., *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 2. Buenos Aires: Emecé.

2 Si bien el artículo de Monteleone hace referencia a la poesía argentina a partir del caso de Esteban Echeverría, consideramos que es pertinente extender su afirmación al desarrollo de otros géneros y disciplinas artísticas en nuestro país.

Regresando a la estructura del texto, observamos que está dividido por un subtítulo: “Forma neorrealista”, a través del cual España propone un vínculo entre *Tacos altos* y “aquel renacimiento neorrealista del cine italiano de comienzos de los 60”. Si bien los títulos mencionados se encuentran alejados del núcleo fundante del neorrealismo, como afirma Diana Paladino: “[la década de 1960] para el cine italiano representó uno de los estadios más ricos y dinámicos —de superación, no de quiebre— con respecto a la etapa previa”,<sup>3</sup> cuando las tendencias que se aglomeraban allí se desprendieron y consolidaron como géneros. La frase “renacimiento neorrealista” sin dudas refiere a aquel movimiento cinematográfico, pero el sustantivo implica dos cuestiones más, nada ingenuas. Por un lado, el Renacimiento es uno de los períodos históricos donde el arte logró relativa autonomía del poder eclesiástico y estatal y comenzó a constituirse en un campo autónomo; de este modo, al incorporar este significativo al campo del cine, está aludiendo a que se trata también de un “arte” (una discusión vetusta, pero siempre presente). Por otro lado, como hemos mencionado, ese renacer indica también el momento histórico en el cual se inscriben los films, tanto el de Renán (retorno de la democracia) como aquellos de la posguerra, estableciendo un puente entre ambos períodos.

Gracias a la mención de las películas italianas, España no solo consigue una pronta referencia para el espectador, sino que en ese mismo movimiento inscribe *Tacos altos* en un ámbito más amplio: el del cine europeo e internacional. *La muchacha de la valija* (Valerio Zurlini, 1961), *Il bell'Antonio* (Mauro Bolognini, 1960), *La viaccia* (Mauro Bolognini, 1961)

---

3 Paladino, D. (1995). “Después del neorrealismo” en España, C. (coord.), *Cien años de cine*, Buenos Aires: La Nación Revista.

y *Rocco y sus hermanos* (Luchino Visconti, 1960):<sup>4</sup> los vínculos se establecen a partir de preocupaciones temáticas, formales (cierta “ligereza” de la comedia para el relato), situacionales y en “la percepción del dolor” (el padecimiento que parecieran no sufrir los personajes y cómo eso se transmite al espectador, particularmente en el film de Visconti).

Otra cuestión importante para señalar es que el crítico realiza un anclaje de *Tacos altos* en la filmografía del director, mencionando *Creecer de golpe* (1977), la obra inmediatamente anterior de Sergio Renán. Al relacionar ambas películas pueden verse los cambios a nivel de la escritura filmica en un cine realizado durante la dictadura —que necesariamente debe buscar formas metafóricas y elípticas para hablar de su presente— y uno realizado durante la recuperación de la democracia, que se muestra, tal como dice España: “cruel, naturalista, despojado de afeites intelectuales y de moralismos ‘de rebote’”.

El autor apunta, finalmente, otra distinción relevante. La abuela y los niños, a diferencia de la protagonista, eligen volver a la provincia. En ese espacio, ellos pueden convertirse en “creadores de la realidad”, a diferencia de lo que sucedía en Buenos Aires, donde solo eran “observadores”. Esta distinción de roles nos regresa, entonces, a aquel punto que señalábamos al principio: el problema de la identificación del público. Hay algunos personajes —pero también espectadores—, aún en este mundo creado a partir de una mirada “despojada” enmarcada en esa visión naturalista, que eligen “crear” y no solo “ver” su realidad. Y este punto, no menor, es el que está indicando España.

---

4 La diferencia de idiomas en la denominación responde al título con el que fueron estrenadas comercialmente en Argentina.

## “El exilio de Gardel”, un juego entre la realidad y la ficción

*La Nación*, viernes 21 de marzo de 1986

“El exilio de Gardel. Tangos”. Coproducción francoargentina, en colores, hablada en español y en francés y presentada por Argentina Sono Film en el Broadway y en el Atlas Recoleta. Fotografía: Félix Monti. Música: Astor Piazzolla y José L. Castiñeira de Dios. Intérpretes: Miguel Ángel Solá, Marie Laforêt, Philippe Leotard, Lautaro Murúa, Marina Vlady, Ana María Picchio y Gabriela Toscano. Guión y Dirección: Fernando E. Solanas. 119 minutos. Para mayores de 13 años.

Dos actitudes caracterizan a “El exilio de Gardel”: una disciplinada voluntad antinarrativa y un constante apoyo en la evocación nostálgica. Fernando Solanas —ya lo demuestra su obra anterior— está dominado por la necesidad de no contar una historia. En este caso, sólo apuntes dramáticos o humorísticos sobre el exilio de los argentinos en París, en los últimos años 70 y en los primeros 80, con una anécdota sostenida por la presencia de algunos personajes “conductores” y varias subanécdotas de apoyo, en todos los casos enriquecidas por la música y danza tangueras que completan los significados, los enlazan o contribuyen a volverlos evanescentes hasta mezclar, con vocación de espontaneísmo, la realidad con la ilusión y los sueños.

Difícil tarea la del realizador para volcar todos estos contenidos hábilmente encerrados entre las puntas del folletín y conseguir, al mismo tiempo, la adhesión del espectador después de lograr un acuerdo a través de la convención. Los relatos están salpicados permanentemente por una maravillosa música que fluye ordenadora y que consigue levantar ciertos momentos de la “antitrama” en la que la acción

desmaya: sobre todo poco antes de la última tercera parte. Después el film empuja hacia la fantasía más absoluta y la nostalgia convoca las lágrimas, cuando Discépolo, Gardel y el general San Martín sueñan con un regreso imposible, unos por el ostracismo irremediable, otros porque en su canto se habla de volver y de la ausencia. Esta secuencia final en que el prócer de la historia y los de la música popular son atrapados por la ilusión inocente —casi escolar— de Gerardo (un Lautaro Murúa sencillamente excepcional), nudo de la nostalgia, será patrimonio evocador antes para los argentinos que para cualquier otro país donde el film venga ganando lauros por la firmeza visual y la seguridad en el manejo de las rupturas narrativas.

No por esto el film deja de oler intelectual. Es un buen olor, no obstante. El universo convencional de Solanas está poblado de seres irreales; individuos que revientan en pedazos y se desinflan o son muñecos y maniqués que acompañan a la acción en una afán de impedir que la audiencia se prenda en exceso de los caracteres humanos y descubra a cada paso que todo —el cuento (y el anticuento), los personajes, el mismo Solanas, que vigila como “ángel” un par de escenas y revienta también en mil resortes—, todo es irreal. Una lectura política, a esta altura, sería extemporánea.

## Cosas del pasado

Afortunadamente, las razones del exilio son cosas del pasado y el film no busca “advertir”. Quizá por ello, una marcha por los desaparecidos y uno que otro paquete con muñecos se esfuma en una de las dos actitudes de que hablábamos arriba: son sólo evocación nostálgica, acaso melancólica de un tiempo de exilios que, por Solanas no

sabemos si fue feliz o infeliz, ya que él, con el mejor buen criterio, lo ha tamizado por el humor y la ironía.

Valga para esto la magnífica secuencia que interpreta Ana María Picchio, la turista argentina que llega a visitar a su amiga exiliada (Marie Laforêt, deslucida por un doblaje precario y por la cámara que la mantiene demasiado lejos, aunque magnífica cuando baila tangos) y todo le parece lindo porque “es Europa”.

Los exiliados son argentinos que no pueden integrarse con la comunidad donde viven y guardan un lazo con su pasado nacional a través del teléfono. Son como nómadas y ya han perdido hasta el rencor. Estos argentinos de la anécdota son tangueros y quieren montar una pieza musical —una “tanguedia”, en feliz denominación— que nunca termina de hacerse, pues esperan de Buenos Aires el libreto.

Algo parecido le ocurre a la película: se va completando a medida que transcurre sin quedar del todo armada, aunque esto no le haya interesado al director ni al espectador que se deja cautivar en seguida por la convención, y sea en verdad el motivo de tanto atractivo visual y evocativo.

Las opiniones se abrirán entre quienes queden maravillados y aquellos que, por sorprendidos —es nuestro caso—, no atinen (“voluntariamente”, igual que el director) a completar una opinión definitiva sobre la perdurabilidad de esta obra o de sus planteos y estilo. Baste la sorpresa, la admiración ante la libertad creadora de Solanas, las lágrimas inevitables cuando Gardel hace oír “Anclao en París”, el regodearse con Osvaldo Pugliese “en vivo”, la audacia con que la fantasía y la realidad se entrelazan, la música —verdadera protagonista— de Piazzolla y Castiñeira de Dios y los trabajos actorales de Miguel Ángel Solá, Marina Vlady, Gabriela Toscano y Philippe Leotard, que brillan bajo la sugestiva luz de Félix Monti, otro de los artífices importantes de esta obra que indica tanta personalidad creativa. A su trabajo

y a la visión plástica de Solanas se debe la belleza con que se muestra la casa de San Martín en Boulogne Sur Mer así como la sugerencia iconográfica de los personajes sobre el acantilado desde donde el Libertador contemplaba el mar.

*Claudio España*

## Comentario sobre “El exilio de Gardel, un juego entre la realidad y la ficción”

*La Nación*, viernes 21 de marzo de 1986

*Pablo Guallar*

España recomendaba a sus alumnos tomar notas en la oscuridad de la sala cinematográfica. No perder esa chispa, ese atisbo de lucidez que se produce en el choque espontáneo entre la imagen y el crítico. ¿Por qué recomendaba tomar notas durante la proyección? ¿Qué era lo que quería que capturáramos de esas primeras impresiones? ¿Cuántas veces esas impresiones se pierden en la reformulación estilística? ¿Cuánta verdad hay en ellas? ¿Cuánto olvidamos?

En mi caso, sus consejos me sirvieron de mucho. Es cierto que las cosas cambiaron para el crítico cinematográfico del siglo XXI; la tecnología ha permitido descargar estrenos, detener el film, tomar notas, repetir escenas. Pero esto no sucedía cuando Claudio España realizó esta crítica sobre *El exilio de Gardel* de Fernando Solanas, estrenada en Argentina el 20 de marzo de 1986.

La crítica comienza con dos vertientes que España encuentra como estructuradoras del film. Una de ellas es la tendencia antinarrativa; el autor afirma que “Solanas está dominado por la necesidad de no contar una historia.” A lo largo del análisis va a destacar las intenciones del director

de mezclar la realidad con la ilusión y los sueños, para terminar afirmando que “todo es irreal”: los personajes, las marionetas y hasta el mismo director. España percibe la intención “distanciadora” de Solanas. La obra expone sus mecanismos y la crítica los desarma y analiza para comprenderlos. Este momento del texto parece aventurar que hasta la desgarradora experiencia del exilio y del contexto histórico de la sangrienta dictadura en Argentina también tuvo algo de irreal y pesadillesco.

¿Cómo retratar el exilio? ¿Cómo trabajar con una temática tan difícil? España va a rescatar la tonalidad del film afirmando que, con “el mejor buen criterio,” Solanas tamiza la experiencia del exilio a través del humor y la ironía. El apartado en el cual se ocupa de esto se presenta con el subtítulo: “Cosas del pasado”, en el cual afirma que “afortunadamente, las razones del exilio son cosa del pasado”. En este punto de la crítica se hace evidente la cercanía de la dictadura, y la dificultad que conlleva reflexionar sobre años tan oscuros con tan solo dos años y algunos meses de democracia. “Una lectura política, a esta altura, sería extemporánea”, nos afirma, y la lectura ideológica queda envuelta en un interrogante.

La otra tendencia estructuradora del film, según España, va a ser la de la evocación nostálgica, con la temática del exilio de los argentinos en París a finales de los años setenta y comienzos de los años ochenta. Es en este momento cuando España trabaja sobre los aspectos anecdóticos del film y el espíritu que envuelve la obra. También va a dar cuenta de que el eje central será la fuerte presencia de la música del tango, conductora y protagonista de las múltiples anécdotas que pueblan el film. Es en este aspecto donde el crítico va a encontrar uno de los principales méritos de la obra de Solanas: “Consigue levantar ciertos momentos de la antitrama en que la acción desmaya”. También

podemos percibir la emoción que sintió España ante la presencia de Pugliese, las composiciones de Piazzola y los tangos de Gardel.

A lo largo de la crítica, España va a elogiar ciertos aspectos del film como su “firmeza visual y la seguridad en el manejo de las rupturas narrativas,” pero, a su vez, va a señalar ciertas debilidades con clase y sutileza: “No por esto el film deja de oler intelectual. Es un buen olor, no obstante.” Esta alternancia demuestra que, a pesar de los méritos que encuentra en la música, las actuaciones y la realización, el gesto posmoderno en el cual el film no queda del todo armado, parece no terminar de convencer al crítico acerca de la “perdurabilidad de la obra o de sus planteos y estilo”. En consonancia con la película, España realiza una autorreflexión al no atinar a completar una “opinión definitiva” que clausure el relato. Resulta admirable, sin embargo, el amplio bagaje de su análisis y las interpretaciones que se puedan dar del mismo, teniendo en cuenta que se trata de una crítica periodística.

Me gustaría finalizar este comentario con una pequeña anécdota personal, de esas que Claudio alentaba. Tuve la suerte de conocerlo en el 2006 durante la cursada de la materia Análisis de Películas y Crítica Cinematográfica. Eran mis inicios en la carrera de Artes Combinadas y no era recomendable cursar una materia tan avanzada. Era, sin duda, el más joven de la clase, y mantenía un entusiasmo que extrañaba a mis compañeros. En una de las primeras clases, España nos alentó a ver el estreno de *El Custodio* de Rodrigo Moreno y escribir una crítica al respecto, con las notas en la oscuridad, por supuesto. Fui al Cine Cosmos, vi el film y con mis desprolijas, y a veces inentendibles notas, escribí mi primera crítica. En el siguiente teórico, era uno de los pocos que había cumplido la consigna. Luego de que una compañera leyera su crítica, España preguntó, “¿Alguien

más escribió algo sobre *El Custodio*?”. Recuerdo que estaba muy engripado y me daba mucha vergüenza leer frente a toda la clase, pero no pude resistir el impulso de mi mano que se levantó como un resorte, y dije: “Yo”. Fui invitado a pasar al frente. Inmediatamente me arrepentí. Comencé a leer mi crítica, un poco trastabillando, y la cara de desapro- bación de la primera fila me asustó. Traté de no desistir y seguí adelante como un soldado herido. Cuando terminé, casi sin aliento, miré nuevamente al frente y el silencio era sepulcral. Creo que alguien bostezó. Lo miré a España, un poco dolido, y él, con cara de serio, me pidió que le diera la crítica. Le respondí que me disculpe, que estaba muy engri- pado y no podía leer bien, mientras le alcanzaba el papel. España pidió silencio y comenzó a leer nuevamente. En su voz, mi escritura tomaba otra tonalidad y el interés de los estudiantes comenzó a crecer. Había caras de aprobación y algunos hasta sonreían. Sentí una emoción profunda cuan- do, una vez finalizada la lectura, la clase aplaudió. España sonrió, disfrutando el momento, e inmediatamente cues- tionó ciertos aspectos de la crítica para dar paso a un debate acerca de mis percepciones sobre el film. Esa clase fue una experiencia liberadora que me marcó para siempre. Creo que esta breve anécdota demuestra su grandeza como pro- fesor, su espíritu crítico y su apuesta constante a las genera- ciones futuras. Gracias, Claudio.

## Un fresco ya mitológico que confirma su enorme valor

*La Nación*, viernes 25 de julio de 1986

"Andrei Rubliov" ("Andrei Rublev"), producción soviética, en blanco y negro y color, presentada por Disartfilm en el Cosmos. Guion: Andrei Mijalkov Konchalovsky y Tarkovski. Fotografía: Vadim Yousof. Música: Viatcheslav Ovtchinnikov. Intérpretes: Anatoll Solonitsyn (Andrei Rubliov), Ivan Lapikow, Nikolai Grinko, Irma Rauch Tarkovskaia. Dirección: Andrei Tarkovski. 185 minutos. Para mayores de 13 años.

Larga y merecida fama tiene "Andrei Rubliov", el film soviético rodado por Andrei Tarkovski hace 20 años. Vaya uno a saber qué azares impidieron que no se conociera hasta hoy. Este film, el anterior de Tarkovski ("La infancia de Iván") y los posteriores fueron volviendo al realizador un marginal dentro de las estructuras establecidas del cine de su país. Hoy es un exiliado sin patria fija; un enfermo de distancia cuya soledad y la incomprensión de los otros afloran en su obra con dimensión de poesía. "Andrei Rubliov" es una prueba, vieja prueba de su calidad de creador y de la dimensión humana que reflejan los hombres, el paisaje y los hechos: la vida como siembra permanente y resumen de todo lo otro.

"Rubliov" es una obra cinematográfica "de viaje", en el espacio y en el tiempo. El andar se da por el transcurrir y por segmentos en la compaginación que estructuran la obra en partes y subpartes, con prólogo y epílogo. Ese andar no impide una inevitable detención sincrónica para desbrozar la realidad de "ese" momento individual y diferenciable, crear y desarrollar la historia dentro de un

marco sólidamente descripto y, como si fuera poco y gracias al poder indagatorio de la cámara, consolidar anécdotas en miniatura.

Las partes —precedidas del prólogo donde un hombre intenta ascender en globo aerostático, lo logra y se estrella en tierra— son dos y las subpartes, ocho: cinco para la primera y tres para el resto. El epílogo se cierra, en colores, sobre muros con pinturas verdaderas de Rubliov.

## Brueghel

En “Andrei Rubliov” hay una visión sobrevoladora, panorámica y épica de la realidad. La cosmovisión es brueghelesca (Tarkovski ha declarado encontrar a la pintura de Brueghel “muy rusa”), irónica y simbólica, con subanécdotas desparramadas por el cuadro. Se concentran el amor, la crueldad, la sangre, la deformación y la actitud realista, contemporánea más allá de un propio tiempo. Emanan de la espontaneidad visual y no de la sucesión ni del recorrido. La composición plástica es magistral y no está para el placer del ojo solamente, sino para conmover, para penetrar, para descubrir.

Poco se sabe de Rubliov, fuera de que vivió entre 1370 y 1430, sin certezas de fechas exactas. Pintó obras religiosas sobre paredes de iglesias, hubo un largo tiempo en que su producción mermó o desapareció casi y un renacimiento de su trabajo después de un período de prisión, pasado el 1420. Fue discípulo de Teófanos el griego, bien querido por los religiosos en la opinión patrística de entonces. Tarkovski tomó sólo apuntes de la vida de Rubliov. Como no pretende ser una biografía en el sentido tradicional ni tampoco una de las biografías rusas —aleccionadoras, epopéyicas y moralistas—; “Rubliov” es sólo (y nada menos) un fresco de

época, un análisis de la humanidad en términos colectivos: la Edad Media rusa, con sus estamentos políticos bien diferenciados: los príncipes, el clero, el pueblo.

Entre todos ellos, los artistas con su afán de trascendencia o su afición cronista. El arte y la artesanía. Rubliov, el verdadero, exaltó los valores del individuo por encima de la intención de arrojarse místicamente. En una de las secciones —segmento magistral, el tercero de la primera parte, descontado el prólogo—, Tarkovski enfrenta al maestro y al discípulo: Teófanos defiende la vida —el arte— dependiente de Dios; Andrei Rubliov repudia esa concepción; está convencido de que hay que mostrar al hombre tal cual es para que se descubra a sí mismo en sus posibilidades, en su humanidad. Uno y otro están exponiendo su visión opuesta de la realidad.

## El feudalismo ruso

El film es muy violento. Así como no hay tregua en el andar de los personajes cada vez más profundamente hacia adentro de sí mismos y hacia un destino físico y otro espiritual, tampoco hay tregua para la sangre. Eran años difíciles para los gobiernos feudales rusos. Los tártaros, en hordas sanguinarias, asolaban los pueblos sin respetar iglesias, castillos ni fortificaciones. Hubo príncipes (y el film lo muestra) que pactaron con los infieles para derrocar a otros príncipes. La lucha contra el invasor fue en guerra civil. A nada escapa Tarkovski en este fresco medieval que tanto despecho provocó en las autoridades soviéticas. Sin desterrar al director, deslegitimaron su obra.

A Tarkovski le ocurrió lo que a Rubliov con Teófanos. Se acusó a la película de “imprecisión histórica” y de tendencias místicas; se encontró en Rubliov un antihéroe cuando

el cine ruso sólo tenía un discurso sobre héroes; se hizo hincapié en la violencia, en imágenes de desnudeces (alusión a una fiesta silvestre donde hay un desnudo femenino), en la abundancia de sangre y en la “confusión en el intercambio entre arte y pobreza”. Hoy, 20 años después y con otras cinco obras filmadas, Tarkovski vive exiliado.

## Agua, tierra, nieve

Se indica que la cámara nunca apunta al cielo y que cuando alguien se eleva por los aires la visión es de arriba hacia la tierra. La tierra y el agua son elementos simbólicos a los que el director recurre con constancia. Por el agua y la tierra se viaja; el agua —el río— indica un rumbo; la nieve es agua quieta y no invita a andar. El invierno es muchas veces razón para desparramar y fijar los tiempos en un tiempo y espacio. Sobre el final, escéptico por las guerras y la muerte, Rubliov asiste a un milagro: un muchacho imagina una campana gigantesca, la construye y su tañido llena de luz el alma del pueblo y del pintor: de un esfuerzo humano —esto es más que un milagro— renace la confianza en sí mismo y torna a pintar.

El film es en blanco y negro, pero el blanco vale como color y es fácil intuir el rojo de la sangre y del poder y el dorado de los fondos donde se pintan los santos. El epílogo se llena de color con las lejanas pinturas de Rubliov. Pronto se filtra por transparencia el agua, que es la vida, el viaje.

*Claudio España*

## Comentario sobre “Un fresco ya mitológico que confirma su enorme valor”

*La Nación*, viernes 25 de julio de 1986

*Dana Zylberman*

Cuando Claudio España ejercía su oficio periodístico de crítico cinematográfico no se limitaba solo a eso: su pasión didáctica, la vocación docente que, ya desde las Letras, lo acompañó siempre, afloraban una y otra vez en sus observaciones, análisis y comentarios. Prueba de ello es la riqueza de sus escritos, la multiplicidad de dimensiones y puertas de acceso que ofrecía al lector para adentrarlo en una película, ampliándole enormemente el campo de referencia de ese objeto de estudio que justificaba el texto.

La crítica de *Andrei Rubliov*, fechada el viernes 25 de julio de 1986, señala el estreno —el día anterior— del segundo film del director ruso Andrei Tarkovski, veinte años después de su realización. Subestimado en su Rusia natal y cuestionado por las autoridades de la Unión Soviética, llega tardíamente al público argentino y sirve a España —y, por ende, también al lector— para redimensionar la obra de este realizador, quien en aquel momento era considerado un marginal dentro de la cinematografía de su país.

Filmada por Tarkovski en 1966, *Andrei Rubliov* narra algunos momentos de la vida de este pintor medieval de

íconos religiosos, de quien poca información ha circulado, al tiempo que la entrelaza con la violencia, los conflictos feudales y las masacres tártaras que lo rodearon. Sin embargo, el film no intenta posicionarse como una biografía sino, como se advierte en el texto, como un “fresco” de época. A partir de este punto, explica qué fue lo que llevó a las autoridades rusas a deslegitimar su obra: la encarnación de Anatoli Solonitsyn como este artista considerado más bien un antihéroe, ajeno al discurso heroico del cine ruso tradicional.

A lo largo de su escrito España señala al film de Tarkovski como una obra cinematográfica “de viaje”, una de las constantes a las que él como crítico solía recurrir; recorridos profesionales, personales, pero también figura retórica para sus trayectos reflexivos. En *Andrei Rubliov* se trata de un recorrido por el espacio y por el tiempo, estructurado en dos partes y ocho subpartes, además de un prólogo y un epílogo. Y los personajes, en su tránsito, se adentran en sí mismos con una profundidad progresiva, rumbo a un destino físico o espiritual. En cierto modo, sosteniendo aquella idea —repetida en la concepción de nuestro crítico— de la figura del viaje en el cine y la literatura como proceso de autoconocimiento y cambio.

Esta idea del viaje se refuerza, además, con la recurrencia —casi obsesiva— de Tarkovski a los elementos de la naturaleza a partir de un exhaustivo y finísimo trabajo plástico sobre la imagen, simbolización de la condición humana, de la dimensión ontológica de la vida misma, contrapuesta a la violencia y la muerte. En este sentido, España resalta la representación de la tierra y el agua como agentes del viaje. La presencia de la naturaleza, además, es una constante en la trayectoria de este director. Acompañando el recorrido cronístico de aquella Rusia feudal, regada de sangre, van el agua, la tierra, la nieve, el aire, el invierno; elementos de la

naturaleza protagónicos que constituyen las pinceladas que rodean a Rubliov, así como sus frescos, al final, se muestran cargados de su fuerza natural.

La visión metafórica del viaje se detecta, además, en el modo en que el autor aborda la película en este escrito: reitera, entonces, este recorrido de traslado, de desmenuzamiento filmico y cinematográfico que da lugar a un conocimiento (o saber) mayor que lo atraviesa como crítico/docente y que atraviesa, en consecuencia, al espectador.

Continuando con aquel despliegue que practican sus palabras, España plantea un juego de espejos: Tarkovski-*Rubliov*/Rubliov y Unión Soviética-Teófanos. En el primer caso, la propuesta surge ya desde el título de la crítica; se destaca la distancia temporal con aquel 1966 en que el realizador filmó la película, pero reconociendo su valor filmico casi desde su origen. Por lo tanto, los veinte años de distancia hacen dialogar ambos momentos, mirarse mutuamente para re-conocer aquello que convierte a *Andrei Rubliov* y a Tarkovski en imprescindibles del cine soviético. Al mismo tiempo, Tarkovski es puesto en paralelo con la figura de Andrei Rubliov: si la figura del pintor aquí retratada fue rebajada desde el gobierno soviético, la deslegitimación de la obra del realizador lo condujo al exilio, donde encontraría la muerte meses después, en París, el 29 de diciembre de 1986. Así, España plantea otro par de similitudes en torno al contexto del cineasta y el pintor: la Unión Soviética que menosprecia a Tarkovski en paralelo a Teófanos, maestro de Rubliov. Es decir, tierra natal que marca un rumbo y guía artístico, enfrentando al hijo-discípulo en su visión de la realidad.

Finalmente, la analogía del film/fresco y el recorrido que sobre él realiza el crítico en su texto da cuenta de ello. El epílogo de *Andrei Rubliov* recorre minuciosamente el fresco del pintor, haciendo hincapié en la forma, el color, las

texturas. España se detiene en los elementos más llamativos —no es tanto la trama en sí lo que pone en relieve— que lo conforman, plástica y visualmente. La cámara de Tarkovski retiene planos detalle del fresco final, pero también de la sociedad rusa. Su pluma, rigurosa, utiliza la palabra precisa, la oración atinada para transmitir aquello que hace de la obra de Tarkovski un cine poético.

## Tarkovski y un sacrificio que trasunta belleza

*La Nación*, viernes 12 de septiembre de 1986

“El sacrificio” (“Offret/Le sacrifice”), sueco francesa, en colores y presentada por Cinea en el Libertador. Fotografía: Sven Nykvist. Música: Bach y temas tradicionales suecos y japoneses. Intérpretes: Erland Josephson, Susan Fleetwood, Valerie Mairesse. Guión y Dirección: Andrei Tarkovski. 145 minutos. Para mayores de 13 años.

Alexander es un profesor y ex actor; es un hombre reconocido por los valores de su pensamiento. Alexander es también un solitario, un charlatán constante consigo mismo y en voz alta; un desarraigado con espíritu de niño abandonado y algo chiflado que dice ser ateo, pero recurrir a Dios cada vez que busca esclarecer el pensamiento y echar luz sobre su alma. Alexander, con unos 60 años, tiene una hija más que adolescente y un hijito de ocho años que, por oposición al padre, está privado momentáneamente de la palabra. “Cuando él nació le perdí el miedo a la muerte”, le confiesa Alexander a su amigo Otto, el ex profesor de Historia, coleccionista de objetos triviales y ahora cartero. Alexander es otro personaje de la reconocible galería de seres imaginados (“ideados”, preferiría) por Andrei Tarkovski. “El sacrificio” es su última maravillosa realización”.

Es su último mensaje dirigido al alma del espectador, que debe convertirse en una suerte de “alter ego” del director —como Otto lo es de Alexander—, para contemplar la realidad a través del ojo de la poesía. No busque la audiencia símbolos, que Tarkovski reniega de quien no tenga para su

obra ojos de niño desprevenido. Si los advierte, trate de descifrarlos, que también el realizador ruso ha confesado que ese film “es una parábola poética y se puede interpretar de distintas maneras cada episodio”.

## El sacrificio es ofrenda

“El hombre está sufriendo —dice Tarkovski—, percibe una ausencia de armonía y busca las causas”. Alexander es un ejemplo de esta clase de hombre que ha vuelto conscientes las tensiones que se contraponen en lo esencial de la vida. Sólo un sacrificio —lo indica el título— podrá remediar la angustia y restituir el equilibrio. El sacrificio equivale a una ofrenda y consiste en dejar lo que se tiene para reencontrar la armonía.

Alexander habla y habla. El mismo se resiste a tanta expresión a solas en voz alta y esto provoca las burlas de su médico (y amante de su mujer). Por oposición, el niño —a quien apenas se le ve el rostro al final, cuando dice cuatro palabras— parece mudo y desatento a las frases del padre. Comprobará el espectador que no es así y que sus palabras del final (“En el principio era el Verbo... ¿Por qué, papá?”) son la respuesta a los deseos y a la confianza del padre.

También Hamlet —con quien Alexander se compara— hablaba y hablaba. Sólo que Hamlet no fue un hombre de acción. No se decidió más allá de la expresión de las dudas y la manifestación indirectas de sus intenciones para que la tragedia, con hilos propios, cobrara sus víctimas. Alexander tiene los hilos cada vez mejor fijados entre sus dedos: la acción última —la destrucción de todo lo que había aprendido, guardado y edificado— es por propia y única voluntad. Sabe que ese es el sacrificio y que ya “la naturaleza no mostrará señales de violencia”, según advierte cuando recuerda

haberle arreglado el viejo jardín a su madre: concluido el trabajo, el jardín era feo, contradecía lo natural.

Después de esta contextualización será difícil pretender, como el director, que pongamos ojos de niño para enfrentar su obra. Es verdad que contiene símbolos y que se puede transformar en un juego por hallar interpretaciones, pero es también una experiencia magnífica recoger el sentido del film por el lado de la belleza. Una belleza cruda, claro, porque la decisión —el sacrificio— de Alexander sobreviene cuando llegan los ecos de un cataclismo universal, una guerra nuclear o algo así, y la total desarmonía entre los componentes de la realidad se acerca a la locura y al sueño: una extensa panorámica desde arriba, repetida en varias oportunidades, cada una con más información y con posición cenital de la cámara, relata la destrucción, el pánico colectivo y el miedo del protagonista, que entra en la vigilia o revive después de un síncope.

## Forma y contenido, juntos

Todo es deliberado en la imagen de Tarkovski. Podría decirse que la forma se funde con el significado en una unidad como pocas veces habrá notado el espectador. Son indiferenciables los contenidos de las formas visuales que los contienen. El ruido y la vibración del cataclismo, por ejemplo, no puede sino derivar en una decoloración de las escenas subsiguientes que, al mismo tiempo, son imágenes de sueño o agonía. El del cataclismo es un ruido que nos produce miedo: se abre con la vibración de unos cristales y culmina en el chiflido de un avión a reacción. La casa de María, una criada a la que tienen por hechicera, se dibuja en tonos muy oscuros, con la luz concentrada sobre una mesa circular: es el espacio para la última ceremonia, allí se

lava las manos el sacerdote (Alexander) dispuesto al sacrificio y echa allí su cabeza sobre el regazo de María —plásticamente una piedad— y pide: “María, sálvanos”. Todos los espacios son sugerentes y recuerdan las obras anteriores del director: la vibración del desastre tiene la intermitencia de aquel tren que movía la casa del “Stalker”, donde había una niña sin palabras, como el hijo de Alexander. Nada ni nadie desentona en el film.

Técnicamente es una experiencia única. Todo el comienzo es una larguísima toma secuencia de unos 10 minutos y lo mismo la secuencia final, la del sacrificio, cuyo testimonio visual dejamos para que el espectador descubra y advierta la imposibilidad de haberlo filmado más de una vez (aunque cuentan que se cortó la película durante el rodaje y hubo que gastar un cuarto de millón de dólares para reconstruirla). Advierta el lector la magnitud de la ofrenda de Alexander. Por lo menos en términos de producción, a la que no hay que olvidar.

En el desenlace, el acto del protagonista —la palabra llevada a la acción— podrá verse como producto de la mano extraviada de un loco. No importa. El minuto último, con el niño en la pantalla, delata que la armonía ha vuelto. La cámara asciende lenta —como en todo el film, ya que no se detuvo jamás— por el tronco de un árbol sin vida (ahora la tiene), como antes lo había hecho por el tronco que dibujó Leonardo Da Vinci en su “Adoración de los Magos” —una tabla sin terminar de pintar, de 1481—: llega hasta la copa, que se funde con el mar y con el cielo reflejado en él. Los elementos de la naturaleza están en armonía.

*Claudio España*

## Comentario sobre "Tarkovski y un sacrificio que trasunta belleza"

*La Nación*, viernes 12 de septiembre de 1986

*Nicolás Ezequiel Mazzeo*

¿Mediante qué estrategia Claudio España intentó hacer accesible *El sacrificio*? Si él se formuló esta pregunta es algo que no puede asegurarse. Pero el lector ya vio el film y leyó la crítica, de modo que podrá contrastar la elección. Además, es evidente hasta aquí que la crítica cinematográfica queda expuesta al tercer hombre, a la necesidad de un nuevo juez y su regresión al infinito. Rechazar esto implica concebir la crítica como un diálogo cerrado entre el film y el crítico. Al imaginar a un hombre de cineclub, un gran discutidor de café post-función, y porque se percibe en la lectura de sus textos amor por el cine y después todo lo demás, puede darse por sentado que el crítico pensó en su lector para recorrer su crítica con aquella pregunta.

Luego de pequeños datos a modo de sinopsis, Claudio España utiliza un esquema creador-creación. Alexander es una creación del director. Rompe con la ilusión de realismo resaltando la ontología ficcional del personaje. Al mismo tiempo, nos acerca una idea, una tradición cinematográfica con la que asociar el film: el autor. No necesitó apelar a un corpus teórico, bastó con dar vida a una imagen: Tarkovski

creando a Alexander, y España creando un universo de sentido y referencia al alcance del lector. Crítico y cineasta en pie de igualdad.

Se produce un encadenamiento, el espectador como alter ego de Tarkovski, Otto como alter ego de Alexander, que funciona como invitación para que el espectador se suba al juego, para disponer y sostener un rol activo en lo que vendrá. Palabras como “alma”, metáforas como “ojo de la poesía” u “ojos de niño desprevenido” operan como criterio de demarcación. De ahora en adelante prima la sensibilidad.

La crítica ofrece tres vías de acceso al film: la belleza poética marcada por el virtuosismo técnico, unida a la mirada sensible del director a la que hacíamos referencia arriba; el desafío para descifrar lo simbólico y enigmático del film; y finalmente, la intertextualidad, en este caso proporcionada por Hamlet y la tragedia. A estas últimas dos haremos alusión en lo siguiente.

Como “Todo es deliberado en la imagen de Tarkovski”, cada cuadro está cargado de sentido, y sus límites imprimen una forma que España juzga como “indiscernible” del contenido. Luego, ejemplifica, describiendo escenas con una precisión que despliega fragmentos de película en la memoria y el afecto del lector.

La excelencia en la descripción de escenas en la crítica es posible por los conocimientos técnicos del autor. Aquí, las referencias a planos secuencias, fotografía y producción, son ligadas a la afección que recibe el espectador. El crítico no solo lo ve todo, sino que reflexiona sobre aquello que le pasa mientras ve todo, y además, encuentra palabras para compartirlo.

Contemporáneamente al estreno de *El Sacrificio* se da inicio a una nueva etapa en la vida de Claudio España: sus cátedras de Historia del Cine Latinoamericano y Argentino, y de Análisis de Películas y Crítica Cinematográfica. Su manejo

de la semiótica para analizar los films, visible en las apelaciones a los signos de Tarkovski y a la indistinción forma/contenido, retratan un crítico teóricamente informado que ha dejado una huella imborrable en sus alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

En la tercera, y última, de las vías de acceso acontece la apelación a un estado de cosas que parece no perder nunca su rasgo contemporáneo y ser, al mismo tiempo, terreno fértil para un devenir irrefrenable. Paranoia, la inminencia de la guerra, la necesidad del sacrificio, de abandonarlo todo para comenzar de nuevo. Se actualiza el sentido de lo trágico. Todos vemos que Tarkovski pasa a la acción, pero España sabe que el único modo de frenar la caída es ir hasta el fondo, cerrar el círculo para comenzar de nuevo moralmente fortalecidos, y nos lo hace saber a nosotros también.

Además, España demuestra conocer que los primeros intentos por explicar racionalmente el mundo aparecieron ligados a las prácticas manuales, explicaciones tan eficaces que se reeditan socialmente hasta nuestros días. Por ejemplo, la técnica del costurero que fija los hilos entre sus dedos sirve popularmente como indicador del dominio de la acción por parte de un sujeto. España se sirve de ella para establecer una comparación efectiva que remarca las diferencias entre Hamlet y Alexander; diferencia que, decíamos, actualiza el sentido de lo trágico.

El manejo de la semiótica al que hacíamos referencia incluye el conocimiento de sus limitaciones. Es por eso que “Tarkovski y un sacrificio que trasunta belleza” es el título de la crítica y parece ganar terreno la primera de estas tres vías que invita a descubrir la belleza poética con ojos de niño. Según el título, la película es una copia fiel, representativa, o reduce a lo esencial la idea de belleza.

Finalmente, Claudio España fue despedido del diario *La Nación* a causa de una “renovación” del *staff* periodístico.

Dejó sus artículos y se llevó el respeto de sus compañeros. Uno de ellos, Bartolomé de Vedia, escribió que “sabía analizar e interpretar las obras fílmicas con una agudeza y una profundidad que trasuntaban su vasta erudición literaria y su rica formación humanística” (*La Nación*, 29/03/2008). Evidentemente alguien vio en él la misma capacidad y transparencia que él mismo le había atribuido a Tarkovski.

## El último film de Huston es, sencillamente, maravilloso

*La Nación*, viernes 17 de junio de 1988

“Desde ahora y para siempre” (“The Dead”), producción anglo-germano-norteamericana, en colores, presentada por Arte Diez, en el Broadway. Libro: James Joyce. Guión: Tony Huston. Fotografía: Fred Murphy. Música: Alex North. Intérpretes: Anjelica Huston, Donald McCann, Helena Carroll, Cathleen Delany y Donal Donnelly. Dirección: John Huston. 80 minutos.

Hombre de modales ásperos, voz rústica y sonrisa socarrona, John Huston le dio al cine obras de refinada belleza, delicados productos donde los personajes contrastan en sus modales pero manifiestan el amor con que el maestro los incorpora en sus narraciones. Nunca más fino, más personal, más sincero y humano que en este diminuto camafeo con Irlanda en el frente que él denominó “Los muertos”, como Joyce, autor del relato original, y que, de entrecasa, conocemos como “Desde ahora y para siempre”.

Huston —con guión de su hijo Tony— no se aparta un ápice de la letra y el espíritu del texto de James Joyce, en el último de los 15 relatos que componen el volumen “Dublineses”. No se aparta del autor pero se aleja de la literatura. Busca un lenguaje fílmico amasado con la luz de faroles de gas y candelas cuya fuente jamás se niega a la vista, con blancura de la nieve del enero irlandés frente al caserón de las tías Morkan, y con el brillo del mantel fraternal sobre la enorme mesa de la Navidad.

Al realismo de la calle —mostrada solo un par de veces— opone Huston el arrinconado calor de los decorados de

estudio, fácilmente reconocibles y regocijantes para quien quiera suponer que busca armar en detalle una historia vieja según el moderno estilo de James Ivory, pero se decide por la siempre vigente corporeidad de cartón y tela que pudo haber elegido hace ya mucho William Wyler.

Ese deliberado y sobrio decorativismo encierra al film en cierta cándida metáfora sobre la realidad. Es decir, de a poco y en tanto transcurre la velada navideña en casa de las tías, descubrimos que hemos entrado muy a fondo en la irrealidad. Hemos pasado de la vida al tiempo de la muerte; de la alegría fugaz a una tristeza eterna de haber vivido siempre del mismo modo, encerrados en una rutina que reitera espacios para fiestas, comidas, invitados y canciones.

## Dos tías irlandesas

La fiesta reúne a amigos y parientes en casa de Kate y Julia Morkan en los días de Navidad, en enero de 1904. Sólo asistimos a esta reunión, pero la imaginamos igual a las anteriores. Sólo ocuparán otros el sitio que antes calentaron quienes hoy están muertos. Hay canciones, pianistas, discursillos, recitadores y la bandeja con el turgente ganso de Epifanía. Ocurre poco o casi nada. Sin embargo, el resultado es succulento. El relato no olvida a ninguno de los comensales, selecciona momentos de habla para definir al borrachín comedido, al mentiroso consuetudinario y a la invitada aguda que escapa hacia mítines republicanos. Como en Joyce, las acciones no están subrayadas: el discurso de Huston es apenas locuaz, pero muy elocuente.

El guión trabaja gráficamente las transiciones, que están marcadas como en los “pasos” teatrales tradicionales. Una canción, un solo de clave, el discurso de Gabriel Conroy, marido de Gretta y sobrino de las anfitrionas.

El lenguaje del film es maravilloso, sugerente, tanto en su sintaxis como en la concreción de los nudos de la acción: la recepción colectiva de los invitados en el rellano del primer piso contrasta con la generosidad “paternal” de la cámara de Huston, que registra el paso escaleras arriba, sola, de Gretta (Anjelica Huston); el cochero que conduce a Gabriel y a Gretta hacia un hotel afirma desconocer el rumbo —decía alguien que este personaje, viejo y sin mira fija, podría haber sido elegido por Huston de haber actuado—; pronto, la metáfora de los muertos gana realidad en la imaginación de Gabriel y desde una ventana sobre la que golpea la nieve, Huston desliza su cama sobre la tierra mirando hacia arriba, mientras cae la nieve. Allí, los muertos somos espectadores, en un acto comunicativo genial.

## Relato colectivo

En buena parte es un film colectivo. Pocos caracteres sobresalen entre acciones individuales deliberadamente entrelazadas. Sobre los minutos últimos, el guión elige a Gabriel —ya un predilecto del relato— y se va con él y con Gretta. Fuera, el hombre descubre un lejano misterio de su mujer. Lo evoca una canción. Advierte que la amó tanto pero ese sentimiento no sirvió. Nuevamente, como en todos sus films, Huston enarbola la poética de la desilusión. En su filmografía, alguien quiso ser rey en el Tíbet, otro persiguió hasta morir una ballena blanca, otros fueron tras un idolillo sin valor. ¿Para qué? Para sucumbir en el propio esfuerzo y en el sinsentido.

Huston, en su última película, tomó otra vez una obra literaria y quiso ser fiel al autor y a sí mismo. Convertir en cine un relato. Lo consiguió jugando con una cámara inquieta, mostrando los detalles familiares de las tías en un

recorrido por los objetos de la casa mientras una de ellas desafina la canción de todos los años; creando una soledad profunda, inestimable y frágil, como debe ser la soledad de los muertos. Fugaz es la luz; por eso agonizan las llamas de los mecheros de gas, como agonizan los íntimos recuerdos de Gretta sobre un joven de 17 años que trabajaba en la compañía del gas y que murió por ella. Murió de amor.

*Claudio España*

# Comentario sobre “El último film de Huston es, sencillamente, maravilloso”<sup>1</sup>

*La Nación*, viernes 17 de junio de 1988

*Héctor Kohen*

En esta lectura, separada por casi treinta años de aquella que siguió a la publicación en *La Nación* de la crítica de Claudio España sobre *Desde ahora y para siempre*, resaltan dos dimensiones del texto, olvidadas o, lo que resulta más plausible, no detectadas en esa primera aproximación.

La primera de estas cuestiones es la relativa brevedad del texto. O, en todo caso, dado que no he sometido el texto a un recuento de caracteres, la sensación de brevedad. Sin salir de esta aproximación periférica, es también llamativa la posición de esquina suburbana a la que el diseño del diario envía este comentario.<sup>2</sup> Es posible proponer razones pragmáticas para explicar esto, sin necesidad de salir de la superficie de la nota: por ejemplo, el estreno solo en una sala (Broadway). No obstante, prefiero explorar otras correspondencias entre “El último film de Huston...” y la escritura del crítico. En

---

1 Los textos entrecuillados, sin indicación de autoría, corresponden a la crítica comentada.

2 La centralidad que Claudio España le otorgó a *Desde ahora y para siempre* durante el dictado de “Análisis y crítica de películas” (curso de 1988) se opone al espacio otorgado a la crítica en el diario. Fue en esas clases en las que España desplegó los temas propuestos en la misma, en particular aquellos referidos a la enunciación, tales como la posición de la cámara en el plano final.

particular aquella que habilita la descripción de la película como “este diminuto camafeo con Irlanda en el frente”. La concisión de la crítica, la resolución en pocas palabras, se inscribe en línea con esa condición que España encuentra en el discurso de Houston: “apenas locuaz, pero muy elocuente”.

La segunda dimensión es la adjetivación, frondosa pero argumentada, que campea en ese texto, breve pero denso, con el que España convoca al lector a sumarse a la conmoción que la visión de ese film en el que “ocurre poco o casi nada” provoca en el crítico. Sin duda la elección del título de la nota señala, decididamente, el sendero por el que avanzará el discurso. La tensión entre el adverbio y el adjetivo, entre “sencillamente” y “maravilloso”, propone no solo el régimen discursivo del análisis, sino también el límite del mismo: no se puede decir otra cosa.

Pero esta crítica va más allá de la entusiasta y, vale reiterarlo, justificada, celebración de los méritos de la película. Es una toma de posición historiográfica ante la obra cinematográfica de ese “hombre de modales ásperos, voz rústica y sonrisa socarrona”, con entrada vedada al panteón cahierista —cuestión que difícilmente le hubiera quitado el sueño—, un fabulador de taberna que teje los hilos de sus historias con la delicadeza de un orfebre. España destaca en *Desde ahora y para siempre* esa cualidad que permite maravillarse con la habilidad del narrador —un virtuosismo funcional a la trama—, con su manejo del “lenguaje cinematográfico”,<sup>3</sup> con su capacidad de invención. Sostiene que ese escéptico irlandés nacido en Nevada, “enarbola la poética de la desilusión”.<sup>4</sup> Esto es, sus héroes persiguen

---

3 “Lenguaje cinematográfico” es un término discutible para el autor de esta nota. No obstante, sabemos a qué se refiere con esto, al igual que los habituales lectores de sus críticas.

4 Para quien escribe, una potente definición de la visión del mundo de Huston y el título que hubiera elegido para este comentario.

sueños y al final del viaje solo queda “sucumbir en el propio esfuerzo y en el sinsentido”, no importa en qué imagen se condensa esa utopía: “(...) alguien quiso ser rey en el Tíbet, otro persiguió hasta morir una ballena blanca, otros fueron tras un idolillo sin valor”.<sup>5</sup> No obstante, esta mirada es, a la vez, distanciada y amorosa: Huston duda del éxito de la aventura iniciada, pero respeta el valor de quienes fracasan en el intento. Claudio España distingue, en el film, lo que podemos denominar regímenes de la desilusión. En uno de ellos, el de los que se atreven a emprender la aventura, está Michael Furey. En el otro, aquellos apegados a una rutina que los determina, se encuentran figuras reemplazables de un ritual, como Gabriel, o cada uno de los participantes de la velada anual de las hermanas Morkan.<sup>6</sup>

El hilo argumental de la crítica se sustenta en un, la mayoría de las veces, explícito sistema de oposiciones, inaugurado en el ya citado párrafo inicial, que vincula la imagen corporal de John Huston con la delicada trama de sus historias, para continuar con el modo de representación de la transposición del cuento de Joyce: “al realismo de la calle (...) opone Huston el arrinconado calor de los decorados de estudio, fácilmente reconocibles y regocijantes para quien quiera suponer que busca armar una historia vieja según el moderno estilo de James Ivory, pero se decide por la siempre vigente corporeidad de cartón y tela que pudo haber elegido hace ya mucho William Wyler”.<sup>7</sup> Este juego

- 
- 5 Las películas citadas a modo de ejemplo—Claudio España atribuye la desilusión a la totalidad de la producción de Huston—son, respectivamente: *El hombre que quiso ser rey* (1975), *Moby Dick* (1956), *El halcón maltés* (1941). Agrego, por mi cuenta, *Mientras la ciudad duerme* (1950). Entiendo a *La reina africana* (1951) como una de las pocas excepciones del tono que campea en los films de Huston.
- 6 Gabriel, en el soliloquio de la última secuencia, dice: “Es preferible pasar al otro mundo en el fuego de una pasión que marchitarse lentamente con los años”.
- 7 John Huston fue guionista de Wyler: en *Jezebel* (1938), por ejemplo.

de oposición entre transparencia y opacidad<sup>8</sup> es funcional para interpelar al lector que España quiere atento, curioso, cómplice del crítico en la construcción del texto, convocándolo para el encuentro en algún lugar de su memoria cinéfila. Pero también permite incorporar un motivo visual, relevante en las películas del período clásico —el de Wyler y el del primer Huston— que narraban historias finiseculares: la luz de gas, esa luz que es emblema de la modernidad y señal irrecusable de su final. O mejor dicho, de las ilusiones que genera en esos plácidos burgueses en tanto es, a la vez, brillante y agonizante. Es esa luz la que establece la oposición entre los dos protagonistas: Gabriel, quien comienza a transitar el camino de las sombras cuando “advierde que la amó tanto pero ese sentimiento no sirvió”, y Michael Furey, aquel que murió por el amor de la misma mujer, pero cuyo recuerdo solo puede brillar por vez postrera en la, también agonizante, memoria de Gretta. El texto abre el camino para avanzar sobre la oposición entre los dos protagonistas: el que ya está en la sombra y el que espera “su inexorable final”.<sup>9</sup> Pero antes que esto, Michael Furey es un obrero del gasoducto; Gabriel, quien utiliza la luz que provee.

Una breve sentencia de la crítica condensa, notablemente, el vínculo entre el cuento de Joyce y la película: “[Huston] no se aparta del autor pero se aleja de la literatura”.<sup>10</sup> España intuye en Huston un propósito “(...) ser fiel al autor y a sí mismo. Convertir en cine un relato”. Es esa maestría en el relato, esa baquía del contar, lo que aún, más allá de los procedimientos estéticos, a Joyce y a Huston. El crítico apasionado

---

8 Cfr. Ismail, X. (2008). *El discurso cinematográfico: la opacidad y la transparencia*, Buenos Aires, Manantial.

9 La frase, tomada literalmente del cuento de Joyce, es parte del soliloquio de Gabriel.

10 Esta afirmación puede extenderse a la cuantiosa serie de films basados en textos literarios dirigidas por Huston. También sintetiza algunos problemas nodales de la transposición literatura-cine: la materialidad de los significantes, el abismo entre los lenguajes.

es, a la vez, un traductor riguroso del idiolecto de realizadores y estudiosos del cine.<sup>11</sup> Sin mengua de su valor en la construcción de su argumentación, el autor no abrumba al lector con la tarea de decodificar una jerga: lo invita a mirar con él, subrayando los puntos de inflexión en el relato, aquellos en los que la cámara asciende, ya sea en ese topos privilegiado, la escalera, o en aquellas en que también apunta al cielo, en ese plano final en el que solo los muertos ven y narran.

---

11 Nos referimos al conjunto de procedimientos que se encuadran dentro de lo que, en el texto, se denomina "lenguaje cinematográfico": tamaños de plano, movimientos de cámara, relación entre imagen y sonido, entre otros.



## **“Frida”, es una bellísima biografía, inquietante y llena de encanto**

*La Nación*, viernes 6 de mayo de 1988

“Frida”, mexicana, en colores, presentada por Cinematográfica Santa Fe, en el Lorca. Guión: José J. Blanco y Leduc. Fotografía: Ángel Poded. Música: temas populares. Intérpretes: Ofelia Medina, Juan José Gurrola, Salvador Sánchez, Max Kerlow. Dirección: Paul Leduc. 110 minutos. Para mayores de 18 años.

“Frida”, el film de Paul Leduc, es una gema. El realizador trabaja el retrato de esta pintora mexicana, Frida Kahlo —la esposa del muralista Diego Rivera—, transformando la artesanía del cine en una renovada estética.

Leduc —director, antes, de “Reed, México insurgente”— buscó largamente una figura femenina representativa de su país y de las luchas sociales y artísticas de este siglo para dibujar su personalidad en la pantalla. Ayudado por nuestro compatriota David Viñas, encontró a la fotógrafa Tina Modotti, pero antes se inclinaron finalmente por la riquísima y sugestiva figura de Frida Kahlo.

La biografía no intenta el mismo ordenamiento temporal con que la vida condena al individuo. Elige una reorganización desde la voluntad de la creación artística. Si Frida fue una pintora maravillosa, Paul Leduc no se queda atrás en sus búsquedas plásticas a través del objetivo de la cámara. Este artefacto parece limitado en manos de semejante director: busca nuevas texturas, algunas semejantes a las de las misteriosas pinturas de Kahlo; otras, la mayoría, gestoras de un lenguaje expresivo en permanente búsqueda.

Como ocurre con su colega argentino Fernando Solanas —por citar a los latinoamericanos que mejor se destacan por exponer la realidad por tramos atemporales que exigen del espectador el trabajo de reconstrucción, a la vez contemplativa y crítica—, Paul Leduc trama la historia desde la cámara, como el pintor la hace con el pincel o el escritor desde las ideas escritas. Leduc y Solanas —que varias veces compitieron en festivales al mismo tiempo, como persiguiéndose, y que ayer estrenaron en la Argentina películas cuyas, vaya coincidencias— quieren que se los adviertan mientras crean. El acto creador está a la vista del receptor, en tanto la historia y los personajes cobran vida simultánea.

## La cámara que comenta

En esto, bebieron de Jean-Luc Godard, con la diferencia de que recurren a una emotividad, también artística, que Godard olvidó al dejar de tener en cuenta al espectador. La cámara de “Frida”, más que describir objetivamente, comenta los hechos. No se detiene jamás, ni deja el director que nada permanezca quieto en el cuadro. Así, la movilidad es doble.

“Frida”, es una película que nadie debe perder, ni los observadores reflexivos, ni los emotivos: es un relato moderno sobre una mujer de la que cuesta desprenderse una vez acabada la película. Frida Kahlo sufrió una parálisis, un accidente la obligó a dejarse amputar una pierna y algún cruento aborto le confirmó la esterilidad. En uno de sus autorretratos, escribió una leyenda: “Viva la vida”. Frida Kahlo murió joven, a los 46 años, en 1954.

Aun cuando su vida estuvo mechada por las relaciones políticas y el seguimiento de las tragedias bélicas universales del siglo, su pintura se enreda en un devorador juego de

colores, reminiscente de un personal surrealismo que ella ha negado. “Es mi realidad; no pinto mis sueños”, declaró. Sobreabundan los autorretratos. Su figura, siempre encerrada entre flores y plantas de un trópico que no evoca la aridez mesetaria mexicana. En los rincones de los cuadros conviven extrañas deformaciones que remedan a Brueghel. El torso de la pintora emerge habitualmente apretado por extraños adminículos de ortopedia, testigos de una invalidez que no abarcan en su espacio real los retratos.

## Pocas palabras

En el film se habla poco. Se dice mucho, sin embargo. Hay escasos diálogos y a la verbalidad intrínseca de las imágenes se suman el decir de las canciones populares, las voces de la ópera “Sansón y Dalila” en un sugerente diálogo humorístico entre Rivera y Frida, los textos de las cartas (la de Trotsky exiliado en México que habla del arte), los ruidos y hasta los espejos, que duplican y triplican la imagen de la pintora cuando ella se multiplica voluntariamente en esos reflejos y se contempla en un autorretrato.

Los espejos —también en Solanas— cumplen una misión narrativa, no sólo para retexturar la imagen sino porque van más allá de la expresión del rostro desde el ángulo de cada toma. Buscan explicaciones simultáneas, y penetran bien adentro en el alma del actor y en la del receptor. Hablan asimismo del lenguaje del realizador, como emisor de un mensaje que intenta renovar constantemente el viejo código visual del cine.

Quien busque el culto primitivo por los muertos y la constante ceremonia donde ritualizan sus actos los mexicanos hallará en “Frida” un epígono. Son brillantes las actuaciones: a Ofelia Medina basta verla en su devaneo íntimo

frente a los espejos, mientras escucha “Damisela encantadora”, para adorarla. Los otros, espléndidos. Vaya un elogio para el camarógrafo, José Luis Esperanza, que nos transporta en un lento “escribir” y, tantas veces, desde un sector oscuro que es dejado en travelling, por obra de la luz y la peripecia, hacia una acción siempre más calma que la de la secuencia anterior, recurso absolutamente opuesto al del cine comercial, que salta de la calma a la violencia.

*Claudio España*

# Comentario sobre “Frida’ es una bellísima biografía, inquietante y llena de encanto”

*La Nación*, viernes 6 de mayo de 1988

*Mario Laborem*

Al elaborar una crítica de cine a conciencia, su autor sabe que debe tener en cuenta, además de la visión concienzuda del film a trabajar, la definición del medio y público al que va dirigida. Es imposible pasar por alto el lugar que ocupará la misma (espacio y tipo de difusión) así como el receptor definitivo del proceso (lector, oyente o televidente). No tenerlo en cuenta es, además de un signo de egolatría que raya en la estupidez, una falta de ubicación que va en contra de la propia misión de la crítica cinematográfica.

Nada de esto podría haberle pasado, por supuesto, a Claudio España. Con una amplia trayectoria escribiendo para distintos medios y con una vasta experiencia como docente universitario en el área, el artículo que realiza para el diario *La Nación* del 6 de mayo de 1988, sobre el film *Frida. Naturaleza viva* del mexicano Paul Leduc, se nos presenta como un excelente ejemplo de un texto crítico cinematográfico pensado y ejecutado para un medio y un lector específicos.

Agudo en el análisis y preciso en la elaboración de las ideas que describen el film en cuestión, su texto es una delicia que complementa la visión y disfrute de un film como el de Leduc.

Para un medio impreso generalista de circulación masiva, incluso para uno donde la cultura tiene reservado un espacio regular, este último será siempre acotado. Consciente de esto, España traza en pocas pinceladas la columna vertebral del fresco que construye sobre el film. Y luego va aplicando, capa a capa, las ideas clave con las que construye, a manera de andamiaje ortopédico para nuestra visión, el corsé que delimita su análisis. Tan lleno de imágenes y de referencias fílmicas y extra cinematográficas, como coloridos y expresivos son los cuadros de la artista mexicana.

El texto crítico toma como eje la presentación fragmentada que hace la película, tanto del espacio como del tiempo, en su trayectoria por diversos momentos vitales de Frida Kahlo. El film evita cualquier recorrido cronológico o temático, para intentar presentarnos más bien diversos momentos de su vida, como trazos en un lienzo que van superponiéndose unos a los otros, para ir formando una representación de la figura de la artista que no aspira a develar verdades ni a dar explicaciones; que es consciente además de su opacidad y de su misma condición de representación.

El cine de Paul Leduc siempre ha apostado por las fórmulas de expresión que conjuguen tanto sus búsquedas estéticas como sus preocupaciones de carácter social y político. *Reed. México insurgente* (1973) inspirada en las experiencias del periodista y militante comunista estadounidense John Reed durante la Revolución Mexicana; *Barroco* (1989) particular adaptación despojada de diálogos de la novela de Alejo Carpentier *Concierto Barroco*; y *Dollar Mambo* (1993) sobre una historia ubicada durante la invasión norteamericana a Panamá, substituyendo de nuevo la palabra por una narración que privilegia las imágenes, los sonidos y principalmente la música, son buenos ejemplos de sus inquietudes sociales y estéticas.

Es en el marco de este pensamiento y luego de la realización de *Reed...* que Leduc, asistido por el escritor y catedrático

argentino David Viñas, exploró la posibilidad de hacer un film sobre la fotógrafa ítalo-mexicana y militante comunista Tina Modotti. Pero como señala España en su texto, al final se decantarán por la figura de Frida Khalo.

Otro elemento que se trabaja en el texto crítico es el emparejamiento de la figura del autor mexicano con la de Fernando Solanas; cineastas contemporáneos y con búsquedas plásticas y políticas que los acercan, que gustan de ponerse de manifiesto explícitamente en la enunciación de sus obras y que incluso coinciden al estrenarse casi en simultáneo en la Argentina sus últimos films: *Frida. Naturaleza viva* y *Sur* (1988).

España señala, además, cómo el pincel de la cámara de Leduc dibuja, en constante y emotivo movimiento, trazos que delinear la vida de la pintora mexicana abordando tanto su faceta de compañera sentimental del gran muralista Diego Rivera como militante política; pero principalmente, su perenne lucha contra las afecciones que pugnaron por robarle movilidad y postrarla en un silla de ruedas o una cama, y su respuesta a esto apelando a su fuerza creativa, a un carácter indoblegable y a una necesidad de amar y ser amada que no se detuvo en su relación con Rivera.

Refractaria a todo tipo de etiquetas y clasificaciones, Frida rechazó siempre el empeño crítico y académico de insertar sus creaciones dentro de la corriente surrealista. Para ella las imágenes que recreaba en sus cuadros eran el alucinado reflejo de la realidad que la rodeaba; o al menos de cómo ella la percibía.

Así como la película de Leduc es pródiga en imágenes saturadas de color y movimiento al interior del cuadro, es minimalista en el uso de los diálogos. Sin llegar al extremo de algunos de sus trabajos posteriores, apela solo a los necesarios para complementar su riqueza visual con una banda sonora apoyada más bien en canciones populares, insertas

siempre en la diégesis fílmica, e incluso en una divertida escena en la que Frida y Rivera se comunican apelando a un área de la ópera *Sansón y Dalila*.

Claudio España concluye su retrato de la película con la justa referencia a las claves de la actuación de Ofelia Medina en el rol de Frida. Parafraseando uno de los temas populares usados en el film, la actriz mexicana es una “damisela encantadora” que se desplaza por la pantalla con un andar maltrecho pero seguro, arrastrando tras de sí toda la fuerza interna, sensibilidad y pasión por la vida que caracterizó a la pintora mexicana; y que se refleja en cualquiera de sus numerosos autorretratos. No es casualidad que Medina es una actriz que ha desarrollado una carrera donde también la militancia política y la lucha por causas sociales ha tenido un lugar importante.

Al igual que cuando miramos las obras de Frida Kahlo, o las de cualquier gran exponente plástico, el texto de España no se plantea utópicamente solucionar el enigma de la creación artística o de aportar luces para desentrañar quién fue su creador. Nos permite simplemente encontrar un lugar para mirar y para adentrarnos en el disfrute estético, racional y emotivo de la obra de arte, y nos referimos tanto a las pinturas de Frida como al film de Leduc. No es poca cosa y se agradece con placer el empeño logrado.

## “Mala sangre”, atractivo film de un joven director francés

*La Nación*, viernes 29 de julio de 1988

“Mala sangre” (“Mauveais sang”), francesa, en colores, hablada en francés y presentada por New Gap en Normandie, Atlas Santa Fe y General Paz. Fotografía: Jean Ives Escoffier. Música: Prokofiev, Britten y Charles Chaplin. Intérpretes: Denis Lavant, Juliette Binoche, Michel Piccoli, Hans Meyer, Julie Delpy, Hugo Pratt, Carroll Brooks. Guión y dirección. Leos Carax. 105 minutos. Para mayores de 13.

En el comienzo de “Mala sangre” una voz en *off* dice: “Se trata de una chica con un chico”, texto que recuerda al título del anterior film de Leos Carax: “Boys Meets Girl” o “Chico encuentra chica”, frase habitual en términos de cine para designar una historia de amor juvenil. “Mala sangre” es la segunda obra de Carax, director de 27 años (la anterior no fue estrenada entre nosotros). Los personajes se presentan en grupos de a tres: siempre uno ama a otro y, por lo general, ninguno es correspondido.

El protagonista se llama Alex (Denis Lavant). Tiene un rostro extraño, casi despejado de rasgos pero muy elocuente. Una de las jóvenes es Lise, “la chica de la moto”, expresión que recuerda a la del “chico de la moto”, de “La ley de la calle” (“Rumble Fish”, de Francis Coppola, film de “culto” entre la juventud francesa y alguna local). La otra, Anna, tiene lago de Anna Karina y de Louise Brooks o de Delphine Seymour en “Marienbad”, y alguien dijo que su rostro es reminiscente de una lejana Lilian Gish. El otro, porque hay un cuarto, es Marc, un reposado señor (Michel Piccoli) que anda tras un cultivo del virus STBO (alusión al SIDA).

La chica de la moto, Lise, ama a Alex; Alex se enamora de Anna y Anna está perdida por Marc. Los triángulos se cierran entre Lise-Alex-Anna y Alex-Anna-Marc.

## Prestidigitadores

Estas historias de amor son una excusa para que Leos Carax manifieste dotes de prestidigitador con la imagen. Sobran las palabras en los films de este director, aun cuando la banda sonora se puebla de voces en *off* y de diálogos antes poéticos que informativos, Carax —como Jean-Luc Godard y otros seguidores, entre ellos nuestro Solanas y el mexicano Paul Leduc— no se conforma con el poder realizador del objetivo de la cámara. Carax logra desestructurar la imagen para obtener, gracias a texturas insólitas —en el frente, en los fondos y por medio de la iluminación (sin filtros de ninguna clase)— una nueva relación entre los personajes y el espectador.

A Carax no le bastan los efectos visuales comunes. Retexturiza la imagen por medio de espejos, focos que concentran la luz, vidrios empañados, y hasta los rostros apretados contra superficies de cristal que los deforman. Tampoco las voces y los sonidos se mantienen en un plano de realidad. La anécdota, jugada con datos informativos no siempre precisos ni ordenados, también reformula frente al espectador un modo renovado de relato —nada convencional— y exigente de mucha atención por parte del público.

Las interpretaciones exceden la naturalidad. Los actores toman poses poco habituales, por momentos juegan a ser mimos o payasos. Las acciones corporales están trabajadas en una búsqueda puesta en escena, son lentas o veloces porque el actor así lo quiere, o porque la cámara las apura o lentifica.

El cuerpo de Alex se mueve como drogado, automático. El cuerpo, en definitiva, es un factor más de la elocuencia donde las palabras huelgan. Uno de los más bellos momentos de “Mala sangre” es la carrera enloquecida de Alex por una calle: salta, se da de puñetazos con su sombra, gira sobre su cuerpo, el punto de vista lo sigue a su lado y la toma es una sola, muy larga. No es descabellado interpretar esta carrera como una suerte de soliloquio personal.

## El cometa Halley

Estamos en París en los días de 1986 cuando pasaba el cometa Halley. Tanto es el calor sobre el pavimento que, aun de noche, es imposible pisarlo descalzos. Un día después nieva. El cometa pronuncia tragedia y la historia decide que Alex sea la víctima. El final, largo desenlace con persecuciones de “film noir” —franceses y “americanos” se disputan el antídoto del virus—, es un trozo de historieta (el film toma estructura de “comic”) con ángulos de cámara insólitos, buen humor a pesar de que la muerte ya asestó su golpe, y una buena justificación por el lado del género del “comic” de gran parte del lenguaje visual.

Relatar el argumento en términos de información sería imposible. Seguir la anécdota exige más de una visión. El primer acercamiento a “Mala sangre” deja una fuerte necesidad de comunicarse con sus personajes: permite llenarnos de una ternura extraña, encarnada sobre todo en la figura de Anna (la bellísima y enigmática Juliette Binoche), que, sobre el final, con el dolor de la tragedia a cuestas, corre por la pista de un aeropuerto con los brazos abiertos. ¡Quiere volar...! Y va a volar. La imagen busca congelarse,

casi desarticula a la chica en su carrera, con una cámara lenta pero epiléptica. Y sentimos que empieza a volar.

*Claudio España*

# Comentario sobre “‘Mala sangre’, atractivo film de un joven director francés”

*La Nación*, viernes 29 de julio de 1988

La *Mala sangre* y los que no aman

*Martín Alomar*

Leos Carax, ganador del prestigioso Premio de la Juventud<sup>1</sup> en el Festival de Cannes por su ópera prima *Boy meets girl* (1984), es reconocido como uno de los directores de cine francés más originales de su generación. *Mala sangre* (1986), su segundo largometraje presentado en el Festival de Berlín, fue el primero en alzarse con el premio Alfred Bauer, destinado a películas que “abren nuevas perspectivas en el arte cinematográfico”.<sup>2</sup> Historia surrealista de “amour fou”, *Mala sangre* es además un vanguardista relato que construye una alegoría singular que es su principal atractivo: en él se habla de una nueva enfermedad, el virus STBO (una sutil referencia al recién descubierto VIH),<sup>3</sup> que

---

1 Premio entregado por más de treinta años, por un jurado de siete miembros de entre dieciocho y veinticinco años. Lo han ganado films dirigidos por Pedro Almodóvar, Xavier Dolan, Julio Medem, Spike Lee y Abbas Kiarostami, entre otros. En 2012 Carax volvió a ganarlo por su último film: *Holy Motors*.

2 Comunicado oficial del Festival de Berlín sobre este premio. Lucrecia Martel, Tsai Ming Liang, Alain Resnais y Miguel Gómez, entre otros, lo han ganado posteriormente.

3 En 1986, año en que Leos Carax presentó *Mala sangre* (*Mauvais Sang*, Francia) se adopta oficialmente la nomenclatura VIH (HIV en inglés); se estima en un millón el número de infectados en Estados Unidos con casos reportados en los cinco continentes. Entre las víctimas de la enfermedad

es contraído por aquellos que “hacen el amor sin amor”. La importancia de este film es crucial, en términos cinematográficos, políticos e históricos, por eso el análisis del tratamiento que desde la pluma de Claudio España le dio a su estreno el diario *La Nación* es un caso digno de análisis.

En el campo del cine, dentro del esquema general de la industria cultural, debe considerarse a la crítica cinematográfica como un producto de circulación secundaria. A su vez, puede dividirse este gran aparato en dos sub-circuitos, también de contenido binario. Dentro de uno de ellos que llamaremos comercial o “mainstream” están, por un lado, las películas producidas por los grandes estudios (y los multimedia de cada país); y por el otro, los medios de comunicación masivos, como por ejemplo el diario *La Nación*. Dentro del otro que, a falta de un término más preciso, denominaremos “independiente”, está, por un lado, todo el resto del cine, es decir, aquel que no fue producido ni distribuido por grandes concentraciones de capital; y por otro, los medios de comunicación especializados. Redondea esta idea decir que el “público ideal” del circuito nombrado primero es el “gran público”,<sup>4</sup> y que el público del segundo circuito es lo que hoy suele llamarse “cinéfilo”. Claudio España se instala como pionero en un esquema que va a acercarse al “gran público” a un consumo no ingenuo de los productos del segundo circuito. Desde su labor como crítico especializado

---

se encuentran Rock Hudson, Klaus Nomi, Rick Wilson (B-52's) y Michel Foucault, y suceden los hechos de discriminación hacia Geoffrey Bowers que inspiraron el film *Philadelphia* (Jonathan Demme, 1993). Durante 1988, año del estreno local del film, los músicos Miguel Abuelo (Los Abuelos de la Nada) y Federico Moura (Virus) murieron de complicaciones relacionadas con esta enfermedad.

- 4 En el momento del estreno de *Mala sangre*, todavía no existían en nuestra ciudad los multicines (o cines *shoppings*). Solo existían las grandes salas. La diferencia era si se estrenaban en los cines de la Avenida Santa Fe o de la Avenida Corrientes, en la zona de Belgrano o en la calle Lavalle. También hay que señalar que hasta los años noventa hubo en Argentina una tradición de público no necesariamente cinéfilo que estaba interesado en ver producciones europeas (hoy consideradas “de autor”) tanto como el cine de entretenimiento norteamericano.

de *La Nación* y gracias a su vasta formación intelectual,<sup>5</sup> va a instruir a un gran número de potenciales espectadores de las herramientas necesarias para poder acercarse y disfrutar de películas que en manos de la mayoría de otros críticos no hubieran sido atractivas para ellos. En el artículo que me toca analizar, España logra insertar dentro de este esquema, su mirada sobre la obra de un autor contracultural de modo claro y didáctico para el gran público. Así, al reseñar este tipo de cine “de autor” o “de arte” en un medio como el diario *La Nación* logra pensar como pocos y hablar como muchos.

Al momento de estrenarse en Argentina este film, en julio de 1988, por un lado, todavía no estaba instituida, en el circuito de crítica de los principales diarios de nuestro país, la simplificación en que se incurre actualmente, por medio de la cual se reduce la valoración a un resumen-puntaje en una escala de 1 a 5 (sean estrellitas, clarines, o lo que fuere). Por otro lado, un valioso aporte de la obra periodística de Claudio España es que lograba conciliar la capacidad de detectar y destacar los elementos “artísticos” en el cine de entretenimiento y los elementos de “entretenimiento” en el cine de autor (o artístico). Sus críticas incorporaban sutilmente un sentido pedagógico, que se desprendía de su trayectoria y actividad docente, paralela a su progresiva inserción en los medios de comunicación masivos. Su artículo tiene mucha información para construir el público indicado para este tipo de producto, pero también debía, desde la ambigüedad de la enunciación, sostener la posibilidad de volverse atractivo para la mayor cantidad de espectadores posible. España logra esto a través de un cuidado uso de la adjetivación, lo que vuelve a su escrito un perfecto ejemplo

---

5 Proveniente de sus estudios en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y de su exquisita cinefilia.

de lo que fue su trabajo como crítico de cine dentro de los medios masivos. Esencialista, didáctico e ingenioso, su primer acierto es incluir los calificativos “atractivo” y “joven” en el título, la apuesta sube además con el uso del gentilicio “francés”, singularmente apreciado en ciertos círculos de nuestra cultura.

En el artículo “El adjetivo es el ‘decir’ del deseo”,<sup>6</sup> Roland Barthes señala dos posibles usos de estos en la crítica: en el primero, el adjetivo se hace presente desde el estereotipo, y en ese caso involucra directamente la ideología desde la cual es traído; en la segunda opción, “(...) el adjetivo, en cuanto atributo mayor, es también la vía regia del deseo: es el *decir* del deseo, una manera de afirmar mi voluntad de goce, de comprometer mi relación con el objeto (...)” (Barthes, 1983: 182). Al intentar abordar el texto de España desde estos postulados, se hace necesario extraer los adjetivos que usa, en el mismo orden en que aparecen en su texto: atractivo, joven, juvenil, segunda, extraño, despejado, elocuente, culto, reminiscente, reposado, sonora, poéticos, informativo, insólitas, nueva, comunes, empañado, apretados, precisos, renovado, convencional, exigente, (poco) habituales, corporales, buscada, veloces, drogado, automático, bellos, enloquecida, descabellado, corporal, franceses, americanos, insólitos, buen, visual, imposible, fuerte, extraña, bellísima, enigmática, lenta (pero) epiléptica. Es evidente que, conocedor de las teorías de Barthes, España echa mano a los dos posibles usos de la adjetivación en su texto para construir desde un literal e ideológicamente cargado uso de los adjetivos, hasta una imposible objetivación del gusto. El adjetivo se vuelve una marca profunda de un una mirada donde deseo y placer se entremezclan, al igual que en la crítica

---

6 Del libro Barthes, R. (1983). *El grano de la voz*. México: Siglo XXI, p. 182, que reúne la mayoría de las entrevistas concedidas en francés por él.

de España y en la película de Carax. La alternancia entre gentilicios, adjetivos de uso corriente y otros con una cierta carga semántica que los liga a determinados grupos sociales ratifica la maestría con que el autor involucra a la mayor cantidad de públicos posibles para una película a la cual se puede intuir, a partir de la lectura de esta crítica, como “atípica, bienvenida y necesaria”.

Al analizar la banda sonora, parte esencial en cualquier película posterior al período silente de la historia del cine, el autor se detiene a hablar acerca de la música, y aquí aparece otro dato interesante que viene a confirmar todo lo dicho anteriormente. Si bien en la ficha técnica se enumeran a los compositores Prokofiev, Britten y Charles Chaplin en el rubro “música”, en el corazón y centro mismo del texto España dedica casi medio párrafo para describir lo que llama “uno de los más bellos momentos” de la película; en este el protagonista realiza lo que en palabras del crítico puede interpretarse como “una suerte de soliloquio corporal” en un extenso plano secuencia sonorizado por la canción “Modern Love” de David Bowie, información que es omitida.

El “cómo” se inserta esta segunda película en la obra de Leos Carax puede leerse hoy con la perspectiva que da haber visto sus largometrajes posteriores, algo a lo que España no tuvo acceso al momento de escribir su texto. Por eso es valioso bucear en las intertextualidades que señala en el artículo para construir un marco de referencia, donde aparecen films como *La ley de la calle / Rumble fish* (Francis Ford Coppola, 1983), actrices como Anna Karina, Louise Brooks o Lillian Gish (entre otras) y directores como Jean-Luc Godard, Solanas o Paul Leduc. En el primer párrafo del texto, deliberadamente omite descripciones valorativas para, no en forma inocente, intentar desde el oxímoron de la “imposible objetividad” de un texto crítico designar al largo como “una historia de amor juvenil”. Es llamativo como

descarta algunas informaciones como la alusión constante al cometa Halley, la inusual paleta cromática del film,<sup>7</sup> o el incipiente estilema de Carax de hablar del amor, pero también de los que no aman. En cambio, destaca texturas, particularidades de un relato novedoso, para acercar el producto a su público ideal, que podríamos sintetizar en aquel interesado en la vitalidad que aporta lo “joven”, adjetivo que introduce desde el título mismo.

Es notable como España, sin faltar en ningún momento a la tácita ética periodística que indica que los medios masivos de comunicación deben traslucir una visión “objetiva”, a la vez logra imprimir “su” verdad. Y así, su texto se vuelve un claro ejemplo de cómo, al practicar los principios elementales de la crítica, somete a la película a su vasto enciclopedismo y a la experiencia de ponerle el cuerpo desde su subjetividad, y crea un texto atractivo, informativo y valioso donde los que salimos ganando somos sus lectores.

---

7 Compuesto casi en su totalidad desde un “falso” blanco y negro cortado por vibrantes colores primarios.

## Almodóvar logra una comedia con mucho brillo y frescura

*La Nación*, viernes 27 de enero de 1989

“Mujeres al borde de un ataque de nervios”, española, en colores, hablada en español y presentada por Aries en el Gran Rex, Atlas Santa Fe, Atlas Belgrano y Patio Bullrich. Fotografía: José Luis Alcaine. Música: Bernardo Bonezzi. Intérpretes: Carmen Maura, Antonio Banderas, Julieta Serrano, María Barranco, Rossy De Palma, Chus Lampreave, Guillermo Montesinos, Fernando Guillén. Guión y dirección: Pedro Almodóvar. 87 minutos. Para mayores de 13 años.

Habrà que suponer que Pedro Almodóvar tiene serios problemas con la Telefónica Española, empresa en la que fue oficinista durante diez años, antes de convertirse en el director español de mayor prestigio actual y en el candidato más seguro al Oscar a la mejor película extranjera.

Sucede que todo el mundo tiene teléfono, y por supuesto, funciona de maravilla. Pero todos los personajes están incomunicados. Sucede también que el progreso en la tecnología electrónica poco tiene que ver con los sentimientos, que en las cosas del amor nada han cambiado desde que el hombre y la mujer pisan la Tierra.

La mujer, en “Mujeres al borde de un ataque de nervios”, se llama Pepa, actúa en publicidad para TV y emplea su voz en el doblaje profesional de películas. El es Iván, caballero maduro y mayor que ella. Trabaja en los mismos menesteres y pese a ello se llevaron bien por muchos años. Iván, ligero para los mandados, tiene a su esposa internada en un manicomio y un hijo en edad de enamorarse.

El día que Almodóvar presenta los hechos es un mal día para Pepa. Iván acaba de avisarle que corta la relación

y que se marcha lejos. Pepa, al borde del suicidio, olvida el veneno en la heladera.

El teléfono parece tener la culpa del enredo inicial: nadie atiende en su casa y los contestadores automáticos son fieles transmisores de monólogos.

La historia se puebla de mujeres y Almodóvar lo explica con una frase de Raphael: “Los hombres lloran también; pero las mujeres lloran mejor”. Aquí, están al borde de un ataque de nervios, mientras el espectador sonríe, conmovido por cuántos factores se ponen en contra de la felicidad, todos juntos, el mismo día.

## Farsa benevolente

El director elige la farsa pero esta vez —después de la desfachatez de “Laberinto de pasiones”, “Entre tinieblas”, “¿Qué he hecho yo para merecer esto?”, “Matador” y “La ley del deseo”— no se pone virulento: prefiere la calma de la benevolencia, benigno con tanto sufrimiento femenino.

El enredo involucra a Pepa, a su amiga —ex novia de un shiita que pone bombas en aviones—, a la novia fea de Iván y a la esposa chiflada, que abandona el hospicio para usar su vestuario ya anacrónico de los años 60. Todo termina a tiros y en el aeropuerto, como los policiales y como la anterior “Laberinto de Pasiones”.

Es un film sobre las mujeres y sobre la decisión que son capaces de tomar el día que asumen la incomunicación.

Los personajes de Almodóvar adquieren vida propia, ajenos a los hilos que mueve con seguridad pero a escondidas. El público que vio sus películas en la semana dedicada a Almodóvar, dos años atrás, está bien informado de los tics de este director que admira a Hitchcock, que sus imágenes lo confirman y que elige la iconografía del cine norteamericano

de los años 50 para expresar miedo, soledad, angustia o alegría: unos zapatos que van y vienen en primerísimo plano subrayan la espera; el teléfono sobre los ojos del espectador marca la ansiedad; los encuentros y desencuentros fortuitos son las humoradas con que Almodóvar manipula el azar para congeniar la historia con los resortes del melodrama.

Dos personajes entrelazan sus diálogos (“Dime que te hubieras muerto, si no vuelvo”) con los ojos de Joan Crawford y Sterling Hayden, en “Mujer pasional” (“Johnny Guitar”). Los abundantes boleros informan sobre estados de ánimo y sobre miedos (“Sé que no me quieres, para qué insistir”, canta una voz) y decisiones (“Perdona que no te crea; me parece que es teatro”, dice otro tema al final): a esta altura, Pepa, la doliente, ha dado un portazo al pasado.

La esposa loca, que vive 20 años atrás, está caracterizada sobre el lenguaje de las telenovelas. Todos los géneros, en tono de burla no sangrienta, pasan por el discurso almodovariano.

Es posible que el espectador vaya a reír con desenfreno. Encontrará ternura. Es posible que no descubra el porqué de la fama del director. Sólo le pedimos que entre en el juego, que se deje llevar por esos interrogantes y que sienta el placer de asistir al descubrimiento de la vida misma mientras, como si contemplara una pintura, advierte la pincelada suave y humorosa con que el realizador nos hace carne sin esfuerzo a los personajes y nos hace pensar qué haríamos nosotros en situación similar.

## Aquel viejo cine

El espectador curioso hallará referencias al cine tradicional, desde una impecable receta de gazpacho como aquella que Tyrone Power recita en “Sangre y arena”, hasta

la presencia de Pepa —la magnífica Carmen Maura— frente a un vasto edificio con ventanas “indiscretas” como si fuera James Stewart buscando dónde mejor meter el ojo. Abundan los decorados de cartón, deliberadamente visibles, y hay bromas como la de una anciana locutora de un noticiero. Un gran ovillo de caprichos inteligentes.

En el elenco habitual de Almodóvar, Julieta Serrano (Buenos Aires la vio en “Las criadas”, en puesta de Víctor García) es la estupenda madre loca; María Barranco, la amiga despistada parece serlo realmente, tan bien lo hace; Rosy de Palma, la novia fea, no necesita máscara y es brillante; Guillermo Montesinos encarna a un fanático taxista; y Antonio Banderas, condenado por Almodóvar a ser hijo sometido, tiene encanto. Chus Lampreave, en un minuto de actuación, gana protagonismo.

*Claudio España*

# Comentario sobre “Almodóvar logra una comedia con mucho brillo y frescura”

*La Nación*, viernes 27 de enero de 1989

*Luciana Caresani*

El camp lo ve todo entre comillas. No será una lámpara, sino una “lámpara”; no una mujer, sino una “mujer”.

Percibir lo camp en los objetos y las personas es comprender el Ser-como-Representación-de-un-Papel. Es la más alta expresión, en la sensibilidad, de la metáfora de la vida como teatro.

Susan Sontag, *Notas sobre lo camp*

Las mujeres del cineasta español Pedro Almodóvar son mujeres que obran por amor. Mujeres que aman apasionadamente sin medir las consecuencias de sus actos. Mujeres despechadas que, pese al sufrimiento desgarrado, se sobreponen y se superan a sí mismas. Y es más: ellas pueden vivir en un mundo sin hombres, lo que las vuelve todavía más fuertes e inquebrantables. Es por ello que *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (Pedro Almodóvar, 1988), tal como escribió con motivo de su estreno en la Argentina el historiador, crítico y docente Claudio España en su columna habitual del diario *La Nación*, es “un film sobre las mujeres y sobre la decisión que son capaces de tomar el día que asumen la incomunicación”. Más de veinte años pasaron desde aquel entonces, y la distancia histórica nos obliga a hacer nuevas lecturas para dialogar, enriquecernos y reflexionar tanto con esta obra como con sus metatextos.

En la primera parte de su nota, y conforme a los cambios de finales de la década del ochenta producidos por el auge de las comunicaciones tecnológicas, Claudio España destaca en el film de Almodóvar la existencia de un elemento pregnante funcional a la trama: el teléfono, medio de comunicación que condensa en sí mismo la ansiedad y lo inasible al no poder poseer el cuerpo del sujeto amado. Sin embargo, esa ausencia latente se logra corporizar gracias a la presencia de una voz: las llamadas y los mensajes cruzados entre Pepa, la protagonista (Carmen Maura), e Iván (Fernando Guillén) al mismo tiempo los desunen e incomunican, mientras que los contestadores automáticos son, en términos de España, “fieles transmisores de monólogos”. Y es que *Mujeres al borde de un ataque de nervios* también nos muestra otros aspectos del mundo globalizado en que viven los personajes que se trasladan, viajan y se mueven constantemente: la calle, las mudanzas, el taxi, las valijas, los ascensores y los aeropuertos son buenos ejemplos de ello.

En este juego de intertextualidades que conforma la poética de Almodóvar, Claudio España reconoce una estética basada en la iconografía del cine clásico norteamericano (en particular el cine de los años cincuenta) junto con una serie de guiños a otros autores: el homenaje a *La ventana indiscreta* (Alfred Hitchcock, 1954) en una secuencia en la calle donde la protagonista observa a los vecinos a través de distintos ventanales; el doblaje del diálogo entre Joan Crawford y Sterling Hayden en *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1954) que Pepa e Iván realizan como parte de su trabajo y que funciona como una gran puesta en abismo donde ella expurga sus pasiones a través del llanto hasta llegar al desmayo (producido en buena parte por el embarazo que le ocultará a su amado, elemento típico del melodrama) o bien la receta de gazpacho de Pepa como la que recita Tyrone Power en *Blood and sand* (Rouben Mamoulian, 1941). Por si fuera poco, hay además otras

citadas-homenaje al cine italiano que no son mencionadas en la crítica de España: al inicio del film, las imágenes oníricas filmadas en blanco y negro donde vemos caminar a Iván rodeado de diversas mujeres a las que les dedica palabras de amor, no son más que una extensión del harén femenino que vive en los pensamientos, recuerdos y sueños de Guido Anselmi, el cineasta rompecorazones que interpreta el inolvidable Marcello Mastroianni en *Fellini 8½* (Federico Fellini, 1963). En esa misma secuencia inicial del film de Almodóvar, tampoco es menos evidente el gesto tierno del personaje de Pepa que, tras el abandono por parte de su amado, corre desesperadamente hacia el teléfono para escuchar su voz como la magnífica Anna Magnani en el segmento *La voz humana* del film *L'amore* (Roberto Rossellini, 1948), cortometraje basado en la pieza homónima de Jean Cocteau.

Llegados a este punto, podríamos decir que Claudio España destaca en su escrito un aspecto clave: la posibilidad que tiene el cine de Pedro Almodóvar, y en particular este film, de contener en sí mismo la presencia de diversos géneros hartos conocidos por el público —el policial, la comedia de enredos, el melodrama, el suspenso—, reutilizarlos a modo de “pastiche” y crear nuevas producciones de sentido: “todos los géneros, en tono de burla no sangrienta, pasan por el discurso almodovariano”, sostiene España en su crítica. Porque si hay un rasgo estético distintivo de Almodóvar que se ha mantenido a lo largo de su trayectoria, es el gesto de poner a la cultura de masas en el centro de la escena para volver a ella desde una nueva sensibilidad que torna lo kitsch, el artificio y la exageración en elementos de culto, no sin antes deconstruirlos a través del distanciamiento. Es aquello que, allá por el año 1964, una joven Susan Sontag intentaba poner en palabras en su famoso ensayo titulado *Notas sobre lo camp*, ensayo que años más tarde fue ampliamente difundido en el ámbito académico vinculado a los estudios sobre cine. Lo

*camp*, dirá Sontag, “es una cierta manera del esteticismo. Es una manera de mirar al mundo como fenómeno estético. Esta manera, la manera *camp*, no se establece en términos de belleza, sino de grado de artificio, de estilización”.<sup>1</sup> Y en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* las canciones populares de Lola Beltrán y La Lupe que integran la banda sonora junto al fragmento musical del ballet ruso *Scheherazade* de Rimski-Kórsakov, los asientos tapizados en *animal print* del taxi en que viaja Pepa, el corral de aves en el balcón del piso residencial y la artificiosidad de sus decorados, la esposa loca y *démodé* de Iván que vive como en la década del sesenta, los aros y el maquillaje recargados, los ídolos de las publicidades televisivas, el teléfono rojo, las revistas femeninas de moda y chimentos, el souvenir de viaje, las uñas largas y prolijamente pintadas de Pepa, los desmayos exagerados, el trágico-cómico intento de suicidio de Candela (María Barranco) y el exotismo masculinizado en el rostro de Marisa (Rossy de Palma) son elementos que condensan esa nueva forma de esteticismo descripta por Sontag.

El paso de los años no le ha quitado vigencia a estas agudas reflexiones. En este sentido, el ejercicio de la crítica cinematográfica por parte de Claudio España, junto con los aportes teóricos de Susan Sontag, han contribuido para pensar la obra de Pedro Almodóvar como la consolidación de una radical estética *camp*, estética basada en la metáfora de la vida como teatro. O como bien diría la cantante cubana La Lupe:

Igual que en un escenario  
finges tu dolor barato  
tu drama no es necesario  
ya conozco ese teatro.

---

1 El resaltado es de la autora.

## Claudio España, director del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata

*José Miguel Onaindia*

En enero del año 2000 asumí la dirección del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA). El Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, reinaugurado en 1996 por el gobierno saliente sumaba críticas y elogios, acérrimos detractores y defensores de ese espacio de encuentro internacional.

La primera cuestión a la que dediqué esfuerzos fue lograr el cambio de fecha en el calendario internacional que permitiera volver al mes de marzo, que era la ubicación originaria de este festival que tuvo su primera edición en 1959 y luego doce recordados encuentros consecutivos hasta 1970, donde se exhibieron películas fundamentales de ese período del cine y visitaron la ciudad figuras descollantes de la cinematografía internacional.

Logrado este cambio durante la reunión de la Federación Internacional de Asociaciones de Productores Cinematográficos (FIAP), que administra los festivales internacionales, en el marco del Festival de Cannes, el segundo paso fue pensar en quién podía liderar el equipo que propusiera un cambio respecto de las ediciones

anteriores del festival, que si bien habían contado con una sección muy lograda —“Contracampo” a cargo del cineasta Nicolás Sarquis, idóneas direcciones artísticas y excelente repercusión de público—, habían quedado presas en la estética “pizza con champán” —según la lograda expresión del exitoso libro de Sylvina Walger— que caracterizó los años noventa en Argentina. Por lo tanto, se requería una nueva orientación para un cine argentino que comenzaba un período de desarrollo y lograba un eco positivo en el mundo.

Claudio España era una figura descolante en el ámbito cinematográfico. Su labor crítica en el diario *La Nación*, su recordado programa sobre cine argentino en la televisión por cable, su obra de investigación, su vinculación con el Festival de San Sebastián y su amplio conocimiento del mundo cinematográfico, entre otros méritos, lo colocaban en una situación ideal para ser pensado como idóneo para llevar adelante esta nueva etapa del festival.

En lo personal, lo había conocido en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, cuando fui alumno de la memorable cátedra de Gramática Histórica, cuya titular era Ofelia Kovacci, que contaba con brillantes adjuntos, entre los que Claudio se encontraba.

Tomada la decisión y hecho el ofrecimiento, se hizo cargo de la tarea con su sabiduría de maestro y el entusiasmo adolescente que caracterizaba su conducta. Su formación intelectual y el ejercicio cotidiano de la crítica y la investigación no alteraban el fervor emocional que le despertaba su función.

Con una estructura escasa y, al comienzo un presupuesto nimio, enseguida convocó a un grupo de críticos y académicos de distintas generaciones para hacer la selección de la programación y organizar un festival que cumpliera con los sueños y objetivos compartidos.

Claudio España era un “personaje” por esencia y por construcción de su propia identidad. Con una pasión por el cine que rememoraba a las criaturas inventadas por Manuel Puig, una imaginación que convertía en realidad sus deseos y un peculiar sentido del humor y de la intriga, las jornadas compartidas con él siempre estaban llenas de sorpresas y entretenimiento.

No conocía la frontera de una imposibilidad presupuestaria o administrativa. Siempre buscaba algún sendero para lograr que el festival tuviera la dimensión soñada, aunque la realidad pusiera límites. El trabajo se convertía así en un juego de cajas chinas, donde siempre aparecía un nuevo elemento que cambiaba la realidad en pos de lograr el objetivo deseado y, en algunos casos, inalcanzable.

La meta era cumplir con todas las exigentes condiciones que la FIAP impone a un festival de clase A, como había sido categorizado en su comienzo y en su reinauguración, que no eran pocas ni de fácil cumplimiento.

Claudio, acompañado por su equipo, diseñó un festival de alta calidad, de acuerdo a las líneas de política cultural que habíamos trazado desde nuestra primera conversación. Reorganizó las secciones y le otorgó, conforme a lo pautado, una gran presencia al cine iberoamericano, ya que consideramos que era el rol que este festival, único en Sudamérica de su categoría, debería tener para lograr la singularidad dentro del competitivo calendario de festivales.

Las angustias presupuestarias para el festival de 2001 se disiparon con la decisión del entonces jefe de gabinete Christian Colombo de habilitar una partida especial de dos millones de pesos (equivalentes a dólares en la era de la convertibilidad) que había pedido con el apoyo del secretario de Cultura Darío Lopérfido. De este modo, el festival contó con su propio presupuesto público, sin afectar

el pago de subsidios, que era el principal objetivo del fondo de fomento cinematográfico.

La otra meta era realizar un festival al que asistieran todas las corrientes del cine argentino del momento; desterrar la lógica “amigo-enemigo” que atravesaba desde hacía décadas la vida social argentina y que todos los sectores de la industria y el arte cinematográfico se sintieran convocados e incluidos en esta edición del festival. Y aquí las pasiones no jugaban, era un objetivo que partía de una convicción y de una conducta personal compartida, y a ello se apuntó.

Claudio disfrutaba viendo películas, contándome confirmaciones de invitados notables, creando nuevas secciones, presentando desmesuradas listas de films para exhibir y lamentándose como un niño cada vez que se le recordaba el número exacto de películas que el presupuesto permitía exhibir.

Como expuse precedentemente, pero considero se debe enfatizar, el 16° Festival Internacional de Cine de Mar del Plata fue el primero en tener una impronta iberoamericana muy clara y definida.

No solo hubo una sección del festival dedicada al cine de esa procedencia, sino que los invitados internacionales, los miembros del jurado de la competencia oficial y el mercado de cine se nutrieron de cineastas, productores y distribuidores del conjunto de países que forman ese espacio cultural que es Iberoamérica.

Entre las secciones que se mantuvieron estuvo “La mujer y el cine” —movimiento iniciado en los años ochenta por María Luisa Bemberg, Lita Stantic, Marta Bianchi, Gabriela Massuh, Ana María Muchnik, entre otras destacadas figuras del cine y de la lucha por los derechos de la mujer— que había sido incorporada bajo la presidencia de Marta Bianchi. Esta última trajo la idea de organizar un homenaje a las “protagonistas” del cine argentino, que a lo

largo del festival fue tomando un crecimiento inusitado y se convirtió en uno de los hechos más emotivos del festival de 2001.

Claudio y yo adherimos fervientemente a esta idea, y se logró reunir en una jornada a más de sesenta actrices que desde los años cuarenta habían encabezado los elencos de las películas argentinas. Nombrarlas a todas carecería de sentido, pero solo quiero destacar que se consiguió que luego de cincuenta años se presentara por primera vez públicamente María Duval, retirada por razones familiares de la actuación, luego de haber sido una de las estrellas de ese período de nuestro cine. También conseguimos el regreso de Susana Canale, exiliada en España por la persecución del primer peronismo, que volvió al país para presentarse ante el público luego de tantas décadas.

El acto se realizó en el Teatro Colón de Mar del Plata, desbordado de gente que quería ver a las actrices admiradas. Un video iba mostrando las escenas de películas de las figuras presentes que recibían aplausos y saludaban desde sus sitios. El entusiasmo popular fue de tal magnitud que tuvimos que pedir protección para la salida de las artistas, ya que la gente se agolpó en las puertas del teatro para demostrarles su admiración.

Recuerdo la emoción con la que Claudio participaba del acto y saludaba a las homenajeadas, que seguramente poblaban con su imagen su memoria de espectador sin prejuicios con los sentimientos.

El jurado de la competencia oficial elegido demostró el rigor y la diversidad con que fueron seleccionados sus miembros. José Luis Borau, el afamado director español que nos había asombrado décadas atrás con su inolvidable *Furtivos* ejerció la presidencia. El teórico y académico norteamericano David Bordwell sumó su rigor intelectual al grupo de personalidades del cine. La actriz francesa Julie

Delpy, en la cúspide de su carrera, luego del éxito internacional de *Antes del amanecer*, integró el terceto de invitados extranjeros. Por Argentina, Cipe Lincovsky, actriz de reconocimiento nacional e internacional, y Daniel Burman, cineasta representante de la nueva generación de directores, con menos de treinta años y dos películas en su trayectoria (*Un crisantemo estalla en cinco esquinas* y *Esperando al Mesías*), completaron el jurado demostrando vocación por incluir a distintos representantes del cine argentino.

La presencia de figuras destacadas de todo el mundo no solo fue numerosa, sino que mostró un concepto en la selección de los invitados. La apertura del festival se realizó con la ópera prima de Lucrecia Martel *La ciénaga*, que un mes atrás había sido galardonada en el Festival de Berlín con el premio Alfred Bauer a la renovación estética y que tuvo su primera exhibición pública en el país en ese marco internacional.

Liv Ullman, Alex de la Iglesia, Helen Mirren, María de Medeiros, Christophe Zanussi, Pilar López de Ayala, Ben Gazzara y Ventura Pons fueron solo algunos de los representantes de la cinematografía internacional que estuvieron presentes en el festival y participaron de charlas y encuentros con el público y la prensa.

La meta de sumar a todos los sectores y generaciones del cine nacional fue cumplida ampliamente. Directores y productores asociados a distintas organizaciones, actrices y actores de diferentes generaciones y procedencias y críticos de todas las corrientes se dieron cita en Mar del Plata, gracias al respeto por la diversidad y la visión amplia del fenómeno cinematográfico que caracterizaba la relación de Claudio España con el arte y el entretenimiento al que dedicó su vida.

Vivió esta edición del festival con la certeza de que estaba escribiendo un capítulo importante de su biografía, con

entrega profesional y el fervor vital de haber logrado plasmar un anhelo de calidad, volumen y diversidad.

Los tiempos que sucedieron a la finalización del festival fueron turbulentos para el país, aunque el cine argentino creció en estrenos y sucesos. Nuevos directores se sumaron a la ya abultada lista de cineastas argentinos.

En ese marco sombrío para la política y la economía argentina, Claudio comenzó a diseñar el próximo festival como en épocas de bonanza. El equipo de su área se había consolidado en el trabajo compartido y la selección de películas comenzó a realizarse bajo su entusiasta percepción de la realidad.

Cuando el derrumbe institucional se concretó y nadie sabía qué iba a suceder al día siguiente, el festival ya estaba armado. Si bien presenté mi renuncia al cargo al presidente que me había designado Fernando de la Rúa, tuve que esperar que se sucedieran cuatro presidentes para lograr su aceptación y dejar mis funciones.

En esos días de zozobra y tristeza, me reuní con Claudio en varias oportunidades y le manifesté mi escepticismo sobre la realización de un festival internacional de cine en un país que se había declarado en cesación de pagos y cada vez confiscaba con mayor amplitud el dinero de los ahorristas, donde la violencia cotidiana era una presencia lacerante y solo preocupaba la subsistencia. Sin embargo, él, con su voluntad indeclinable y su positiva fuga de la realidad, logró la proeza de que el festival se hiciera. Reunió en esa sociedad devastada a un notable grupo de películas y gente de cine y permitió la continuidad de ese espacio de encuentro que él defendió como su propio bastión.

La proeza de haber logrado la realización de este segundo festival le fue pagada con la separación del cargo, lo que le produjo una profunda tristeza, pero no le hizo perder el buen humor ni su adolescente satisfacción por

realizar travesuras y contarlas a sus amigos como un estudiante secundario que narra sus proezas.

La enfermedad sobrevino al poco tiempo. Sin ningún fundamento científico, tengo la convicción de que la desazón provocada por la pérdida de su función fue causante de esa enfermedad y de su anticipada muerte. La intolerancia mata, sin orden de matar. Y creo que eso sucedió con Claudio España, a quien no se le reconoció el mérito de haber defendido un festival de cine en “tiempos revueltos” y se lo hirió en su profunda pasión por una tarea que permitía sintetizar sus diferentes intereses por la cinematografía.

Su pulsión de vida le permitió terminar su monumental obra *Historia del Cine Argentino* para el Fondo Nacional de las Artes, junto a su grupo de queridos y talentosos colaboradores de cátedra e investigación.

Tuve el honor de integrar la mesa de presentación del último tomo de esa obra junto a Graciela Duffau y Diego Galán, en el marco deslumbrante del salón principal del Museo de Arte Decorativo. Mirar la platea integrada por más de seiscientas personas relevantes de todos los tiempos del cine argentino me causó una profunda emoción, porque era una reivindicación y reconocimiento a quien había dedicado al cine su vida y salvado de la extinción al primer festival internacional de cine que tuvo el país.

Manuel Antín me contó que en una muestra de cine argentino que organizó en Italia durante su gestión al frente del Instituto, Mauro Bologini había expresado que la Argentina era “un país de locos (...)”, “de locos por el cine”. Ambas frases son certeras. Claudio fue un exponente de esa locura por el cine y lo demostró también en las dos ediciones del Festival de Mar del Plata que supo valerosamente dirigir.



Claudio España junto a Elsa Flores Ballesteros.



## El horror de lo cotidiano en una película con notables valores

*La Nación*, viernes 6 de abril de 1990

“Pacto de amor” (“Dead Ringers”) canadiense (1988) en colores, hablada en inglés y presentada por Mundial en el Alfa, Santa Fe y Belgrano. Libro: novela de Bari Wood y Jack Geasland. Guión: Cronenberg y Norman Snider. Fotografía: Peter Suschitzky. Música: Howard Shore. Intérpretes: Jeremy Irons, Genèvive Bujold, Heidi von Pallese, Barbara Gordon. Dirección: David Cronenberg. 110 minutos. Para mayores de 18 años.

El misterio del espejo —su oscuridad, las profundidades, el laberinto— es un viejo tema en la literatura y el arte. También en los mitos. Y en el cine, que es caracterizado frecuentemente como el espejo donde el hombre se contempla en movimiento y en transcurrir. Espacio y tiempo con realidad propia. “Pacto de amor” —título local muy arbitrario que no habla del horror implícito en esta realización del canadiense David Cronenberg— es un viaje al fondo del espejo, con dos gemelos como protagonistas.

En el malabar del espejo y de las dualidades, según se advierte en este film del director de “La mosca”, el gemelo no ve al *otro*; se ve a sí mismo. Va creciendo con su propia imagen en la reduplicación narcisista de sí mismo. Defectivamente, el mellizo univitelino no ve en el espejo al otro con quien identificarse. Sólo recibe su imagen. Con ella crecen, inseparables, los gemelos.

En esta particular y notable realización, una primera escena muestra a los gemelos Mantle —Eliott y Beverly— cuando niños, preocupados por el sexo de una vecinita. Inmediatamente, los toma en la universidad, frente a un

cadáver en la sala de disecciones. Posteriormente y de a uno, los Mantle atienden en su clínica ginecológica a las pacientes. Un día conocen a una mujer, una actriz —profesión que exige desdoblamientos entre ella y sus personajes— y juegan según sus costumbres a intercambiar una noche cada uno las relaciones sexuales con ella, aprovechando el parecido de ambos.

La crisis —el drama, la tragedia final— se preanuncia cuando la mujer descubre que su “amigo” son dos gemelos y cuando uno de ellos, Beverly, se enamora de la actriz. El joven ha caído en la trampa de su propia identidad.

## La transgresión

Ese descubrimiento transforma a Beverly. Ha comprendido la transgresión: la reacción emocional propia quiebra el espejo unificador y protector. La actriz —un trabajo muy carnal de Genèvive Bujold—, en un paso de comedia irónico, y reprochando la ambigüedad masculina-femenina del nombre Beverly, descubre a los farsantes, ventila el embuste y los identifica, separándolos.

El interés inicial de los mellizos ginecólogos hacia la actriz viene con una sorpresa: ella tiene trifurcado el útero, razón por la que aparece anulada su maternidad. Es la bifurcación de los mellizos contra la trifurcación de esta mujer, que podría entenderse también como la madre, tradicionalmente el único ser que reconoce a los gemelos, tras darles vida.

Cronenberg, maestro contemporáneo de la fantasía, enemigo del cine gótico y del terror de ultratumba y de maníacos asesinos, centra el miedo en lo cotidiano. Trabaja con las ideas y quiere producir sentido en el intercambio con el espectador. En tal interrelación nada sobra: Cronenberg regresa a los caracteres de su cine con imágenes de clínica

u hospital, manipula extraños instrumentos de ginecología antigua e imaginaria, recorre con su luz de morgue varios pasillos muertos y viejas calles repetidas, encerrando laberínticamente a los personajes y a los espectadores. La angustia de los mellizos, cuando la ruptura, se traslada a la platea, en una extraña experiencia difícil de tragar.

El lector recordará “Scanners”, “La zona muerta” y “La mosca”, otros films de Cronenberg. En ellos, el eje dramático es la transformación del individuo, su degradación —a veces, anatómica y fisiológica o psicológica—, tras la experiencia de una anómala convivencia consigo mismo.

En “Pacto de amor”, el vuelco es casi imperceptible, no es inmediato, y se lo advierte cuando la *re-uniión* (irremediable, fatal) solo es posible con la violencia máxima: la muerte. La transformación minimal deviene con la enfermedad, con la infección —lo indican los films previos de este autor cinematográfico— o con la droga. En “Pacto de amor”, la droga los entrelaza en la propia realidad conjunta y los somete a la dolorosa individualización.

## Humor negro

Hay ironía, ambigüedad y sarcasmo. La profesión de ginecólogos, en este caso, parece de humor negro. Una broma desencadenante. Hay abundancia de campo-contracampo (el más narcisista de los recursos de la narración filmica), una necesidad expresiva y un mecanismo para trabajar la imagen de los mellizos, magníficamente interpretados por Jeremy Irons, que comparte consigo mismo el cuadro en el mayor metraje del film.

Se intuye como curiosidad no subrayada el trabajo dual de Irons para actuar dos veces en la misma situación, para meterse desde un ángulo diverso en el otro lado de la caja

ficcional del decorado. El impacto del efecto desaparece pronto, tras la voluptuosidad terrorífica del asunto, pero no es difícil ligar ese efecto con el significado especular.

“Pacto de amor” es un film de horror sin fantasmas; es una obra abierta a la reflexión sobre lo cotidiano impregnado de la fantasía interior del hombre y, además, es una notable recreación del espanto, con un último minuto aquietado por el regreso al útero materno y la imagen de una misteriosa “pietá”, que eleva el tema desde lo diario a lo universal.

*Claudio España*

# Comentario sobre “El horror de lo cotidiano en una película con notables valores”

*La Nación*, viernes 6 de abril de 1990

*María Mercedes Revuelta*

La crítica es una lectura profunda (o mejor dicho: perfilada), descubre en la obra cierto inteligible y en ello, es verdad, descifra y participa de una interpretación.

Roland Barthes

El film *Pacto de amor* (David Cronenberg, 1988), estrenado en nuestro país el 5 de abril de 1990, era muy esperado por la crítica cinematográfica especializada, a pesar de los diez minutos menos de metraje con que llegó a la Argentina.<sup>1</sup> Los diarios *Clarín*, *La Nación*, *Nuevo Sur* y *Página/12* preanunciaron el estreno de esta película, y en sus artículos brindaron detalles argumentales, repasaron la filmografía de Cronenberg y lo colocaron “en la cima de los narradores cinematográficos”,<sup>2</sup> por considerarlo dueño de un “cine inconfundiblemente personal, con profunda coherencia temática y estilística”.<sup>3</sup> Desde luego mencionan el laureado recorrido del film. Todos sin excepción elogian el trabajo de Jeremy Irons, resaltando su labor de “sorprendente talento”<sup>4</sup> y destacando su desarrollo de una *performance* “antológica”<sup>5</sup> en este film, y señalan

1 García Olivieri, R. (1990). “Cronenberg más un plus: Jeremy Irons”, en *Clarín*. Buenos Aires.

2 Sin firma (1990). “Los hermanos sean unidos”, en *Nuevo Sur*. Buenos Aires.

3 Monteagudo, L. (1990). “Cuestión de identidad”, en *Página 12*. Buenos Aires.

4 Vinelli, A. (1990). “Cronenberg, ambicioso pacto de amor”, en *Clarín*. Buenos Aires.

5 Figueras, M. (1990). “La tragedia de dos hombres ridículos”, en *Nuevo Sur*. Buenos Aires.

que uno de los mayores aciertos de Cronenberg es haber contado con él para representar a Beverly y Elliot Mantle, los gemelos protagonistas. En este contexto, se comprende que Claudio España, ya desde el título de su crítica, “El horror de lo cotidiano en una película con notables valores”, deje entrever que *Pacto de amor* era un estreno cinematográficamente importante para él, tanto como crítico y como docente, ya que ese mismo año, debido a la célebre trayectoria de su director, sus marcas autorales, su estructura formal y la abundancia de elementos simbólicos, la película formó parte del corpus de films a trabajar en el dictado de la materia Análisis de películas y Crítica Cinematográfica que él mismo dirigía en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. En la crítica se logran apreciar esos “notables valores”, que España reconoce en el film de Cronenberg a la vez que desarrolla una hipótesis de lectura, brindando un eje conceptual para transitarlo.

A lo largo del texto hay claras evidencias de que España conocía la filmografía del director porque, al igual que sus colegas, cita varios de sus títulos, pero revela su vocación docente y habilidad didáctica al explicar que el cine de este autor, a diferencia de otros, “centra el miedo en lo cotidiano”.

España, por un lado, elabora su texto crítico con astucia, ofreciendo hipótesis de lectura que posibilitan al lector un abordaje al film de manera más hermenéutica. Una de ellas sostiene que Cronenberg es un autor que busca un espectador activo al que invita a reflexionar. En otra, afirma que el eje dramático, tanto en este film como en otros, es “la transformación del individuo (...), tras la experiencia de una anómala convivencia consigo mismo”.

Por otro lado, de modo didáctico a lo largo de su texto, desmenuza las referencias culturales presentes para que el espectador en un futuro pueda comprender los juegos

de representación que el director desarrolló en el film. Así, hace referencia al doble, a la metáfora del espejo desplegada y representada por el gran trabajo de Jeremy Irons en su doble papel: el de los gemelos idénticos, “actuando dos veces la misma situación, para meterse desde un ángulo diverso en el otro lado de la caja ficcional del decorado”. También se refiere a “la pietá” de Miguel Ángel, a la cual reinterpreta a partir de la imagen final de los hermanos Mantle que concentra el juego del doble, los dos hermanos re-unidos y el horror de lo inevitable.

También el lector es invitado cortésmente a descubrir parte del vocabulario específico del lenguaje cinematográfico: los conceptos de “campo y contracampo”, la mostración del campo contrario al campo que está en pantalla. Este último mecanismo es fundamental en la película, ya que Irons comparte consigo mismo la mayor cantidad de minutos en pantalla.

En tono cómplice y amable con el lector, España busca sin dudas generar interés, mediante las herramientas argumentativas que despliega en el texto y, más aún, busca transmitir cierto entusiasmo y contagiar las ganas de ver la película sobre la que escribe. En la crítica, recorre el metraje del film sin revelar nada que no deba al espectador, lo cual muestra la destreza de no relatar meramente una línea argumental, sino más bien brindar información, analizar, evaluar e interpretar el film.

Lo único que España desapruueba es el desafortunado título con el que se estrenó en el país, ya que, lejos de brindar ciertas claves al espectador, o bien guardar alguna relación con la línea argumental, es “arbitrario” y no se vincula con el eje central de la película: el “horror implícito” en la historia de los gemelos Mantle. En este aspecto, España coincide con sus colegas críticos, que juzgan al título *Pacto de amor* como “caprichoso y equívoco, que reemplaza al acertado

y original”<sup>6</sup> que, por supuesto, según explican, está vinculado con los gemelos, un juego de palabras para denominar a dos personas que se parecen como dos gotas de agua. Otra posible definición la brinda Aníbal Vinelli, para quien *Dead Ringers* se refiere a “quien se desempeña bajo falsas pretensiones”.<sup>7</sup> Todos confirman, de alguna manera, que el título original del film es adecuado y ofrece mayor información sobre este.

El planteo final de España confirma su propuesta inicial y brinda a sus lectores una interpretación del film, explicando que *Pacto de amor* es “un film de horror sin fantasmas, es una obra abierta a la reflexión sobre lo cotidiano impregnado de la fantasía interior del hombre y además es una notable recreación del espanto” y que la imagen final de la película “eleva el tema desde lo diario a lo universal”.

En resumen, podemos pensar que Claudio España consideraba la crítica cinematográfica al igual que Oscar Wilde, como un arte, ya que en su texto establece con pasión un diálogo con los lectores sobre el cine, ofreciendo la posibilidad de ver esta película desde un nuevo ángulo.

---

6 Minghetti, C. (1990). “Doble de cuerpo”, en *Página 12*, Buenos Aires.

7 Vinelli, A. (1990), “Cronenberg, ambicioso pacto de amor”, *op. cit.*

## El indiscreto encanto de audaz trama de amor

*La Nación*, viernes 17 de agosto 1990

“Una película de amor” (“Krótki film o miłości”, Polonia, 1988), en colores, en polaco y presentada por Transeuropa, en el Trocadero, Lorca, Savoy. Guión: Kieslowski, Krzysztof Piesiewicz. Fotografía: Witold Adamek. Música: Zbigniew Preisner. Intérpretes: Grazyna Szapolowska, Olaf Lubaszenko, Stefania Iwinska. Dirección: Krzysztof Kieslowski. 87 minutos. Para mayores de 16 años.

Para exponer el sentido universal de los antiguos Mandamientos de la fe cristiana, el polaco Krzysztof Kieslowski no recurre a las reconstrucciones históricas: su “Decálogo” —diez films que ilustran libremente una reflexión ética sobre los preconceptos que los seguidores de Jesús tomaron de las tablas de Moisés para, coincidir en el sentido cristiano del amor— habla sobre los hombres y las mujeres de hoy, en Polonia. Se tomó una sola libertad: presentarlos dentro de y frente a un mismo decorado realista, que convierte a 10 films en *obras de cámara*, ceñidas al presente y en un espacio convencional a la vez pesado y anónimo; un complejo arquitectónico de monobloques no lejanos a la metrópolis y habitados por gente del común. Médicos, carteros, prostitutas, viajeros solitarios.

“Decálogo 6” o “Una película de amor” —gestada para la TV y los cines— es la primera que conocemos del “Decálogo”. Junto con la número 5 “No matarás”, son las más difundidas. Estos trabajos llevaron a Kieslowski a la consideración mundial, le hicieron ganar el premio Europa y hoy se compara su obra con los

films introspectivos de Bergman y con el misticismo de Tarkovski. No es poco decir.

“Una película de amor” nos enfrenta de entrada con el acto condenable: un joven de 19 años pasa la mayor parte de sus noches retozando en la contemplación de una vecina del edificio de enfrente, a través de un catalejo. Sabe de ella que lleva una vida solitaria, que es muy bella, que no tiene escrúpulos en desnudarse o en encontrarse sucesivamente con varios hombres sin cerrar las ventanas. “Esas mujeres lloran porque están solas y se sienten abandonadas después del paso furtivo del hombre”, le dice al chico la vieja dueña de la casa donde vive; mujer en quien se representa una moral más rígida (también la hipocresía cuando debe negar al muchacho y cuando ella también aprovecha el catalejo) y que es menos comprensiva que los protagonistas y que el mismo Kieslowski. Ese personaje admite, incluso, una lectura política sobre el autoritarismo.

“Antes me masturbaba, ahora no”, le dice el joven Tomek a la mujer espíada, cuando fatalmente se encuentran. Si ella no entiende del todo que ocurre, se le deja al espectador entender que el chico está loco de amor. El acto condenatorio se diluye por obra del máximo sentimiento humano.

## “Nos” compromete

Kieslowski no trivializa la situación, se compromete con ella y “nos compromete”. En una conferencia sobre la modernidad, el filósofo Jürgen Habermas señala: “La conciencia estética representa continuamente un drama dialéctico entre el secreto y el escándalo público, le fascina el horror que acompaña al acto de profanar y, no obstante, siempre huye de los resultados triviales de la profanación”. Es lo que

intenta Kieslowski desde la intención provocadora. Su protagonista, Tomek, tienen menos suerte: bañado en la sangre de la culpa va a parar al hospital.

Desde aquí juega el truco del *punto de vista*: tras espiar por un lente a la mujer, nos convertimos en el objeto espionado, es decir, en el mundo de ella. El enunciado da una vuelta de perspectiva y, en la segunda mitad del film, nos instalamos dentro de la casa de la mujer, que comienza a espiar hacia la ventana del chico (percibirá el espectador alguna incomodidad). La dirección de la mirada y la falta del objeto del otro lado vuelven curiosa y comprensiva a la chica, la transforman con inquietud, la obligan a dirigirse al departamento de enfrente y, en un último enrosque del punto de vista, la mujer toma el telescopio y espía su propia ventana: allá está ella misma, solitaria, prostituida, sin tiempo para mirarse desde adentro, para descubrirse y modificarse.

Los resultados son maravillosamente inteligentes. Recursos propios del cine sirven a Kieslowski para encontrar un sentido: la historia de dos enamorados-sin-saberlo que no entienden nada de sí por preocuparse en otear al otro. Esto parece una moraleja, pero Kieslowski supera las moralejas. El director sólo procura la reflexión del espectador, a quien atrapa con encanto, con audacia, con suavidad y con el sano deseo de conmoverlo.

*Claudio España*



# Comentario sobre “El indiscreto encanto de audaz trama de amor”

*La Nación*, viernes 17 de agosto de 1990

El encanto de lo indiscreto

*Elina Adduci Spina*

Muchos son los teóricos que han reflexionado sobre la percepción cinematográfica estableciendo vínculos con cierto tipo de *voyeurismo*. Para el espectador, esta actividad supondría el placer de una contemplación resguardada por la distancia y la escisión que asegura la pantalla de cine. En estos términos, ver una película siempre implica un pacto tácito entre una exhibición y un mirón, entre una ficción, una “realidad” y una fantasía.<sup>1</sup>

En *Una película de amor* (*Krótki film o milosc*), Krzysztof Kieslowski pone en juego algunas de estas cuestiones, ya que el *voyeurismo* actúa como el elemento mediador entre el amor y el (auto) conocimiento, los dos temas centrales del film. Si en el plano diegético el *voyeurismo* parte de los dos protagonistas, en el espectador se produce una duplicación: al *voyeurismo* propio del acto perceptivo se le suma aquel que corresponde a la complicidad que resulta de una

---

1 Según Metz, “El film tiene algo de sueño, algo de fantasma, algo del intercambio y de identificación cruzada entre el voyeurismo y el exhibicionismo”. En Metz, C. (1970). *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*. Buenos Aires: Paidós.

mirada (o subjetiva) compartida con los personajes. Es decir, los vemos a ellos y vemos lo que ellos ven (y tal vez por eso surge una especie de “triplicación” en la que también nos vemos a nosotros mismos).

Si el espectador es un *voyeur*, el crítico de cine sería el “*voyeur* por excelencia”, ya que es quien está legitimado por un campo cultural o por un medio determinado para realizar una reelaboración reflexiva de la obra a partir de su singular recepción.

En “El indiscreto encanto de una audaz trama de amor” —crítica apropósito del film de Kieslowski—, Claudio España tal vez avanza un paso más al citar a Jürgen Habermas para declarar que la conciencia estética tiene que ver con un “acto de profanación”. *Voyeurismo* y profanación, dos expresiones que culturalmente tienen una carga negativa, parecieran aquí mutar su significado y virar hacia el terreno de la productividad. Si tal como dice España, en la película el acto condenatorio se diluye por obra del amor —“el máximo sentimiento humano”—, nosotros podemos afirmar que en la instancia crítica el “figoneo” está en función de la producción de una obra reflexiva.

Según la perspectiva adoptada, la crítica puede ser abordada a partir de una predominancia metatextual (como discurso crítico que transmite de manera transparente otro discurso) o intertextual (como proceso creativo atravesado por una multiplicidad de textos). Si bien reconocemos el carácter metatextual de la crítica de España, su preponderancia intertextual hace que el texto base de Kieslowski se convierta en una hebra más de un nuevo tejido, de una nueva obra.

En este vínculo entre película y crítica se produce una relación de homologación ya que el acto de espiar con un catalejo, por parte de los protagonistas, se emparenta a la actividad crítica de España en la que, a partir de otro tipo de

lente, examina el film en su profundidad y extensión. Pero este *voyeurismo* compartido no tiene que ver con una operación onanista. Por el contrario, se presenta como una acción que, movida por una fuerte pasión, se dirige hacia la búsqueda del conocimiento de un otro, que finalmente termina convirtiéndose en conocimiento de sí mismo. Acá, una vez más, entra en juego el intertexto, porque este también tiene que ver con la mirada y con la incorporación de otro elemento para la creación de una nueva unidad, se trate de un individuo o de una obra.

España hace especial hincapié en un atractivo procedimiento efectuado por Kieslowski, por medio del cual asume un compromiso que nos invita a comprometernos como espectadores. Por un lado, a la hora de presentar el valor universal de los Diez Mandamientos cristianos, la película evita la solemnidad de la reconstrucción histórica y opta por una escenificación de tipo realista que se instala en la problemática de los hombres y mujeres comunes de la Polonia de su tiempo. Una vez más, esta operación también se encuentra reflejada en la crítica ya que alejada del protocolo académico formula una reflexión en un lenguaje cotidiano, pero no por eso falto de rigor erudito. Por otro lado, este compromiso adquiere otro matiz cuando la enunciación del film efectúa una transformación del punto de vista en el momento en el que se produce un cambio de roles y Magda —la protagonista femenina— pasa de ser objeto a sujeto de la observación.

Por esos azares de la vida, hoy, veinticinco años después de su publicación, la crítica de Claudio España corre con la misma suerte: su carácter reflexivo pasa a ser objeto de un nuevo análisis, y su estatuto de obra se entrelaza con un nuevo pensamiento. Una vez más nuestras premisas de *voyeurismo* y profanación se hacen presentes para dar lugar a una productividad que pareciera infinita. De hecho, si en

este momento estamos siendo leídos, esa indiscreta lectura, que de algún modo también nos corrompe, es la encantadora certera señal de que la rueda sigue y seguirá su curso.

## La violencia de las imágenes

*La Nación*, domingo 27 de mayo de 1990

“Wild at Heart”, de David Lynch, la reciente Palma de Oro en Cannes.

La última Palma de Oro del Festival de Cannes, hace seis días, confirma internacionalmente el prestigio que el director David Lynch fue adquiriendo en más de 15 años de trabajo tras las cámaras, con sólo 5 films. Hubo silbidos —nunca se sabe si aprueban o desaprueban— al anunciar Bernardo Bertolucci el premio para “Wild at Heart” (que puede entenderse como “Salvaje de alma” —más que de corazón— y que distribuirá aquí Grecian Films), pero abundaron las caras de satisfacción. El jurado de Cannes se había jugado por una obra digna de discusión, un producto nada almibarado y un inquietante trabajo cinematográfico que más bien horrorizó y violentó a los espectadores.

El premio es un espaldarazo para Lynch, que teme que en su país, los Estados Unidos, “Wild at Heart” sufra el atropello de una censura que cada vez entra más en las noticias. Lynch cortó ya algunas escenas de violencia frontal, después de varias proyecciones de prueba con diferentes públicos, aun antes del estreno nacional, que aun no se produjo. El film fue terminado de apuro para que

ingresara en Cannes. Los rollos de película viajaron debajo del asiento del avión donde iba el director.

La información sobre “Wild at Heart” está aún desperdigada, pero la existente sirve para entender que el resultado impresionó al público, en el sentido profundo que manifiesta que muchos salieron con la piel de gallina, aterrorizados y con la sangre helada. Así no más.

“Wild at Heart” es una historia de amor, una aventura “del camino” (pero no una *road movie* más), un dibujo sobre la sociedad contemporánea, saturada de imágenes y contaminada por expresiones desestabilizadoras en su condición de contra-culturales o reducidas a una subcultura.

El lenguaje del *comic* parece ser la estructura que captura de inmediato el ojo del espectador. Cierta reminiscencia (inevitable) de los años 50 se palpa en los viejos automóviles de faroles protuberantes y guardabarros como alas de un jet de juguetería, donde viajan Sailor Ripley con su saco de piel de serpiente y Lula Pace Fortune, los dos protagonistas a cargo de Nicholas Cage (“Bird”, “Hechizo de luna”) y Laura Dern (“Terciopelo azul”).

## No es un desconocido

—¿Quién es David Lynch para llevarse el premio de Cannes? —es la pregunta implícita en los quejosos y en quienes se niegan a atravesar el sentido último del moderno cine de texturas: las películas por excelencia “visuales” (o audiovisuales), donde la mirada del espectador —único canal comunicante de la audiencia con la pantalla y con lo que en ella se quiere decir— es tan protagónica como la acción, el argumento y los personajes. Lynch pretende un cine provocador. Lo demostró para el gran público con dos obras: “El hombre elefante” (1980) y “Terciopelo azul” (1986).

En “El hombre elefante” —una producción de Mel Brooks, vale la pena recordarlo—, Lynch eligió como fotógrafo al veterano Freddie Francis, un inglés que dirigió un par de películas inclinándose por el género de vampiros. Francis le dio al film aquellos empedrados húmedos de un Londres fantasmal y a la habitación del “fenómeno” un aire subterráneo, el clima sucio de tugurio circense.

Antes, casi como aficionado, Lynch había enervado a miles de espectadores que se tapaban los ojos con el horror de “Eraserhead” (algo así como “La cabeza de goma de borrar”), de 1976, film underground, estremecedor y sombrío que empezó exhibiéndose en una sala suburbana para espectadores de medianoche y acabó convirtiéndose en película *de culto* para espectadores “avisados”.

Era un episodio denso y reiterativo sobre un bebé mutante, un zombie espantoso y chillón, metamorfoseado en innumerables gestos, entre pústulas y hollín, del que solo se veía su cabeza —era nada más que una cabeza— asentada sobre una gastada cocina de hierro, desde la que le largaba un contundente y espaciado escupitajo al atribulado padre que perdía el sueño por él. El film era en blanco y negro y tenía la iconografía del desecho industrial, con marañas de cañerías y restos de alimentos que mucho cine posterior (“Brasil”, por ejemplo) toma como antecedente. Lynch no buscaba agradar a su público. “Eraserhead” fue rodado en forma amateur.

Lynch, aún hoy, prefiere no hablar del desastre económico —y por qué no, artístico— que provocó a Dino De Laurentiis su película “Duna” (1984), que dejó una pérdida de 40 millones de dólares. “Era un film sobre el futuro, ciencia ficción —manifiesta Lynch—, que no es mi fuerte, aunque por la fantasía de mis obras pueda creerse que sí”.

Ante “Wild at Heart”, respondió a la prensa en Cannes que “no es un film realista ni neorrealista”.

Esta respuesta parece contradecir su desinterés por la ficción futurística. No obstante, en “Wild at Heart” participan una bruja mala y un hada buena, que no son en la anécdota dos señoras de una metáfora, sino *realmente* una bruja y un hada de cuento infantil. Las dos, a su vez, comprometidas en la huida de los dos enamorados, que recorren las rutas de los Estados Unidos por haber espiado a la bruja (la madre de Lula, la chica) en el momento de matar a su marido.

En ese espacio filoso entre lo irreal y lo real-neorreal está la base del horror que busca imponer David Lynch en sus imágenes: el miedo inserto en lo cotidiano; el horror profundo del espacio que estamos acostumbrados a recorrer. Durante la filmación en el barrio francés de Nueva Orleans —lo cuenta The New York Times Magazine en enero último—, Lynch pedía a su camarógrafo que retratara también a los desconocidos que espiaban la filmación desde las vallas de contención. Concurría muy temprano a la mañana a los bares colmados de borrachos madrugadores para meterlos en la acción. Lynch busca un estilo que flota entre la abstracción y la figuración.

La mirada del espectador —ese vaso comunicante— debe apoyarse antes sobre las texturas, sobre el grano de la película, sobre los impedimentos para definir la concreción de los actores o del paisaje y sobre las tramas intermedias, porque aquella (la mirada) es provocada e incentivada a cada paso por el cine neobarroco, que la convirtió en un elemento narrativo e ideológico básico.

En “Terciopelo azul”, historia enigmática y también violenta, se buscaba el ingreso del receptor en la deformación a través de una oreja cortada y perdida en el parque. “Lynch llega hasta el filo de la realidad, después de haber desarrollado una gramática propia”, declaró el fotógrafo de esa película, Frederick Elmes, que realizó idéntico trabajo en “Wild at Heart”.

“Wild at Heart” fue rodada casi totalmente en Los Angeles y en algunos de sus más inhóspitos alrededores, pero el postre lo aportan los fondos bajos y tenebrosos de Nueva Orleans. Los fugitivos recorren suburbios irreales pero de apariencia cotidiana, conocen la degradación social. El gusto perverso del laureado David Lynch los hace andar por moteles de ínfima categoría, donde habitan actrices de cine porno, delinquentes y seres grotescos. El tema proviene de la novela de la serie negra del mismo título de Burry Guifford, descriptiva de un mundo entre sensual y violento en un espacio humano donde no parecen existir límites entre el bien y el mal.

La actual mujer de Lynch, la actriz Isabella Rossellini, es el hada buena —Perdita Durango—, una prostituta. El excelente Willem Dafoe, casi irreconocible, encarna a un depravado asesino —Bobby Perú— que se vuela la cabeza con una carabina en un muestrario espeluznante de efectos especiales. Otro habitué de los films sobre el submundo, Harry Dean Stanton, actor de admirable expresión, es Johnny Farragaut, el detective-amante de Marietta, la bruja mala que los persigue implacablemente.

## Un señor muy formal

David Lynch nació en Missoula (Montana, en 1946), hijo de un científico investigador del Departamento de Agricultura. El trabajo obligó a la familia a moverse por el Noroeste del país, desde Sandpointe (Idaho) hasta Spolcane (Washington) para recalar finalmente en el Este, en Alexandria. Cree Lynch que “Terciopelo azul” y su reciente serie televisiva “Twin Peaks” son lo que más se acerca al alma de un hombre de infancia sin asiento fijo.

Lynch es un señor serio, casado en tres oportunidades, su hija mayor tiene 21 años y la apariencia del director

—una descripción contradictoria, pero inevitable— es la de un caballero de pantalones holgados, pelo corto aunque algo revuelto y la camisa siempre cerrada en su botón superior. Su carrera de pintor es tan importante como la de realizador, con recientes y exitosas exposiciones en Nueva York. Admira el rock pesado y se mueve en el ámbito de los admirados Laurie Anderson y David Byrne.

Los fans de su pintura comprenden mejor la preocupación textural de Lynch en el momento de dirigir. También su intención de asir lo inasible, cosa que el tiempo y el espacio “irreales” del cine permiten. Por eso mismo, al despedirse de los periodistas en Cannes, Lynch reclama: ¡Señores, imágenes, no palabras...!

*Claudio España*

## La seducción de “Corazón salvaje”

*La Nación*, viernes 10 de mayo de 1991

“Corazón salvaje” (“Wild at Heart”, EE.UU, 1990), presentada por Grecian-Polygram / Propaganda en el Alfa, Losuar, Santa Fe, Belgrano. Libro: Barry Gifford. Fotografía: Fred Elmes. Música: Angelo Baladamenti. Intérpretes: Nicolas Cage, Laura Dern, Willem Dafoe, Isabella Rossellini, Diane Ladd, Harry Dean Stanton. Guión y dirección: David Lynch. 120 minutos. Para mayores de 18 años.

Un crítico norteamericano señaló que “Corazón salvaje” se resume así: “Elvis y Marilyn en el camino de Oz”. Los protagonistas con dos personajes —Saylor Ripley y su novia Lula— y las imágenes creadas por David Lynch. Ellos son dos jovencitos que huyen de las fuerzas maléficas de una madre posesiva, la de Lula, una suerte de Lady Capuleto con poderes de bruja. La huida convierte al film, sólo en parte —la conductora del relato— en un film del camino (“road movie”). El resto tiene la clásica estructura del gran melodrama con audaz final de comedia romántica.

El tema del camino obliga a los protagonistas a enfrentarse con otros personajes de singular presencia. El realismo con que se los presenta obliga a avisar al espectador sensible a las emociones fuertes que pase de largo. Ese realismo se patentiza en los cuadros donde mejor priva el humor visual de Lynch: manos cortadas, cabezas voladas por una carabina. Humor negro, por cierto, inscripto en un cotidiano salvaje, imprevisible, digno del universo subterráneo o del mundo especular de un Lewis Carroll con sangre en vez de tinta.

No es el realismo de las películas de terror, pues se evidencia a plena luz. No es un realismo naturalista; está contaminado con un resto de la cultura expresionista que vuelve nocturnales los acontecimientos del mediodía. Evoca el “Funeral en la ciudad” del pintor Goerge Grosz. En su pátina infernal se explica el mimetismo que Sailor busca en la piel de víbora de su saco.

Lo utilizaba también Marlon Brando en “El hombre en la piel de víbora”, película de Sidney Lumet (1959), versión de “Orfeo descende” de Tennessee Williams. Brando decía pertenecer a “la raza de los fugitivos”, como hoy Sailor y Lula, para quienes la vida equivale a huir. Orfeo huye hacia el abismo y, como tiene el alma ígnea, se consume en su propio fuego, el amor. Grandes plano de cerillas arrebatadas y *flashbacks* sobre el fuego, pueblan las imágenes “lynchianas”, corroborando esta relación no casual entre Brando-Sailor-Orfeo.

## Búsqueda del final feliz

La novela de Barry Gifford en que se basa el film concluye órficamente, en la inevitable barrera para el amor impuesta por el melodrama desde sus reglas. David Lynch es músico y prefiere que los rasgueos graves de su figurada guitarra (el “Terciopelo azul” era más melódico, más cercano al gemido del saxo) le den a Sailor y a Lula una última oportunidad: la del final feliz; el regreso del infierno en la modulaciones de una canción prometida durante todo el film: “Love me tender” o “Ámame tiernamente”, con la que Elvis Presley asienta sus reales.

“Corazón salvaje” es un film violento, artificioso y directo para los ojos. Una obra para enloquecerse durante la visión y asombrarse. Un pastiche deliberado en el que son

protagónicas las obsesiones infantiles del director declaradas en la sonriente iconografía de los cuentos infantiles.

Y no sólo las páginas de Carroll, ya anotadas, sino las reminiscencias de Peter Pan y el Mago de Oz. Y la picaresca de los relatos callejeros. Un gran caos ordenado finalmente por la obra del amor y la presencia del hijo. Los personajes son sentimentalmente elementales; la profundidad está en la evocación constante con que se obliga al espectador a sumergirse en universo de perversiones edulcoradas e instintos imposibles de contener.

Lynch recurre a la metáfora, pero no a su habitual manifestación oblicua. La induce al pie de la letra. La madre es una bruja y vuela sobre su escoba chillando. El hada buena tiene su varita mágica. Lula viste los rojos zapatos nerviosos de Dorothy, en “El mago de Oz”. La fantasmagoría cobra vida en una de las más terribles y espléndidas secuencias que recordemos: la del accidente del camino, con la mujer muerta —una zombie— que teme al castigo materno por haber perdido las tarjetas de crédito, su identidad. La estética del exceso, expresada en la inclinación de Lynch por lo descomunal posible.

“Corazón salvaje” seduce en la medida en que aún se puede hallar en la imagen audiovisual renovados recursos para volverla personal y elocuente. Lynch es un maestro que cautiva a sus audiencias con la recurrencia al mito del camino y sus paradas, con una voluntaria —y futurística— regresión a la gráfica psicodélica, con la fantástica elementalidad del cuento infantil —ese melodrama de final siempre feliz— y con un fin de ruta conocido en cualquier narración norteamericana: la Arcadia está en el Oeste, que aquí es California, una vez más.

*Claudio España*



# Comentario sobre “La violencia de las imágenes” y “La seducción de ‘Corazón salvaje’”

*La Nación*, domingo 27 de mayo de 1990

*La Nación*, viernes 10 de mayo de 1991

Nuevas formas de percepción en la escritura fílmica y en la crítica cinematográfica

*Tamara Accorinti*

Hoy en fin puede decirse que el director  
escribe directamente en cine.

André Bazin, 1990: 100

La década de los noventa en Argentina se caracteriza por el cierre de cines de barrio y por la proliferación de cines en los *Shopping Center*. La exhibición queda en manos de las *mayors*. A nivel internacional, en el marco de las sociedades globalizadas, se imponen nuevas formas de consumo ligadas, cada vez más, a las producciones en serie del cine norteamericano. En ese contexto, los aportes del profesor Claudio España le acercan al espectador herramientas que le permiten disfrutar de nuevas narrativas y estéticas propias de lo que se conoce como cine “de autor”, en una sociedad donde las formas de consumo, producción y distribución son cada vez más homogeneizadoras.

En este artículo me centro en dos críticas de Claudio España publicadas en el diario *La Nación*: “La violencia de las imágenes” (1990) y “La seducción de ‘Corazón salvaje’” (1991). En ambas, el autor rescata como estilo de Lynch la presentación de una nueva forma de realismo que opera desde el margen de lo visual y desde el margen de lo narrativo.

En la primera hace eje en la trama y la textura de la imagen, como modo de ruptura al realismo clásico que opera con conceptos y signos. España, citando a Lynch, cierra la crítica reclamando: “¡Señores, imágenes, no palabras...!”.

En la segunda, España elige focalizar en las condiciones narrativas del cine de Lynch. Por ello, al igual que este, rescata los acontecimientos periféricos como soportes de lo narrativo y, si se quiere, de un inconsciente óptico y cultural. El “road movie”, género del film, es el modo en que Lynch le permite al espectador realizar un “viaje” a través de películas y géneros. El estilo de escritura de la crítica dialoga de manera sutil y armónica con *Corazón salvaje* (David Lynch 1990), en tanto en ambas la intertextualidad hace del texto un entramado centrífugo hacia otros textos culturales. En los primeros enunciados de “La seducción de ‘Corazón salvaje’”, Claudio España nos traslada desde el teatro isabellino de William Shakespeare hacia los géneros cinematográficos del melodrama y la comedia romántica, sin dejar de mencionar los relatos infantiles (como *El mago de Oz*). De este modo instala en el lector no solo el aspecto de sincretismo textual del film sino también el de la crítica.

En el campo de la estética, como sostiene España, el film presenta un registro realista, pero un realismo que conjuga escenas de terror en espacios naturalistas y que filma las escenas más violentas en un tono propio del humor negro. De este modo, la estética realista también se pone en juego como dispositivo textual. El mundo exterior transformado en texto y en tópicos culturales es ahora la forma perceptual del mundo subjetivo de los personajes y también del autor. Es interesante que al respecto España sitúa a Lynch como un tercer protagonista, y este tercer protagonista lo encuentra el espectador en el mundo compositivo de las imágenes filmicas. “‘Corazón salvaje’ es un film violento artificioso y directo para los ojos. Una obra para enloquecerse

durante la visión y para asombrarse. Un pastiche deliberado en el que son protagonistas las obsesiones infantiles del director declaradas en la sonriente iconografía de los cuentos infantiles”. Esta idea acerca de la filmografía de Lynch como un cine del ojo, un cine visual, es eje del artículo de 1990. Allí España afirma que los protagonistas no son solo los personajes o la acción, sino también la mirada y lo visual. Esta es una imagen que hace emerger ante la mirada del espectador “El miedo inserto en lo cotidiano, el horror profundo del espacio que estamos acostumbrados a recorrer”.

Hablar en cine, como decía André Bazin,<sup>1</sup> es precisamente enfrentar al espectador a “la ambigüedad de lo real” en detrimento de las formas de realismo hegemónicas. Es un nuevo modo de pensar el realismo, vinculado con un realismo temporal de un cine sin montaje.

Las críticas toman tópicos que reponen los tonos propios del pensamiento de Bazin. La fusión entre un cine posgenérico<sup>2</sup> y una estética realista se plasma en una enunciación que quiebra los límites entre subjetividad-objetividad, recuerdo-fantasía, en un pasado que en tanto trauma no deja de inscribirse en el presente. Siguiendo la línea del pensamiento “bazineano”, España focaliza en la profundidad de campo y el uso del color como estilo de Lynch y como el modo en que emerge en la imagen “la ambigüedad de lo real”. Esta ambigüedad es producto de una realidad contradictoria, conflictiva y sintomática, en tanto la objetividad no se desvincula de formas transubjetivas de percepción. En esta línea, el film repone un constructo visual y sonoro sostenido en relatos fragmentarios de la cultura del espectáculo, del mito y de los relatos infantiles. Así, la

---

1 Bazin, A. (1990). “La evolución del lenguaje cinematográfico”, en *¿Qué es el cine?* Barcelona: Rialp.

2 De Miguel, C. (1988). “Los géneros cinematográficos”, en *Un agujero negro en el cine de género*. Bilbao: Universidad de País Vasco.

superficialidad de la imagen se fusiona con formas subconscientes formadas por textos circulantes en el imaginario cultural; aspecto que permite invocar al espectador a diferentes niveles de lecturas y de interpretaciones.

En este sentido, tal vez como sostiene Deleuze, la nueva forma de realismo no hay que buscarla en referencia a la realidad sino al tiempo. Al tiempo como duración y al tiempo como memoria. Y es esta memoria histórica y colectiva, constituida de retazos de imágenes cargadas de sentido y arrancadas de una narrativa lineal, la que el análisis de España repone.

En “La seducción de ‘Corazón salvaje’”, España se detiene en las escenas “periféricas” para invitar al lector-espectador a construir una mirada que bucee en la profundidad paradigmática de la imagen más que en el fluir sintagmático de la narrativa clásica. Son las escenas “aparentemente marginales” las que Claudio España elige para construir la crítica, y ofrecer al espectador una clave interpretativa que lo saque de las formas habituales de percepción fílmica. Entre los cruces intertextuales que sugiere la crítica hay uno en particular que me interesa reponer: el del accidente de ruta. La escena se organiza en torno a un accidente de autos, donde los protagonistas se encuentran con una mujer-zombie antes de morir. Esta mujer está preocupada por la pérdida de las tarjetas de crédito, hecho que implica no solo la pérdida de la identidad sino también un severo castigo materno. Esta escena tiene un carácter anticipatorio de la desgracia de Lula, quien no para de repetir “se murió frente a nosotros”. A nivel narrativo, es un acontecimiento catalítico, en tanto no funciona como núcleo de acción de la historia<sup>3</sup> sino que opera en un nivel indicial de la descomposición de las relaciones entre los personajes. En este sentido, no es arriesgado afirmar que la escena opera:

---

3 Barthes, R. (1970). *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.

Por un lado, como signo de las relaciones metonímicas que establece el film entre la madre-la hija-, el dinero-el sexo. En tanto, a nivel de la historia funciona como germen de descomposición de la relación de los protagonistas devenida por la agobiante amenaza de la madre de Lula. Representado por el dinero-el mandar a matar-las visiones tortuosas-la sangre-el vómito-la cárcel. Por el otro —entendiendo la imagen como germen de textos sedimentados en el imaginario del espectador—, como metáfora del núcleo traumático de la familia burguesa en el actual contexto de un capitalismo avanzado; donde la vida, la muerte y el sexo no solo se intercambian cual mercancía, sino que el plástico de las tarjetas de crédito se ha constituido como soporte de la identidad de los sujetos. Se trata de un trauma que no es solo el de los personajes, sino también el del autor y el espectador. La escena representa la puesta en escena del trauma inherente a la cultura del espectáculo y del capital.

En ambas críticas, España le acerca al lector la invitación a comprender un realismo donde la realidad empírica y la psíquica intercambian sus formatos. Tanto a nivel de la textura de la imagen como a través de una narrativa descentralizada, Lynch fusiona a nivel enunciativo la subjetividad de los personajes con la del autor-espectador, en un flujo de imágenes, mitos y relatos fragmentarios, que persisten, se descomponen y crecen. Desde allí, las referencias al *Mago de Oz* evidencian la persistencia de un pasado que habita las subjetividades atormentadas de los personajes, en un mundo donde lo onírico y lo real se fusionan y donde los relatos de la infancia coexisten en los deseos del mundo adulto; descomponiéndolos por momentos, pero también impulsándolos a crecer, como la bruja buena del final del film. Así como los mitos persisten en su forma fragmentaria, también persisten en la memoria de los espectadores relatos fílmicos, teatrales, pictóricos, que España, a través

de su escritura, repone. Por eso la subjetividad de los personajes no es separable de la subjetividad de la enunciación, y el tiempo ya no es más cronológico, sino que es el tiempo de la vida, y sobre todo de la vida a través y con el cine.

Ambas críticas de Claudio España rescatan como estilo de Lynch una forma de escritura cinematográfica que bucea en el inconsciente de los tabúes culturales. En esta línea de lectura, y al rescatar las escenas secundarias como clave de lectura interpretativa, Claudio España le brinda al lector la posibilidad de experimentar nuevas formas de percepción filmica, alejado de los cánones establecidos por la industria de la cultura.

## Una obra notable entre la ficción y el laberinto

*La Nación*, viernes 20 de marzo de 1992

"Barton Fink" ("Barton Fink", EE. UU., 1991), presentada por Transeuropa en el Broadway, Atlas Santa Fe y Gral. Paz. Fotografía: Roger Deakis. Música: Carter Burwell. Intérpretes: John Turturro, John Goodman, Judy Davis. Guión, producción y dirección: Joel y Ethan Coen. 116 minutos. Para mayores de 13 años.

Barton Fink —el personaje— y la historia que cuentan los hermanos Joel y Ethan Coen son pequeños. Pero es grande el suceso: traspasa la realidad y penetra espacios insondables, unos visibles, imaginables los otros, simbólicos todos.

Barton Fink, en 1941, triunfa en Nueva York como autor de una pieza teatral sobre el "hombre común". En su texto se anticipan el neorrealismo y la predilección por los seres cotidianos. Obviamente, dado el triunfo, el llamado de Hollywood no se hace esperar. Cavila un poco y viaja al Oeste. Ya en Los Ángeles, lo espera un hotel enorme y lleno de pasajeros, aunque jamás se verá a nadie, excepto al vecino de cuarto.

Para Barton Fink —y para el espectador, a quien se lo incita a una actividad creadora paralela poco común— comienza la odisea. El vocablo homérico no es casual, sólo que el viaje no tiene regreso y el camino da vueltas sobre sí mismo. La única imagen posible es la del laberinto.

Una excusa —la imposibilidad del novel guionista de pasar más allá de las primeras cuatro líneas del texto— es la razón inicial de la angustia. Hay miedo en Barton Fink, traducido

en sus miradas, en su boca oblicua, en el paulatino vacío en el que accede a ingresar. El miedo y la angustia traen la inhibición, esa “amenaza pulsional” de que haba el psicoanálisis.

No es fácil saber si ingresamos ya en la mente acongojada del escritor o si ese ingreso nunca ocurre. Sólo intuimos que no pisamos firme, desde nuestro comprometido espacio del espectador. Por ello, en el momento de buscar la causa de la muerte violenta de una mujer nos interrogamos sobre *la realidad* expuesta en el film, que podría explicar los hechos: la mataron Barton Fink en un acto de sonambulismo o su vecino de cuarto, el descomunal Charlie. Nos interrogamos sobre *lo posible*: se anticipa en imágenes el texto del guión que ahora sí puede escribir Barton. O tratamos de explicarlo por *lo inexplicable*: ¿Qué importa quién la mató? Si ya estamos en el infierno —literalmente, construido con fuego— y lo demoníaco no da razones.

## El pánico del sexo

Entre los miedos del singular personaje figura el sexo, cuya represión está solo sugerida, pero se sobreentiende en los hechos.

La iniciación sexual viene acompañada por imágenes audaces y singulares: tras mostrar a los amantes, la cámara se desplaza hacia el baño, y allí, hacia el desagadero del lavatorio, desde donde avanza por un túnel oscuro e informe. El “agujero negro” de lo siniestro —también expuesto por el psicoanálisis—, bien denotado y varias veces reinscripto en la imagen por el tubo circular de una trompeta y su inevitable desplazamiento hacia el inmenso y despoblado pasillo del hotel, la certificación del laberinto.

El comienzo del film, un largo *travelling* descendente por las cuerdas que penden de la parrilla de un escenario

teatral —hay una toma exactamente igual, pero en sentido inverso, en “El ciudadano”, de Orson Welles—, invita a pensar en un descenso, como ocurre en tantos films de Polanski o de Martin Scorsese. Pero, no es así, los Coen prefieren la horizontalidad sin salida del laberinto, su circularidad sospechosa, y, seguro, evocan a Kafka y al escribiendo Bartleby, de Melville (alguien observó entre Bart-on y Bart-leby una consonancia sugerente).

En su texto, los Coen rememoran ciertas obsesiones de los escritores *beatniks*, seguro por relecturas recientes: el botones-conserje, Chet, al ingresar Barton en el hotel le pregunta si su estadía será pasajera o permanente, como explicaba un personaje de John Bowles: “Soy viajero y no turista” (“El cielo protector”); asimismo, la pasión por la escritura frustrada que desfigura la máquina de escribir hasta convertirla en un monstruo gigante y devorador (William Borroughs, en su novela “Almuerzo desnudo”).

Muy cinematográfico, “Barton Fink” —el film— impone espesura en el espacio *off*; un asunto propio de la enunciación filmica: la acción sucede casi totalmente en el caluroso y desvencijado cuarto de Fink, pero el del vecino, absolutamente oculto a los ojos, tiene tanta preponderancia y vida propia, como si estuviera a la vista. Como en “El resplandor”, de Stanley Kubrick, lo invisible se vuelve más real que lo mostrado.

Son deslumbrantes los trabajos de John Turturro como Barton y el de John Goodman como el inocente vecino, Charlie, una encarnación del Demonio que arrastra su propio infierno, quizá el del “hombre común”, como soñaba Barton.

“Barton Fink” es para ver más de una vez, para soñar con haber visto el mejor film de la vida y para sentir que el cine puede ofrecer productos transformadores del espectador. Como la discusión enriquece el valor de una obra artística,

“Barton Fink” debe verse y se debe polemizar con ella. Es probable que, en su constante mutación hacia la perfección, desde aquí en más el cine transforme sus estructuras.

*Claudio España*

## Comentario sobre “Una obra notable entre la ficción y el laberinto”

*La Nación*, viernes 20 de marzo de 1992

*Raúl Illescas*

*Barton Fink* fue una película realizada en 1991, dirigida por Joel Coen, y cuyo guión realizó en coautoría con su hermano Ethan. Barton Fink es el protagonista que viaja a Hollywood luego de un éxito teatral en Nueva York. Instalado en la meca del cine, Fink se encuentra imposibilitado de escribir el guión para el que ha sido contratado. A partir de ello, el film narra las vicisitudes y su derrotero respecto de su condición de escritor y dramaturgo. A propósito de su estreno, Claudio España publicó la crítica “Una obra notable entre la ficción y el laberinto”.

Para pensar cómo el crítico caracteriza el film, sería conveniente destacar el siguiente párrafo: “Para Barton Fink —y para el espectador, a quien se lo incita a una actividad creadora paralela poco común— comienza la odisea. El vocablo homérico no es casual, solo que el viaje no tiene regreso y el camino da vueltas sobre sí mismo. La única imagen posible es la del laberinto”.

La odisea y el laberinto son términos que le sirven para estructurar su análisis y colocar, de este modo, la ficción en un lugar privilegiado de su lectura. El tema que aborda la ficción

permite reflexionar sobre el problema de la escritura en el caso de Barton y sobre el modo en que se estructura el film.

La escritura y el laberinto que se sugieren en la crítica de España, organizan una suerte de *catábasis* para este escritor neoyorkino, joven y exitoso, que enfrenta la angustia de la página en blanco en un género que le es esquivo: “(...) la imposibilidad del novel guionista de pasar más allá de las cuatro líneas de texto (...)”.

Sin embargo, la idea de laberinto es amplia; es un laberinto pleno, que trasunta literalidad. España afirma “(...) los Coen prefieren la horizontalidad del laberinto”, en lugar de la circularidad que promueve el peregrinaje y la búsqueda del centro como modo de renacer.

Además, el laberinto se presenta como forma del Infierno. En el análisis de España está metaforizado, por un lado, por el hotel en el que se aloja Fink en Los Ángeles y, por el otro, por la parálisis creativa del protagonista.

El hotel Earle es un espacio siniestro cuyo único pasaje visible es Charlie Meadows, vecino de habitación y canchero del Averno. A la materialidad del espacio, España sugiere el infierno personal de Fink, a partir de una lectura marcadamente psicoanalítica. Por ello, afirma: “El miedo y la angustia traen la inhibición, esa ‘amenaza pulsional’ a la que hace referencia el psicoanálisis”.

A partir de esta referencia, podemos señalar uno de los dos modelos de crítica en los que se apoya España para este trabajo. Se trata de la relación del cine con el psicoanálisis, a partir de lecturas fundamentales como la de Christian Metz.<sup>1</sup> La cita anterior conlleva una serie de conceptos clave de esa disciplina. Otra referencia es el “agujero negro” de lo siniestro con relación a la iniciación sexual del protagonista y a los corredores del hotel.

---

1 Metz, C. (2001). *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós.

El segundo modelo que reconocemos es el de la “trans-textualidad” que pone en eficacia sus lecturas realizadas de Mijail Bajtin,<sup>2</sup> Julia Kristeva<sup>3</sup> y Gérard Genette.<sup>4</sup> *Transtextualidad, intertextualidad y metatextualidad* son conceptos que en tanto herramientas, establecen las referencias cinematográficas y literarias. Aquí reaparece el laberinto que, en una fuga hacia adelante, en consonancia con la existencia de Fink, nos entrega una suma de guiños. En cuanto a las referencias cinematográficas, España nos señala mediante el *travelling* del inicio del film la cita a *Citizen Kane*. Y las imágenes del hotel infernal dialogan con *El Resplandor* de Stanley Kubrik y *Repulsión* de Roman Polanski. En cuanto a lo literario, el señor K de Franz Kafka y Bartleby de Herman Melville enriquecen y agudizan la actitud del atribulado Barton.

Asimismo, estos modelos sirven para destacar lo que podríamos denominar un modo de hacer crítica, y que sintetizamos en cuatro puntos. En primer lugar, la manera de contar y presentar la crítica. Nos referimos a una escritura que, sin abandonar lo ensayístico, es accesible y está pensada para un lector en un medio de gran difusión. En segundo lugar, la intertextualidad, como forma de presentar y establecer vínculos con el lector y entre la obra analizada y otros textos. En tercer lugar, la concepción del lector, no como consumidor sino como intérprete. Por último, el lugar de Claudio España en tanto escritor.

Todas estas características señaladas tienen un solo destinatario: el lector. Claudio España, en su ejercicio crítico, busca la conversación con ese lector a través de argumentaciones

---

2 Bajtin, M. (1989). *El problema de los géneros discursivos*. México: Siglo XXI.

— (1995). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.

3 Kristeva, J. (1978). *Semiótica*. Madrid: Fundamentos.

4 Genette, G. (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

y valoraciones de una obra. De alguna manera, esta crítica al film de Joel Coen integra una larga conversación con un lector cómplice en la cinefilia. Finalmente en ese *desiderátum*, España se descubre no solo como crítico sino como docente y cinéfilo además. Es el crítico que estructura una lectura del film, es el docente que —mediante citas— proporciona las pistas y estimula a nuevas lecturas. Y es el cinéfilo que cierra su crítica con una invitación y un imperativo: “Como la discusión enriquece el valor de una obra artística, ‘Barton Fink’ debe verse y se debe polemizar con ella”.

## Solanas: una obra muy personal

*La Nación*, sábado 2 de mayo de 1992

“El viaje” (Argentina, 1991-92), presentada por Argentina Sono Film —Cine Sur—, en el Monumental, Grand Splendid, Libertador, Belgrano. Fotografía: Félix Monti. Dibujos: Alberto Breccia. Música: Egberto Gismonti, Astor Piazzolla y Solanas. Montaje: Alberto Borello y Jacqueline Meppiel. Intérpretes: Walter Quiroz, Franklin Caicedo, Fito Paéz, Chiquinho Brandao, Dominique Sanda. Guión, producción y dirección: Fernando E. Solanas. 142 minutos. Para mayores de 13 años.

El discurso de Fernando Solanas es múltiple. Se compone, obviamente, de imágenes y de sonidos, pero ellos van acompañados por una pluralidad de referencias verbales, musicales, anecdóticas y discursivas. Desde una fotografía para explicar años de confusión afectiva hasta los cuadritos agigantados de una historieta para reducir a imagen sentimental y cautivadora pasajes diversos de la historia de América Latina, todo es útil a Solanas para imponer su voz y su ética utópica inalterable.

Desde una banda sonora riquísima en recorridos musicales por el tango, el rock nacional y las tonalidades latinoamericanas, las voces identifican la libertad con su equivalente, el viaje. Es el título del film y la decisión del joven Martín Nunca al salir en bicicleta y desde Ushuaia, en busca de su padre, errante en alguna ciudad latinoamericana. El resultado —el film— es una proeza de trabajo y dedicación, meses de actividad intensa y accidentes lamentables en el camino creador.

El chico atraviesa la Patagonia, tras dejar la isla meridional y llega a Buenos Aires. Encuentra a la capital literalmente

“sumergida” bajo aguas con excrementos que rodean los barrios marginales y el Obelisco. Como los héroes clásicos en el momento de entrar en el infierno, lo conduce un botero (trabajo magnífico de Franklin Caicedo). Como su padre está siempre más al Norte, andando y andando llega a México. Ha dejado atrás los “desiertos de Santiago del Estero y de Bolivia”, la inhospitalidad de Cuzco, por cuyos alrededores pasa el “camión recaudador de deuda externa”, Machu Pichu, la selva peruano-brasileña llamada Paraíso, que se parece a San Pablo y por la que ingresa en el Brasil. Oaxaca es la localización mexicana.

## Discursos

Volvamos al discurso de Solanas, porque, dado el film, es lo que importa. Solanas se muestra temperamental y apesadumbrado, quizá incomunicado. Hay pruebas: su Martín Nunca —apellido sintomático y sospechoso de irrealidad, como los espejos donde se resuelven el sexo y el encuentro final consigo mismo— sólo vive cuando Solanas le insufla su aliento de vida a lo largo del extenso relato. Es también el único sobre quien se apoya con abundantes primeros planos. La casi falta de planos similares sobre los otros personajes distancia a estos irremediabilmente.

La distancia, dicho sea de paso, no es ajena a los directores formados en la década del 60, sobre todo quienes hallaron en el discurso de Jean-Luc Godard un modo válido de decir. ¿A que juegan, si no, las abundantes historietas de Breccia intercaladas “didácticamente” a cada paso? ¿Cómo se entienden si no el tono de parodia permanente, la escenificación de los chicos reclutados por el uruguayo Libertario (mezcla de pasado y presente elaborado con artística) y la ingeniosa aunque estirada *literalidad* de los

giros metafóricos del *chamuyo* político cotidiano (“país sumergido” “países arrodillados” “cinturones de ajuste”)?

Nadie puede ver el film interesado en la anécdota, que es mínima. Fiel a su modo, Solanas prefiere el “film-itinerario” antes que una armazón narrativa. Esta manera le permite reincidir en un estilo del que el director es modelo: el *film en acto*, que autoriza a advertir la espontaneidad del trabajo, aprovechando todo lo que cada lugar o personaje simbolizan, estuviera previsto o no el guión, que, por lo general, Solanas redacta mientras filma. Claro, esta cualidad recorta la fuerza comunicadora.

Un film sobre el discurso es un film sobre el yo. En “El viaje” no hay alternancia del yo entre los personajes por desplazamientos de los sujetos de la enunciación. Así, el adolescente lleva la carga de hablar con la voz del director y es por ello que la chica de rojo con quien se encuentra reiteradamente —una jovencita de hoy— no tiene jamás palabras para comunicarse con él: hablan lenguajes de épocas distintas. Una vuelta a la literalidad.

## El tema del padre

El chico va en busca de su padre, como buena parte del cine argentino últimamente. ¿Qué les pasa a los directores de nuestro siempre bienvenido cine? Con fuertes presencias de madres, indagan sobre el padre, los personajes de Aristarain (“Un lugar en el mundo”), de Jorge Polaco (“En el nombre del hijo”), de Eliseo Subiela (la foto tronchada en “Hombre mirando al Sudeste” y en sus otros films) y ahora los de Solanas. La Respuesta urge.

Fílmicamente —lo ideológico es otra cosa y en el film coincide con un reportaje al director de los muchos conocidos—, el discurso de Solanas es apasionante y polémico,

tanto como amanerado: viaja por la nostalgia (los *raccontos* abundantes hablan de su sentimentalidad); por el mito (el tema de Tito el Esperanzador, con su bombo que contiene las voces del pueblo y de todos los bombos, es un hallazgo, como es brillante su intérprete, Carlos Carella); por la Historia (vista con brochazos ásperos); por la parodia frontal y en exceso grotesca (el Dr. Rana, con atributos presidenciales y hablando en tono riojano), por la actualidad periódica, por el sentimentalismo reconociblemente porteño, por la agudeza política y por la reflexión constante (a veces, emanada de imágenes, muchas más provenientes de voces en off, canciones explicativas o recursos didascálicos).

Negar que son impecables las actuaciones y que el trabajo técnico es muy sólido (desde Félix Monti en la fotografía hasta la producción de Envar El Kadri), sería como creer que el análisis que antecede es adverso.

*Claudio España*

## Comentario sobre “Solanas: una obra muy personal”

*La Nación*, jueves 30 de abril de 1992

Claudio España y las formas del viaje

*Pablo Piedras*

Volver a leer una crítica periodística es menos habitual que visionar, después de muchos años, una película que se estrenó durante la adolescencia. Seguramente, ensayar un análisis de dicha crítica es un hecho aún menos frecuente que el anterior. Sin embargo, la empresa depara aprendizajes varios: sobre la película en cuestión, sobre los modos de percibir, comprender y escribir profesionalmente sobre cine en un determinado contexto histórico y, principalmente, sobre las estructuras narrativas y analíticas que un crítico erudito como Claudio España ponía en práctica en, apenas, tres columnas en la mitad de una página.

Claudio España conocía en profundidad la obra de Fernando Solanas. A pesar de las diferentes ideologías políticas que profesaban (el primero radical, el segundo peronista), el crítico admiraba los films de Solanas que habían marcado fuertemente el cine vernáculo de los años ochenta como *Tangos. El exilio de Gardel* (1985) y *Sur* (1988). Por su parte, el cineasta, supo mostrar alguna de sus películas a España antes del estreno. En los años noventa, cuando se realizó *El viaje*, ambos coincidían en su “antimenemismo”.

En la crítica de *El viaje*, España compone narrativamente su texto en bloques bien identificables. En el primero caracteriza someramente el estilo del realizador y la estética que ha plasmado en la película: un discurso múltiple cargado de referencias (forma didáctica del escriba para denominar el barroquismo escénico, verbal y narrativo de los films de Solanas). En el segundo bloque cumple con el requisito necesario de describir, someramente, el argumento de la obra. España dejará en claro, más adelante, que la “anécdota” no es lo importante y usará el término “film-itinerario” para especificar la cantidad de peripecias que componen el relato, refractarias de ser sintetizadas en un artículo periodístico. Aquí se aprecia una de las tantas sutilezas de la crítica de España: en una película con un discurso denso y organizado sobre la base de un “gran relato” político-ideológico, el analista señala, como al pasar, que “nadie puede ver el film interesado en la anécdota, que es mínima”. En línea con lo anterior, sostiene, más adelante entre guiones (como si no fuese algo secundario), “lo ideológico es otra cosa y en el film coincide con un reportaje al director de los muchos conocidos”. De este modo evita dedicarse, tal vez, a la parte más vetusta de *El viaje*, coincidente con el trazo grueso de su lectura ideológica de las problemáticas nacionales y regionales (presumiblemente no muy afín con el pensamiento del crítico, y mucho menos con el del diario de linaje mitrista), y concentrarse en los mecanismos de la puesta en escena, un ejercicio al que la crítica de cine de grandes medios no suele ser muy adepta.

La tercera sección comienza con el apartado “Discursos”. Creo que el uso del plural es llamativo. Por un lado, dista de remitir a la pluralidad de voces o dialogismo que recorren *El viaje*, siendo que claramente el crítico subraya que en el film “no hay alternancias del yo entre los personajes por desplazamientos de los sujetos de la enunciación” (¿qué

crítico de aquella o esta época se daría el gusto de incluir un concepto de la semiótica en una reseña para un medio masivo?) y, seguidamente, establece sin medias tintas que esa voz, la del protagonista Martín Nunca (sic), no es otra voz que la del propio realizador. Por lo tanto, se trata de un discurso, el de Solanas, que es “introyectado” con algunos matices en su criatura ficcional, y, por otro lado, el plural del título del apartado remite a otra de las acepciones del término “discurso”, aquella vinculada con los elementos específicos del lenguaje fílmico. Así España, con la vena pedagógica del docente, condensa en dos párrafos la genealogía histórica del cine de Solanas (la década de los sesenta), la utilización del distanciamiento como procedimiento narrativo, y actualiza en la poética contemporánea del cineasta la idea del “film en acto”, desarrollada inicialmente en su mítica *La hora de los hornos* (Grupo Cine Liberación, 1968) y teorizada más tarde en el manifiesto “Hacia un Tercer Cine” (1969) junto con Octavio Getino.

La cuarta sección, a mi entender, implica la clausura de la lectura semántica que el crítico realiza del film y comienza con el sugestivo título “El tema del padre”. Aunque le dedica unas pocas líneas, España encuentra en el meollo argumental de la obra (el viaje del hijo en busca del padre ausente) un paralelo notorio con las obras recientes de los directores argentinos más reconocidos de la época (Eliseo Subiela, Adolfo Aristarain, Jorge Polaco). Si bien “la respuesta urge”, España solo se pregunta el porqué de la recurrencia de esta temática en los “directores de nuestro siempre bienvenido cine”. Creo que en esta mención el crítico desliza un apunte sintomático en relación con la mirada desencantada sobre el presente que se filtraba, con diversas variantes, en las obras de los directores anteriormente citados: mística (*Hombre mirando al Sudeste*), política (*Un lugar en el mundo*) y cultural (*En el nombre del hijo*). España, en sus apuntes de trabajo,

parecía tener una respuesta a este interrogante, que no incluyó en el texto final. En estos apuntes señalaba: “Vivimos en una sociedad de paternalismos impuestos (las dictaduras sobre todo)”. Considero que justamente uno de los mayores valores de la crítica de *El viaje* es haber detectado y dejado latente, sin respuesta, un interrogante clave, utilizando el film de Solanas como un elemento catalizador para lanzar esa pregunta. Es difícil no relacionar todo lo anterior con la situación de virtual extinción en la que se hallaba la producción nacional a comienzos de la década de los noventa y que su futuro resurgimiento tuvo que ver justamente con la intervención del Estado (un posible padre ausente), nueva ley de cine mediante, en el período gubernamental que se caracterizó por su sistemática y programada destrucción.

Las líneas finales engarzan brillantemente con la estructura huidiza del texto respecto de la clausura de significado, porque Claudio España encuentra una fórmula exquisita para decepcionar los mandatos que, de acuerdo con las expectativas de algunos lectores, constituyen el “deber ser” de la crítica. En una sentencia por demás ambigua, señala: “negar que son impecables las actuaciones y que el trabajo técnico es muy sólido (desde Félix Monti en la fotografía hasta la producción de Envar El Kadri), sería como creer que el análisis que antecede es adverso”.

## La angustia de Batman por ser apenas un hombre y no un monstruo

*La Nación*, viernes 17 de julio de 1992

“Batman vuelve” (“Batman Returns”, EE.UU., 1992), presentada por Warner Bros, en el Monumental, Alfa, Santa Fe, Libertador, Belgrano. Guión: Daniel Waters, sobre el personaje creado por Bob Kane Fotografía: Stepan Czapsky. Escenografía: Bo Welch. Música: Danny Elfman. Intérpretes: Michael Keaton, Danny DeVito, Michelle Pfeiffer, Christopher Walken, Michael Gough. Dirección: Tim Burton. 120 minutos. Para mayores de 13 años.

Pocas imágenes tan patéticas, en el cine reciente, como la de Batman con la máscara arrancada por sí mismo y destrozada, pidiéndole a Gatúbela que se quite la suya. Batman, el héroe, el justiciero, corrido por la angustia de “no ser más que un ser humano”, mientras el objeto de su amor —Gatúbela— perdió ya aquella condición. También el film es muy angustioso. Por eso los niños lo rechazarán de plano.

El héroe se ha derrumbado y no sólo por amor, según suele ocurrir en tantos cuentos, sino por haber descubierto que es un *fenómeno* sólo cuando calza su disfraz nocturno.

Poco antes, el Pingüino, un archivillano, le había dado la certeza: “Estás celoso porque yo soy un fenómeno de verdad (*freak*) y tú tienes que ponerte la máscara”.

Batman (Michael Keaton, contraído) ha descubierto la única razón de su aflicción: él es un hombre que viste el traje de murciélago; Gatúbela es, tras la metamorfosis (una escena de grande y desorbitado desorden climático), una gata que simula ser aún mujer; y el Pingüino es irremediablemente un bicho. Batman y Gatúbela son las dos caras (la consciente y la instintiva) de un mismo signo.

El film abandona el reino de la aventura, desplazando el relato hacia una desesperada búsqueda de la propia identidad (“Somos monstruos. Usted es respetable, yo no”, le dice el Pingüino a Max Shreck, el tiránico alcalde). Mediante los diálogos de los personajes, el discurso del realizador Tim Burton sigue estableciendo una ideología que llega desde sus primeros films (“Las aventuras de Pee Wee”, “El superfantasma”) y que alcanza a “Batman”, “El joven manos de tijeras” y “Batman vuelve”: *el mundo se muestra tal cual es sólo bajo la parodia de lo carnavalesco.*

## Identificación: la máscara

En todos los films de Burton, los héroes y villanos actúan bajo máscara. Por eso el reino de sus narraciones es el de los cuentos, el relato fantástico y las historietas. En la imaginación no hay vueltas y aunque el personaje quiera mostrar otro rostro, siempre aflora el propio, lo propio; no hay travestido: la máscara es lo único real. En “Batman vuelve”, la preocupación de Tim Burton es la metamorfosis, cuyo tiempo y espacio son la caída violenta en el vacío.

Justamente, la metamorfosis de Gatúbela se produce tras su caída desde un rascacielos, y el Pingüino se camaleoniza con la apariencia de esa ave luego de descender en una canastilla por un arroyo hasta el reino ártico. Reminiscente de Moisés en la canasta, el Pingüino soñará con ser Herodes al pedir la muerte de los primogénitos. Frente a tales caracteres *ya-no-humanos*, Batman —aún humano— pasa a un segundo plano, cuando él intenta la metamorfosis total apenas consigue un disfraz. Aún puede expresarse simbólicamente, idealizando en Gatúbela a la mujer que ama, y advirtiéndole que él no es “un psicópata como Norman Bates”, criminal de “Psicosis” de Hitchcock.

Psicóticos son Gatúbela (Michelle Pfeiffer, felina) y el Pingüino (Danny DeVito, gelatinoso), que habitan el mundo de lo real, imposibilitados de construir simbólicamente la realidad para comunicarse con ella, cosa que aún puede Batman (o Bruce Wayne, o Bruno Díaz, en la nomenclatura local). Gatúbela y el Pingüino vienen de la muerte. Simplemente “son”, en el extraño universo de Ciudad Gótica al que el espectador fue trasladado, en descenso, junto con la canastilla donde viaja el bebé que será Pingüino.

El amor pone a Batman en crisis de identidad, decíamos, y su ánimo bascula entre continuar hombre o pasar al mundo sin símbolos ni metáfora de los *freaks*. Esta decisión del discurso de Tim Burton, apoyado en el drama individual del desdoblamiento y del ser “distinto”, es parte del trayecto que cumple su curiosa carrera de director (uno de los que saltarán la barrera del año 2000, según críticos franceses) y la forzosa derivación de la personal estética de lo carnavalesco, la androginia y la metamorfosis irremediables, tras atravesar la poesía dramática de “El joven Manos de Tijeras”.

## Buenas ideas, poca anécdota

Igual que en “Batman”, en “Batman vuelve” son más interesantes las ideas expuestas y la creación audiovisual que la historia que se cuenta, tibia y apenas interesante. La narración está constituida por unos cuantos episodios, enlazados por el héroe afligido y por el mal carácter de sus supervillanos. El ritmo de la acción se desprende de la gozosa y deliberada construcción en folletín.

Respecto del espacio urbano, ya no se trata de la apariencia de una vasta catedral gótica vista desde su interior. El escenógrafo Bo Welch tomó los trazos poscubistas de “Metrópolis” (1926, de Fritz Lang) y les dio el reconocible

aspecto de una Nueva York actual, con rascacielos desfigurados por una pesada estatuaria teutónica, claustrofóbica pero ahora con cielos profundos hacia los que va la cámara una y otra vez. Recordemos que los escenarios de “Metrópolis”, en los años 20, se basaron a su vez sobre una imaginaria, futurista y babélica Nueva York.

“Batman vuelve” recrea la ciudad actual desde la mirada plástica de aquellos artistas centroeuropeos. Una gran elipsis trazada por la mirada y la cultura: la afirmación anticipatoria del *simulacro*, en términos de Jean Baudrillard.

También los personajes rememoran a otros, sobre todo el Pingüino, cuya corporalidad semejante a la del Doctor Caligari es evidente, y Max Shreck, cuyo nombre no solo evoca al actor que encarnó a Nosferatu en 1921 (Max Schreck) sino que se peina y maquilla como el ario Alfred Abel, en “Metrópolis”. Todo un homenaje al expresionismo alemán.

Tim Burton es el responsable de haber puesto orden visual y sonoro en un universo cuyo caos inicial es también producto de su trabajo creativo. Burton no es un psicótico y por eso, desde la obra puede simbolizar un despacho del The New York Times que compara a Ciudad Gótica con el espejo deformante donde se reflejan los Estados Unidos, entiende que el Pingüino es un enigma similar al que propone el político norteamericano Ross Perot. Como en “El silencio de los inocentes”, también aquí los monstruos son símbolos de un psicotizado presente.

*Claudio España*

# Comentario sobre “La angustia de Batman por ser apenas un hombre y no un monstruo”

*La Nación*, viernes 17 de julio de 1992

Claudio España descubre el verdadero rostro de Batman

*Armando Capalbo*

En la paradigmática crítica del film *Batman vuelve*, publicada en el matutino *La Nación* de Buenos Aires el 17 de julio de 1992, su autor, el destacado investigador, docente, periodista y comunicador Claudio España, pone en juego su frondosa calidad de analista y su aguda mirada especializada para descifrar, en el gran espectáculo de la imagen y el sonido, una vigorosa dimensión estética y un valor semántico y cultural que no debía pasar desapercibido y necesitaba ser elucidado con sapiencia, sagacidad, estilo y refinamiento. Se titula “La angustia de Batman por ser apenas un hombre y no un monstruo” y trata del film del gran cineasta Tim Burton, quien recrea y se apropia del universo del inmortal personaje de Bob Kane, el feroz murciélago justiciero cuya nocturnidad y dramatismo nunca fueron mejor representados en el cine desde su larga y compleja historia en el cómic. Contó con Michael Keaton, Danny DeVito, Michelle Pfeiffer, Christopher Walken y Michael Gough, en sus protagónicos.

La reseña, desde un principio, consolida el hipnótico doble juego del film de Burton: la “multiformidad” del género cinematográfico y el ineludible destino de cine de autor, en

un enlace de mito y rito que aspira a ser leído y disfrutado. El hábil observador y erudito periodista se presta y dispone para esto, desde la primera oración, cuando señala la imagen de un Batman que arranca y destruye su propia máscara, que asume el conflicto de su identidad desgarrada, crescendo dramático y semántico al que el artículo volverá una y otra vez para subrayar su eje de lectura. El buceo en la diégesis y en lo connotado del film es visionario y preciso: el relato y su fuera de escena, la narración y sus sugerencias, el esteticismo y sus resonancias culturales. La mirada y lo expuesto, el gran contrapunto que la reseña desmenuza en pos del análisis pero también del goce. Es una lectura que ilumina la conciencia del lenguaje, y de los sobreentendidos en Tim Burton en particular, pero más extendidamente en el marco genérico del relato de acción que traspone al célebre cómic en clave contemporánea, y con toda la voluntaria sordidez y el buscado tenebrismo con el que *Batman vuelve* se ofreció a los espectadores.

Una reseña que trasluce una conciencia narrativa de lo relatado y de la instancia comunicativa “subtextual” y que va auspiciando, sin ambages, una decodificación del importante referente que la película señala una y otra vez, respecto de la alienación vivencial y conflictiva de las grandes urbes en la última década del siglo pasado. España lee líneas y entrelíneas, diálogos decisivos y secundarios que auscultan la verdadera impronta de sentido que el film, en su barroca iconicidad, comunica y hace percibir. Es, de hecho, el juego entre lo figurativo y lo no figurativo, un juego inteligente digno de un crítico sagaz, que pone en acción conceptos y saberes a la hora de interpretar. Sustancialmente, el artículo sobre *Batman vuelve* es un gran dechado de conceptos y luminosidades, paradójicamente en un mundo de sombras y medias luces.

Para España, la fugacidad del género de la acción aventurera en el film es un signo a discernir: la búsqueda de la

identidad del murciélago justiciero es mucho más importante que el estado de situación del combate entre el bien y el mal que, en términos narrativos, se consolida en encuentros y desencuentros, en pequeñas batallas que remozan el viejo estilo folletinesco en una nostalgia por la *Pulp Fiction*. La fantasía, la historieta, la ética, la búsqueda de la justicia, desde la perspectiva de España, es más una resonancia que una estructura o un desarrollo, dado que el film se integra a la compleja disquisición entre esencia y apariencia, entre máscara y rostro, entre forma y metamorfosis. Batman es un disfraz y no llega a ser un monstruo como el Pingüino ni una mutación como Gatúbela, simbiosis entre mujer y felino. A la vez, se acredita la gran distancia entre una expresividad polisémica, rica y sustanciosa, y la historia en sí misma, casi previsible y apenas rítmica en el enfrentamiento del murciélago contra los villanos.

Como muchas otras veces, España lee el significado profundo en los destellos y tornasoles de una superficie visual y auditiva cuya sugestión avanza hacia la urdimbre de perfecciones que saturan al icono y describen directamente, superando las condiciones del contar, el narrar y hasta el transmitir un relato. Un punto decisivo de la reseña de España es el enlace del film con la estética “burtoniana”, que no es sino el fino engarce de un gran dispositivo “imagístico” en el contexto de una producción singular que se preocupa por la otredad, la identidad, la sacralidad y las distintas variantes de lo anómalo que se convierten en sustrato mismo de un yo profundo. Así, relaciona su estética con *Las aventuras de Pee Wee*, *El joven manos de tijeras*, *El superfantasma* y, desde luego, la anterior entrega de la breve saga de Batman. Incita, entonces, a relacionar la “autoridad” con el gran mapa visual, que trasciende registros genéricos o códigos narrativos convencionales, para deslizarse con sutileza en el universo representacional de una estética autónoma y de un creador

difícil de homologar con otros de su misma generación en Hollywood. Se detiene a pensar, y casi a desmembrar, la violencia de la búsqueda “identitaria” en un film donde mutaciones, cambios y deformidades son el anverso y el reverso de la ambigua figura humana. Máscaras y monstruosidades que se rastrean en el universo monumental del epicentro más megalómano de la historia del cómic: Ciudad Gótica, cuna y pesadilla a la vez del hombre murciélago, y ambición desmedida o alucinada de los supervillanos que pretenden conquistarla, arrasarla o destruirla.

Para España, *Batman vuelve* es una poesía dramática de la identidad siempre evanescente, en fuga, en retroceso, en vagabundeo y en ausencia. Vanas son las pretensiones de construirla o acariciarla, porque las metamorfosis que la película cuenta y con las que deslumbra al espectador deifican un todo carnavalesco y paródico. A este el crítico rescita, a través del paradigma “bajtiniano”, pero lo actualiza, para conceptualizar el retrato carnavalesco distanciado de una estética. Este no es sino el susurro de una crisis más profunda que la existencial, que se entronca, además, con la sordidez de un *milieu*, cuya penumbra es la de la muchedumbre solitaria, anómica, desesperanzada y sumida en el caos referencial de un presente de psicótica complejidad.

España se detiene en la nostalgia del gran enjambre referencial sobre el Expresionismo alemán que el film de Burton moviliza, aunque que para muchos espectadores haya pasado desapercibido. Señala la arquitectura urbana como catedralicia y monumental, los rascacielos de reminiscencia poscubista que recrean el viejo film de 1926 de Fritz Lang, *Metrópolis*, los cielos ennegrecidos y claustrofóbicos, las tinieblas, los contraluces y la profunda evocación visionaria de una Nueva York futurística y babélica, como la retratará tantas décadas antes el gran maestro alemán. Para el crítico, se trata de la puesta en juego de lo singular y

lo plural de la cultura en términos de simulacro. Este concepto puede revisarse como uno de los más profundos epistemes que cimientan realidades y conjeturas, tanto de la narrativa urbana como de la fantasmagoría civilizatoria del hoy ya viejo posmodernismo, en el sentido que le da Jean Baudrillard en *Cultura y simulacro*. El modo de aprehender el artificio en el *cityscape* del film y de leer la condición ficticia de sus claroscuros, de su evocador modernismo, de su vastedad edilicia de frontispicios exagerados y polisémicos es parte de la lectura que España va enhebrando respecto de la referencia al Expresionismo alemán, y a la dimensión simbólica de lo vacío y lo lleno. Un auténtico *horror vacui*, cuya aglomeración y desequilibrio apuntan a una intencionalidad consciente por deslindar la búsqueda esteticista de la significación cultural y epocal, imbricada en la decepción “burtoniana” por el presente, por la civilización de consumo, por el American Way of Life o por los despojos del American Dream. La “semantización” del espacio es un punto nodal de la crítica en esta frondosa reseña, que apunta una y otra vez a perfilar la condición dudosa del héroe, despojado de la máscara heroica y subsumido en su profundo caos “identitario”.

España nombra incluso correspondencias entre el film y grandes ejemplos de aquel inolvidable Expresionismo: el Pingüino remeda a Caligari y Max Shreck remite al actor de la célebre *Nosferatu*, de 1921. Así, la Ciudad Gótica y sus metáforas y sus metonimias institucionalizan el emblema filmico de *Batman vuelve*: es tan importante el fuera de escena como la escena misma, porque el uno implica a la otra, en una ardua sincronía que busca articular un sentido por sobre el relato *naïve* del hombre murciélagos contra los villanos. Más que nunca, el autor de la reseña pone en acto y en reflexión aquello que Roland Barthes postulaba al teorizar sobre la retórica de la imagen: que el cine posee una

conciencia ficcional por la cual supera su propia condición fotográfica y visual. Es decir, va más allá de su propia condición “fotocinética” y se interna en un universo icónico, cuyo artificio replica la realidad pero, al mismo tiempo, la abstrae, la “estetiza” y le otorga una dimensión significativa, que necesita ser analizada por encima del hecho mismo de la imagen en movimiento y en sonoridad. Claudio España revela una particular práctica de esta lógica conceptual, al iluminar el discurso filmico y leer los entresijos de su “figuratividad”, en un alarde no solo de conocimiento y de análisis, sino también de lectura culturalista que equivale a un paso de escritura que se deslía en el gran saber, en el conocimiento universalista y en la capacidad comprensiva del más rico discernimiento estético.

El lenguaje del cine y el lenguaje del crítico se encuentran en este artículo para dialogar con altura y provecho, para dejar atrás la monotonía habitual de la reseña filmica a la que tristemente nos tenían habituados otros supuestos y olvidables especialistas, para ensanchar las fronteras de una modalidad discursiva y hallar, en su comprensibilidad y poder de captación, una inusitada comunión entre lector y crítico, no exenta de amable pedagogía, pero crucial y profunda en su afán de expresividad, fineza y claridad.

# Un gran espectáculo que no apuesta a la emoción

*La Nación*, jueves 13 de mayo de 1993

“Gatica «El mono»” (Argentina, 1992/1993), presentada por Choila en el Atlas Lavalle, Atlas Santa Fe, Gaumont, Alto Palermo, Atlas Belgrano, Flores. Guión: Leonardo Favio y Zuhair Juri. Fotografía: Alberto Basali. Música: temas populares. Dirección de arte: Rodolfo Mórtola. Intérpretes: Edgardo Nieva, Martín Andrade, Horacio Taicher, Cecilia Cenci, Adolfo Giannelli, Virginia Innocenti, María Eva Gatica, Armando Capo. Dirección: Leonardo Favio. 136 minutos. Para mayores de 13 años.

Leonardo Favio es de nuestros mayores creadores cinematográficos pero metido a contar la biografía de alguien que existió, le ocurre lo que a la mayoría de quienes emprenden este intento: la realidad choca contra la ficción y condiciona los tiempos del relato. En “Gatica «El mono»”, ese no poder detenerse en el desarrollo de una situación es la preocupación por la que atraviesa el espectador compartiendo, seguro, la que tuvo el director.

Favio trata al célebre boxeador José María Gatica a partir de su llegada a Buenos Aires desde su San Luis natal, a los 10 años, hasta la muerte, abandonado de sí mismo y tras un cruel pero ingenuo proceso de autodestrucción. Gatica, según el film, fue el colmo del narcisismo pero también un buen tipo, estentóreo y con altibajos emocionales, como muchos que trepan cúspides.

## Tres momentos

Tres momentos de esa vida toma el director-autor: la infancia y la adolescencia —lo más prometedor de esta extensa

realización—, la madurez como hombre y como púgil, lo que no implica estabilidad de sentimientos, y la decadencia, con la muerte y el entierro.

La narración se despliega entre un tiempo cronológico y una cierta intemporalidad. El primero es el de la biografía; la segunda son los tiempos interiores transmitidos al ánimo del espectador.

Por esto último, las peleas no están contadas según el modelo habitual de seguir la competencia por el montaje y por el color de los pantalones de los pugilistas. Los combates sobre el ring son expuestos en grandes primeros planos (recuerden a los de “El toro salvaje”, de Scorsese) y en cámara lenta, “intemporalizados”. La anécdota se desentien-de de quienes compiten —ésta es la historia de un “perdedor”— y la imagen se pasea en torno del ring creando un tiempo que no es de nadie y es universal.

Esa elección del director no convierte a la obra en un film boxístico, por supuesto. El espectador atado al modelo clásico se disipa, pero la decisión de Favio es muy feliz.

También está logrado el efecto de desplazamiento metonímico de las acciones desde su causa hacia su efecto: la derrota sobre el ring no está contada por la trompada definitiva sino desde el rostro nervioso de los relatores de radio; la cara muda del Rusito —el amigo íntimo— es varias veces espejo de lo que le ocurre al protagonista; el llanto de un bebé está donde debiera oírse el jadeo de los boxeadores.

Ese desplazamiento está puesto a veces en las acciones: el mejor ejemplo, cuando Gatica llora al perro muerto por no lamentar el abandono de su mujer. Este y el largo plano-secuencia en la puerta de la cantina donde al final trabaja de portero son los hechos dramáticos más logrados.

Y no hay muchos más, en una película que pide a gritos emoción y el director se la retacea, distanciando los focos

de atención con la cámara apartada, con las peleas intemporalizadas y con los desplazamientos de la causa al efecto.

## La representación a la vista

El cine de Favio es —y “Gatica” lo confirma— una gran *representación evidenciada*. Favio elige a Gatica porque también el boxeador era el espectáculo, el artista, el brillo y el escenario dorado. El film manifiesta su feliz teatralidad gracias al acento sobre la puesta en escena subrayada.

Respecto de ello, la cámara no sólo recorre sin cortes los decorados que, si no son de estudio, están creados para que lo parezcan: las ventanas y puertas de la casa familiar, el porche de esa vivienda iluminado como proscenio —mérito de la excelente fotografía de Alberto Basail—; el restorán que asoma por una ventana vidriada que lo recorta como caja de títeres; un ventanal con cortinillas desde donde se observa la acción principal desarrollada frente a un auto que, ubicado perpendicularmente, ocluye el fondo.

En un caso, la movilidad sin cortes de un espacio a otro —desde la entrada al estadio, tras una pelea perdida, hacia un tinglado donde sirven sopa a quien pase— significa un transporte más que espacial, temporal, pues el tema de la sopa retrotrae la acción hacia la infancia.

## Anular la perspectiva

Excepto la escena de la muerte sobre el pavimento con el largo fondo de una calle, el resto del film anula las perspectivas y los espacios profundos. Esto, aquí y en toda la obra del director. Una prueba más de la mirada inscripta

en el *lugar de la representación*, con límites y forillos, según el lenguaje del teatro.

La narración está subrayada por viejos noticiarios cinematográficos, inscripciones con las peleas (solo allí se cita a Alfredo Prada, famoso rival), páginas de diarios y revistas y alguna voz en *off* (¿la de Favio, una vez, cuando lucha contra el “Tiempo biográfico”? y la de Martín Karadagián).

Algunas referencias salpican al peronismo salpican la fábula con presumible color mítico y sin agregar nada a la biografía del personaje: solo atestiguan alguna obligación que se impone el director.

“Gatica” es un film rico en recursos narrativos, en personales aportes del propio estilo y de la intencionalidad. Leonardo Favio lo tiene claro y sabe que necesita atrapar al público fuera de la sala. Debe dar a entender que no sólo hizo una película sino que produjo un acontecimiento, según lo señaló un allegado a él.

Por eso, los críticos —a quienes mostró “Gatica” ayer en una sala colmada de público— entendieron que el limitado aplauso final y el silencio durante la proyección —ni una voz, ni una risa, ni una exclamación— fueron más de expectativa que de aprobación.

Merece nuestro aplauso el trabajo de Edgardo Nieva (Gatica), que procura conseguir con su trabajo la emoción que el estilo del director le recorta a la película.

*Claudio España*

# Comentario sobre “Un gran espectáculo que no apuesta a la emoción”

*La Nación*, jueves 13 de mayo de 1993

*Jorge Sala*

Dos cuestiones centrales atraviesan el análisis de Claudio España sobre *Gatica*, “*El mono*”, de Leonardo Favio: por una parte, el escrito apunta a problematizar las relaciones complejas que el film instaura alrededor de la temporalidad, al optar por narrar un suceso histórico-biográfico pero desde una perspectiva mítica que elude la referencialidad en beneficio del extrañamiento y la supremacía del tiempo subjetivo; por otra, España enuncia una serie de elementos que permiten constatar lo que denomina “representación evidenciada”, englobando con este término aquellos rasgos de estilo ligados, según su análisis, a la recuperación de las formas voluntariamente artificiosas de lo teatral. Ambos temas funcionan como soporte de una argumentación que se propone poner de relieve la escritura autoral específica de Leonardo Favio, al asumir a *Gatica* como un ladrillo más dentro del universo poético intransferible del realizador.

Al abordar la temporalidad como objeto primario, la crítica pareciera buscar traducir, para un lector no especializado, las nociones clásicas de Gerard Genette sobre los vínculos y diferencias entre historia y relato. Esta filiación

queda inscripta ya desde el principio del texto, cuando se sostiene que a Favio “metido a contar la biografía de alguien que existió, le ocurre lo que a la mayoría de quienes emprenden este intento: la realidad choca contra la ficción y condiciona los tiempos del relato”. De esta tensión, según España, surge el drama —no solo en términos narrativos sino también de puesta en escena— planteado por el director. De este enfoque teórico, que subyace al acercamiento a la película, surge otro que se detiene sobre las superposiciones entre la cronología del *racconto* biográfico y las instancias subjetivas que dotan de una cualidad particular a los momentos narrados. La crítica del film abunda en ejemplos en los que se expresan “desplazamientos metonímicos”, asumidos como una suerte de principio constructivo que posibilita trascender el modelo clásico a partir de la mostración excluyente de los efectos colocados en lugar de las causas que los originaron.

Si Genette recurría a Proust para exponer no solo la supremacía de las operaciones metonímicas, sino también las oscilaciones del relato entre la temporalidad objetiva de los hechos y la experiencia íntima de quien los narra, España parte de un lugar similar para dar cuenta de estas mismas estrategias puestas en juego por Favio. De este modo, la conocida historia de la magdalena proustiana se traduce en la sopa servida en el tinglado de *Gatica*, que, invariablemente, retrotrae a la infancia del protagonista.

Después de mencionar los devaneos con el tiempo que sostienen al relato, la crónica hace foco sobre los aspectos netamente iconográficos, y se vuelca a reconocer el parentesco que la obra de Favio guarda con lo teatral. En el hecho de subrayar su condición de puesta en escena, de no ocultar su carácter artificial, *Gatica* formula (más bien “continúa”, en términos del autor) un trayecto en el que la herencia escénica (de raíz popular) impregna la banda

visual. Para el crítico, la anulación de la perspectiva y la utilización de decorados que denuncian un claro sesgo no realista dotan al conjunto de una teatralidad coherente con la representación de una vida marcada por el imperativo del espectáculo —no solo el propiamente pugilístico, sino también el de la noche porteña de los cabarets y, asimismo, el de la política—.

Los dos aspectos principales abordados por el texto remiten a los elementos básicos de análisis de cualquier film: el tiempo y el espacio. Solo que aquí operan dentro de una argumentación que los hace funcionar de acuerdo a sentidos diferentes, aunque no contradictorios entre sí: mientras el primero de ellos permite visibilizar un enfoque novedoso dentro de la filmografía de Leonardo Favio, al establecer un cruce productivo por su extrañamiento entre lo cronológico y lo subjetivo, el segundo se presenta como una variación dentro de la propia caligrafía del cineasta. El resultado de la intersección de ambos, que promueven la mezcla entre lo novedoso y lo tradicional, vuelven patente la emergencia de la figura del autor, entendido, según las propias palabras de Claudio España, como la inscripción de una mirada en el lugar de la representación.



## La muerte por todas partes

La Nación, jueves 9 de marzo de 1995

“Tiempos violentos” (“Pulp Fiction”, EE.UU., 1994), presentada por Columbia —Miramax—, en el Ocean, Atlas Santa Fe, General Paz, Paseo Alcorta, Flores. Libro: Quentin Tarantino, Roger Avary. Fotografía: Andrzej Sekula. Intérpretes: John Travolta, Samuel L. Jackson, Uma Thurman, Harvey Keitel, Tim Roth, Amanda Plummer, María de Medeiros, Rosanna Arquette, Christopher Walken, Bruce Willis. Guión y Dirección: Quentin Tarantino. 152 minutos. Para mayores de 18 años.

Quentin Tarantino se ha revelado como un creador capaz de renovar las fórmulas tradicionalizadas por el cine norteamericano. Lo demostró en “Perros de la calle”, un film rotundo, y vuelve a manifestarlo en “Tiempos violentos” o “Pulp Fiction”, un relato policial comedido y violento, de estructura novedosa, ajeno al erotismo comercial y por demás atractivo.

Tarantino, autor del estupendo guión, entrelaza tres historias, según el viejo modelo de *destinos cruzados*. Las historias poco tienen que ver entre sí; sólo se trata de estafadores y sinvergüenzas, en todos los casos. En el entrecruzamiento no es sencillo distinguir dónde comienza una historia y dónde termina la otra, a pesar de que, de cuando en cuando, unos carteles intercalados denuncian un tema nuevo y anotan un prólogo y un epílogo. Los carteles son tan irónicos como el tono general con que son presentados los personajes y las situaciones de violencia por las que, irremediabilmente, atraviesan.

Una pareja —Zapallo y su novia— decide cambiar de actividad: no asaltar más licorerías y dedicarse a las billeteras de los parroquianos en los bares suburbanos. Dos maleantes

—uno blanco y el otro negro— van a ajustar cuentas con unos estafadores y están al servicio de un patrón, mientras este está ausente. Un boxeador que promete perder en la pelea trampea al citado patrón, huyendo con su novia y un experto en limpiar sangre de acribillados en un auto demuestra la capacidad de su poco frecuente oficio.

Contado de ese modo, el argumento parece de fácil acceso, pero no es así: a ninguno de los nombrados le salen las cosas como lo deseaba y el espectador se las verá frente a frente con el humor narrativo de Tarantino, que quiere que sus anécdotas comiencen por cualquier parte.

## Ver mucha televisión

La cultura de Quentin Tarantino se basa sobre lo aprendido en la televisión, durante los años 70, a través de producciones de ese tiempo y de otras épocas. Cultura popular mediatizada y de segunda mano. La vieja ceremonia del cine que, por TV, se mezcla con videoclips, teleteatros, lenguaje publicitario y lo que venga. Tarantino pudo tamizar todo eso en sus espléndidos guiones y en sus excepcionales películas.

Ver “Pulp Fiction” es como hacer zapping en la TV. Las historias comienzan por cualquier parte, continúan antes o después del tiempo real y concluyen antes del momento en que comenzaron. Entiéndase, “Pulp Fiction” no es una narración tradicional.

En la composición argumental no hay una temporalidad precisa y los que murieron violentamente hace un rato reaparecen como si el proyectorista hubiera equivocado el orden de los rollos. Tarantino vuelve evidente la construcción narrativa —el relato propiamente dicho— poniendo en crisis los códigos tradicionales. El espectador abandona el

seguimiento del contenido de la anécdota para tratar de entender los hilos internos que la mueven, algo nada habitual en las historias hollywoodenses, que esconden, para tranquilidad del público, los mecanismos interiores del cuento.

Desde los títulos está prevista esta censura temporal y temática (personajes que reviven porque el tiempo de la película se trasladó al pasado): la música de fondo de los mismos se interrumpe de pronto como si un operador anónimo cambiara el disco, un recurso que viene de “Vivir su vida”, de Jean-Luc Godard. Se toma certeza de la música de títulos que, por lo común, pasa inadvertida.

## El “neo-noir”

Desde el género —si se puede hablar de tal— “Pulp Fiction” es un policial negro —*neo noir*, coinciden muchos— y los personajes están envueltos en una violencia para la que no hallan remedio. Sus mujeres —las de los cabezas de banda— fueron otrora actrices de segunda (aquí, muy graciosa, Uma Thurman dice haber actuado sólo en un “programa piloto” sobre chicas seductoras) y los gangsters sobreviven por melodramática predestinación a todos los excesos, por momentos almodovarianos, y a las hipérboles con las que juega la ironía de Tarantino.

Una ficción “pulp” es una novela barata, en papel basto, propia de los años 30 y 40 norteamericanos, pero, con el tiempo se convirtió en la designación de un modelo narrativo, de una clase de personajes y de una tonalidad dramática que flota entre la desazón existencialista y el entusiasmo de humanidades apagadas.

Tarantino sigue coherente en su modalidad de hacer hablar y hablar a sus criminales y jamás sobre el delito que cometieron o sobre la misión indignante que los mueve. Como

siempre también —“True Romance”; el guión de “Asesinos por naturaleza”—, hay parejas de salteadores de bares y modos particulares de hablar, la lengua angloamericana de Zapallo (Tim Roth), con frases que repiten al comienzo y al final la misma palabra (en sándwich), es un ejemplo.

Los actores no son títeres de la ironía caprichosa de Tarantino; muestran libertad en el movimiento y la creatividad: el lobo limpiador de masa encefálica que hace Harvey Keitel es un hallazgo y el oscuro Christopher Walken, que viene del pasado cronológico al pasado subjetivo de un personaje, dice su larguísimo monólogo sobre el reloj de oro que rescató de la guerra en un lugar oscuro de su cuerpo y señala con su rigor acumulativo el juego de yuxtaposición de acciones también establecido por el singular tratamiento narrativo de esta película.

Nadie falla entre los actores, sin excepción.

La copia para nuestro público merecía un subtítulo menos hispánico, ya que necesarias palabras con sentido vulgar en España son aquí apenas eufemísticas.

*Claudio España*

## Comentario sobre “La muerte por todas partes”

*La Nación*, jueves 9 de marzo de 1995

*Mariano Veliz*

En la vasta trayectoria de Claudio España sobresale la basculación permanente entre su dedicación a la práctica crítica en un medio masivo como el diario *La Nación* y su labor como docente universitario. Sus clases en la cátedra de Análisis de Películas y Crítica Cinematográfica de la carrera de Artes en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA establecían una retroalimentación continua con sus críticas periodísticas. Si su labor crítica aportaba un material notable de reflexión, la producción académica le ofrecía un sostén teórico y analítico de gran complejidad. En este circuito, tanto su rol docente como su praxis crítica se caracterizaron por la generosidad; aquella que volcaba en sus textos para acercar conocimientos eruditos a sectores no especializados, y aquella que lo conducía a compartir su experiencia con los alumnos. En este sentido, la crítica de *Tiempos violentos* (*Pulp Fiction*, Quentin Tarantino, 1994) supone tanto un territorio de análisis, para pensar el rol del crítico en un medio masivo, como una evidencia de su habilidad para proponer un acercamiento temprano a un realizador novedoso en el marco del cine de los años noventa.

El texto se inscribe en una prolífica y célebre corriente crítica: la política de los autores surgida a principios de la década de los cincuenta en Francia y afianzada bajo la dirección de André Bazin de *Cahiers du cinéma*. En su crítica, España escruta la incipiente poética de un cineasta ante el estreno de su segundo largometraje. Así, se enfrenta con la dificultad de identificar algunos de los aspectos de la puesta en escena y de las recurrencias temáticas en un corpus extremadamente acotado. Sin embargo, España no solo apela a su film previo, *Perros de la calle* (*Reservoir Dogs*, 1992), sino también a los guiones escritos por Tarantino para otros cineastas: *Escape salvaje* (*True Romance*, Tony Scott, 1993) y *Asesinos por naturaleza* (*Natural Born Killer*, Oliver Stone, 1994). Las referencias a estos films señalan la precisión con la que España era capaz de dirimir las deudas que estos sostenían con su guionista. En esta búsqueda inicial, España reconoce como huellas del estilo de Tarantino, en medida variable en estos cuatro films, cierto empleo del lenguaje (materializado en los diálogos), la reiteración de determinadas figuras (los criminales, el bajo mundo) y la ironía como recurso prioritario en la economía narrativa.

En esta concisa indagación de la filmografía de Tarantino, España privilegia la exploración de dos aspectos: su reescritura de los géneros cinematográficos y la formación del cineasta como espectador televisivo. En ambos casos, España focaliza en el funcionamiento de dos tensiones que articulan el film: aquella que se establece entre un gesto de conservación de los géneros y un gesto de ruptura de estos; y aquella que se establece entre la alta y la baja cultura. Ambas tensiones remiten, aunque no se mencione, a una idea de cine posmoderno, del que Tarantino sería un exponente fundamental.

En primer lugar, España puntualiza la renovación operada por el cineasta sobre “las fórmulas tradicionalizadas

del cine norteamericano”. El señalamiento de esta reformulación implica reflexionar en torno a la inscripción de Tarantino en la historia del cine norteamericano. En este sentido, España precisa el carácter doble, conservador y deconstructivo, del gesto de Tarantino. Si por una parte *Tiempos violentos* se pliega a un género, definido por el crítico como *neo noir*, y se construye como un policial “comedido y violento”; por otra, desarticula la posibilidad de ser concebido exclusivamente por esta pertenencia. España evidencia el riesgo contenido en cualquier análisis que piense este film desde una categoría restringida de género. Este peligro se debe a que esta priorización podría conducir a un olvido de la originalidad de la estructura narrativa y del interés de una estética del exceso que quiebra la inclusión reduccionista en un género.

En segundo lugar, España propone ver *Tiempos violentos* como el ejercicio de un espectador televisivo experto en la práctica del *zapping*. Así, la clave estética de Tarantino residiría en su formación como espectador de la televisión de la década de los setenta. Este aspecto de su génesis como autor, compartido con otros realizadores norteamericanos de su misma generación, como Tim Burton y los hermanos Coen, se materializa en la propia hibridación de los films. Si en el discurso televisivo, como señala España, coinciden los videoclips, los teleteatros y el lenguaje publicitario, en los films de Tarantino confluyen otros tantos tipos discursivos procesados desde la particular poética del realizador. Así, la cultura audiovisual consumida en la televisión norteamericana condensa series heterogéneas de géneros y épocas, movimientos y estéticas. En su crítica, España escruta el rol de Tarantino como apropiador activo de estos acerbos narrativos e indica cómo, en su formación televisiva y cinéfila, eclosionan los representantes más reconocidos y los más marginales de la cultura popular con los más conspicuos

de la alta cultura. De este modo, Claudio España sintetiza la poética de un autor que se apropia del género policial para radicalizar o subvertir algunas de sus premisas, pero que también retoma las experimentaciones más audaces del cine moderno. Al respecto, España identifica esta recuperación en el manejo de la banda sonora de *Tiempos violentos*, cercana en sus indagaciones a las propuestas por Jean-Luc Godar en *Vivir su vida* (*Vivre sa vie: Film en douze tableaux*, 1962), uno de los textos nucleares de la modernidad cinematográfica.

Finalmente, uno de los principales atractivos de esta crítica reside en la valoración del modo en el que está construido el relato. Más allá de la sumaria reposición de las tres historias que se narran, España se aboca al desciframiento de la complejidad de la estructura narrativa (los desajustes temporales, la entrada presuntamente aleatoria a cada una de las líneas narrativas que luego se entrelazan). Así, el crítico ofrece herramientas para que el lector asuma la tarea de comprender los mecanismos que evidencian, en el film, su propia construcción. En ese gesto se encarna la señalada generosidad de España, en su preocupación por favorecer la conversión del lector de su crítica en un crítico activo del cine.

## Kurosawa: un gran homenaje a los suyos

*La Nación*, jueves 8 de agosto de 1996

Madadayo (“Madadayo”, Japón, 1993), presentada por FilmArte en el Atlas Recoleta, Cineplex, Lavalle, Lorca, Savoy. Fotografía: Takao Saito. Música: Shin Ichiro Ikebe y un tema de Vivaldi. Dirección de arte: Yoshiro Muraki. Intérpretes: Tatsuo Matsumura, Kioko Kagawa, Hishashi Igawa, George Tokoro. Guión y dirección: Akira Kurosawa. 132 minutos. Para todo público.

Al final de “Madadayo” uno queda sumergido en una duradera y creciente melancolía. En seguida se piensa, reduccionista, en cuántas estrellas vale. Las estrellas de la calificación. La cuenta no sale. Es imposible calificar al maestro Kurosawa. El film habla de la adoración de los ex alumnos por un viejo maestro y del homenaje del maestro Kurosawa a discípulos suyos.

No hay estrellas que designen, aun en un film no señalado por la magnificencia, la dignidad creadora de quien es, seguramente, el más grande entre los sobrevivientes del cine mundial.

“Madadayo es lo más opuesto a un film de espectáculo —Kurosawa es el responsable de “Los siete samurai”, “La fortaleza oculta”, “Yojimbo”, “Kagemusha”— y está lejos de cualquier película social o intimista —Kurosawa es asimismo, autor de “El ángel ebrio”, “Vivir”, verdaderos clásicos—: es la descripción pausada, económica en recursos audiovisuales y firma en la puesta en escena de la relación de necesidad y afecto que los ex discípulos sienten por el maestro de alemán, durante diecisiete años, desde que el

hombre decidió que, con sesenta cumplidos, le llegó “oficialmente la vejez” y se retiró para escribir.

Kurosawa se basa sobre la vida real del maestro Hiakken, que vivió entre 1889 y 1971. Pero es la marca de su propia vida creadora la que evoca en el dulce narcisismo irónico de esta indiscutible autobiografía imaginaria. Kurosawa, es bien sabido, tiene discípulos confesos, con aureola de universalidad: Francis Ford Coppola, George Lucas, Martin Scorsese y tantos otros con menos potencia para difundirlo. Los nombrados auxiliaron al artista japonés en muchas ocasiones, cuando le faltaba dinero para acabar una obra o cuando requería puertas grandes para dar salida a un film.

En “Madadayo”, Kurosawa les responde con este personal homenaje al discípulo adulto y eternamente reconocido.

La película es una nueva vuelta sobre el tema de la vejez y la muerte. El asunto es recurrente en la obra de Kurosawa, pero el discurso —el anciano que habla de la vejez desde su condición de tal— continúa el del anterior “Rapsodia en agosto” (1991). No habrá que buscar una historia, porque no la hay o apenas, sino la sabiduría irónica del artista en el momento de expresarse desde una subjetividad rayana en el agradecimiento complacido.

## Lo sabe todo

“Madadayo” contiene la experiencia, el saber y la emoción de un creador cuyo pasado lo involucra en la totalidad del medio con que se expresa: el cine, en este caso. Por eso, no importan la lentitud, ni la acción mínima, ni la cámara rígida o la puesta en escena ordenada y previsible. En esas imágenes están el cine, su historia y la maestría confiable del más grande (en tiempo y experiencia). Akira Kurosawa

rodó este film a los años. En marzo último llegó a los 86 y nos tiene ansiosos por saber si prepara nuevos trabajos.

El vocablo “madadayo” es la respuesta “todavía no” a la pregunta “¿estás listo?”. Es el señalador de la mínima historia de los múltiples reencuentros entre maestro y ex alumnos, cuando el muy maduro profesor responde a una cuestión cada vez menos implícita: “¿Estás listo para la muerte?”, “Todavía no”, se jacta.

Es un vocablo que comparte con sus muchachos —cada vez más numerosos, con hijos y nietos—, aunque no les haya confesado el secreto origen del mismo: como en “El ciudadano” de Wells, es el espectador quien, en una reglada omnisciencia final penetra en el sueño explicativo y último, también de infancia como el del Wells/Kane. Ahí en ese último minuto, es donde el espectador descubre la melancolía y advierte que la pantalla (el film) es también una estudiada parábola de la vida, con principio y fin que se tocan y coinciden en circunstancias que la entera trayectoria utilizó como soporte para seguir adelante.

El lenguaje de “Madadayo” es la sencillez. Una cámara tímida y quieta que recorre las transformaciones del rostro —el alma del que habló Iqmar Bergman— y deja casi a un lado los espacios visuales y las proezas técnicas. El enunciado prefiere contemplar desde lejos, con marcos de puertas y trozos de paredes interpuestas entre el ojo de la cámara (el público) y los personajes. Hay pocos primeros planos, y cuando los hay, los protagonistas son el profesor y alguna vez su mujer. El resto es una maraña de jóvenes y después no tanto, que colman la imagen y se hacen apenas reconocibles por la recurrencia. Kurosawa selecciona una puesta muy firme, inquebrantable y por momentos de apariencia teatral. Las transiciones están marcadas por fundidos, como cambios de capítulo, y por algunas inscripciones con fechas. La voz en *off* de un ignoto narrador,

en solo tres oportunidades, tiene el papel de situar los hechos en un presente ya dejado.

El relato, casi una “pieza de conversación” prolongada en un tiempo de acontecimientos repetidos, sólo acusa un sobresalto: el cuento de un gato que se le perdió al profesor y que lo hunde en el desconsuelo. A la ironía y al narcisismo burlón con alguna moralina, se une allí la sonriente fórmula del capricho.

Lejos del realismo artístico y de la epopeya poética —los bien ganados medios de “Kurosawa”—, el artista emerge del color humano y convence con su compromiso. En todo lo auxilia el espléndido Tatsuo Matsumura, el otro maestro, el visible, que recorre edades y dice sus sueños mientras espera la muerte.

*Claudio España*

## Comentario sobre “Kurosawa: un gran homenaje a los suyos”

*La Nación*, jueves 8 de agosto de 1996

*Iván Morales*

De esta pequeña nota de Claudio España puede desprenderse una discusión todavía vigente (quizás porque aún no fue dada con solvencia), la que refiere a la pregunta sobre si la crítica académica tiene algo para aportar a la crítica periodística. Suele insistirse —a veces en forma de reclamo— en que la crítica literaria ha sabido establecer lazos productivos entre ambos campos de saber, mientras que en la crítica cinematográfica se han mantenido por caminos separados. Sin embargo, tampoco tiene sentido buscar obsesivamente esa unión por fuera de su devenir histórico: la crítica moderna había desarrollado una especificidad (fundada en una furiosa cinefilia) para pensar el cine y su historia que ingresaría tardíamente a la universidad y esta sabría reelaborar bajo sus propios criterios y preocupaciones teóricas. Asimismo, paralelamente hay una tercera forma, la prensa escrita masiva que profundizaría hasta el día de hoy un modo de juzgar, evaluar y calificar las películas basado en un sistema de puntos.

En la crítica de *Madadayo* (Akira Kurosawa, 1993) se advierte un vaivén entre las tres corrientes que parecen convivir en

España, modos de abordar un texto que han marcado su biografía autoral y conviven en la conformación de un “metadiscurso”. Mientras que en el primer párrafo se pregunta sobre la posibilidad de adjudicarle una calificación mediante estrellas a la película para, inmediatamente, contestarse sobre la imposibilidad de este propósito (“La cuenta no sale. Es imposible calificar al maestro Kurosawa”), en los últimos párrafos trafica una serie de conceptos provenientes de las grandes corrientes teóricas del siglo veinte. Se cuelan la narratología (“relato”, “acontecimiento”, “omniscencia”, “narrador”, “voz en *off*”) y la semiótica (“enunciado”, “lenguaje”) como si el autor no pudiese evitar condensar, al menos en pocas líneas, una explicación formal de cómo Kurosawa construye, lo que en los primeros párrafos de la crítica resulta inclasificable y lo hace tender a la proliferación de los elogios.

Si en un primer momento España manifiesta que esta película no puede ubicarse dentro de las producciones de tipo espectaculares y épicas del director, así como tampoco en su vertiente intimista o social, es a través de la puesta en relación con la historia del cine y mediante un esbozo de algunas categorías analíticas (hasta donde la limitación del espacio periodístico se lo permite) que encauza una lectura posible del sentido de la obra. De esta manera, por un lado, señala el desplazamiento de las modalidades más recurrentes en la filmografía de Kurosawa hacia una película fundada en la descripción pausada y la sencillez. Y esas adjetivaciones las desarrolla delineando cómo el espectador accede al sentido a partir de una planificación distanciada, caracterizada por una serie de encuadres internos, el poco uso de primeros planos, las transiciones mediante fundidos y la voz narradora que aleja el presente de la acción, es decir, elementos que intervienen en la relación entre el sujeto que mira y la imagen.

Por otro lado, en el centro del texto resalta la argumentación vía la cinefilia. Aquí, la noción “cahierista” de “puesta

en escena” aparece con más insistencia y el lugar del espectador es pensado en función de las conexiones que pueden establecerse con la historia del cine. Así, España liga la incógnita del origen del vocablo *madadayo* (“aún no”) con el de *Rosebud* de *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941) como un espacio de saber reservado únicamente al espectador. A su vez, lee a *Madadayo* en términos de vida y obra: la película de Kurosawa sería una carta de despedida (anunciación de lo que pasaría un par de años después) y un agradecimiento del maestro a sus discípulos. Así como el personaje del profesor es admirado por sus exalumnos, el director agradece a modo de una “autobiografía imaginaria” a Francis Ford Coppola, Steven Spielberg, George Lucas y Martin Scorsese.



## Con el film de Polaco regresa la polémica

La crítica cinematográfica no es unánime ante *La dama regresa*

*La Nación*, viernes 13 de septiembre de 1996

Opinión: la calificación de “mala” mereció, en la óptica del crítico Adolfo Martínez, esta película; su colega Claudio España discrepa y explica las razones.

Este texto no es una crítica, porque no es distante ni en apariencia impersonal. Lo escribo antes de la lectura de los comentarios periodísticos que habrá merecido, y sólo es una reflexión que, desde aquí, quiere dar cuenta del asombro con que asistí hace ya más de un mes y medio a la proyección de “La dama regresa”, la más reciente realización del complejo —él— y controvertido —por los demás— Jorge Polaco. La visión del film no me dio tregua, me divertió, y entrar en su código resultó para mí contundente. Por fin una película que habla de nosotros, los argentinos que no entrecerramos los ojos y que no hablamos entre dientes; que lo hacemos desde un lenguaje sucio pero no procaz, que reincide en el barroco desalmado con el que Polaco hace mella en la opinión, desde su personal aire sorprendido y mediante una perversidad que nunca es esquiva, porque la metáfora y la elipsis —más demoledoras que la habitualidad descriptiva de nuestro cine— son su catapulta para contarnos una historia.

Aún recuerdo mucho al Jorge Polaco compañero de aulas universitarias —si no me equivoco dimos el último examen la misma mañana—, indeciso y retorcido en su amanerada

transcripción verbal de las páginas aprendidas, y lo recuerdo recoleto y mustio, miedoso, no menos que yo, frente a la pedrea de otros estudiantes sesentistas. Y no sesentistas por atraso del reloj ideológico, sino simplemente por cuestiones de edad. Por mucho tiempo le perdí el rastro.

Años más tarde, Manuel Antín me dijo: “Vas a descubrir a un director”. “Diapasón”, la primera de Polaco, le dio la razón a Antín, que aún hoy aprovecha felizmente el impulso fulminante que el discurso de Polaco docente provoca entre los alumnos de la Universidad del Cine.

Con los años, Jorge Polaco se convirtió en el más resistido, el más discutido y, seguramente, el único artista del cine argentino. Los films de Fernando Solanas pueden compartir en esa categoría. Las películas de Polaco —hay excepciones— son materia que se amasa a la vista del espectador, como descubrimos en un cuadro el grosor o la aspereza de la pintura, o en el escultor la resistencia del material al peso de la maza. Sus films no vienen hechos: el espectador los ve hacerse —realizarse— ante su mirada, vehículo a la larga tan creativo como el del artista, en un trabajo que es para compartir.

## Aferrado a la literalidad

Aquel huidizo sesentista es hoy el único que, también autor subjetivo, con humor irónico, desesperado y desmesurado, apedrea el equívoco de un país demasiado aferrado a la literalidad, donde su cine —el “cine argentino”— perdió de vista la realidad, por propia voluntad de negarla y de considerar que vivimos en una sociedad sin complejos ni conflicto. El cine nacional se ha vuelto un espacio de descompromiso, absolutamente dispuesto a la farándula de la subjetividad. Será por eso que Polaco, después de jugar

con su caricatura de la realidad, tira todo (a todos) a los chanchos. El cine de los peronismos se ha caracterizado históricamente por la transcripción de una realidad impecable, normativa, tácitamente provechosa y sin desniveles de conflictividad social.

## Los mitos establecidos

Como entidad, nuestra cinematografía dispone también de los mitos establecidos, para rodearlos sin indagar en ellos. Los mitos nacionales protagonizan “La dama regresa”: el fútbol con su idioma colectivizado, las religiones de la apariencia, la impersonalidad escolar de los actos patrióticos, el culto a la comida, la sexualidad compulsiva y la mismísima Isabel Sarli —mito indiscutible— que se derrumban bajo la garra imperiosa de Polaco, que perfora justo allí donde nadie quiere ver. Cuando elige a Isabel Sarli como protagonista —bella, inefable, única Isabel—, no espera hacer “otra película de Armando Bo”. En Polaco hay delirio pero no santa locura. Implica el mito que Sarli sostiene en pie a pesar de Armando Bo, que murió sin disolverlo. La prueba: Polaco se niega a presentar el tipo de mujer destinada sólo al goce de la mirada del deseo masculino, auténtica forma de misoginia, aunque otros opinen lo contrario. Misógino es el narcisista que representa a la mujer para el deseo de otro. Polaco erige la figura de Isabel Sarli en la auténtica femineidad de su cualidad de mito hecho mujer.

Polaco se deleita con el mito Sarli adoptado por el pueblo, y hay una escena con la que Armando Bo hubiera gozado: como Cibeles posmoderna, rienda en mano, llega la heroína en lancha, mientras los oídos sonríen con un fondo musical de resonancias paraguayo-guaraníes.

## Un cine porteño

Richard Peña, el director de programación de cine del Lincoln Center, en Nueva York, buen conocedor de la Argentina y de sus películas, me dejó boquiabierto: “Jorge Polaco es el cineasta más porteño”. No pude menos que ver “La dama regresa” desde esta óptica singular, no practicada hasta aquí. Tiene razón Richard Peña. La dama “regresa” para vengarse de Buenos Aires, ciudad que es metáfora de un país y de sus modos de vida y sueños engañosos. En la ciudad conviven los esperpentos con los fantasmas y con los solitarios que duermen en las veredas y en las escaleras del subte; es la sociedad “amórfica” que adquiere forma por esta amalgama audaz y a veces violenta, aunque siempre atractiva y asombrosa. Son imágenes las “verbovisuales” de un boca sucia, al fin perdonado porque dice sus verdades con simpatía y sin ocultamientos, aunque con verba de rincón. El film es elocuente en la sugerencia de que hay otro país oculto debajo de éste, deforme de tanto aplastarlo.

## El barroco desalmado

Dijimos antes barroquismo desalmado; fue para aludir a la preferencia de Polaco por la cáscara desechada antes que por la pulpa de la fruta bien digerida. La cáscara no tiene alma, pero le grita al ciruja verdades de la realidad que las tapas del tacho urbanizado ocultan. Seguramente habrá un lector con su voz pronta para rebatirme. Bienvenido, como hace unos días abrí una carta donde se me anatematizaba por el contenido de una crítica —éste es también trabajo insalubre—, y se pedía por mi alma en una oración sin religión detrás. Espero otro propósito

en la disidencia. Por eso esta materia no es una crítica de cine, género donde uno se manifiesta sabihondo. Prefiero disentir antes que negarme a ver.

*Claudio España*



# Comentario sobre “Con el film de Polaco regresa la polémica”

*La Nación*, viernes 13 de septiembre de 1996

*Fabio Fidanza*

Este texto no es una crítica, porque no es distante ni en apariencia impersonal.

Claudio España (1996)

El 12 de septiembre de 1996 Jorge Polaco estrenaba, el que hasta ese momento era su último film, *La dama regresa*, sin sospechar todo lo que este desataría. Tanto las críticas a favor como aquellas que se manifestaron en contra despertaron polémicas.

Por un lado, el diario *Página/12* publicó una nota tibia a favor de la película que levantó sospechas, dado que fue firmada por un tal Fidel García, alguien que habitualmente no publicaba críticas en el diario. Los rumores, sustentados en situaciones similares que ya se habían dado en el diario,<sup>1</sup> sostenían que la nota había sido escrita por el dueño del diario, Fernando Sokolowicz, que también era uno de los socios de la productora Aleph, que había financiado la producción del film.

---

1 Cuenta en una entrevista, el crítico Homero Alsina Thevenet, que para el momento del estreno del film *Surél* había escrito una crítica desfavorable, y que Jorge Lanata (director del diario en ese momento) decidió no publicarla porque consideraba que había que defender el film, y en su lugar apareció una nota firmada por este a favor del film. Luego de este episodio, el crítico pidió dejar la sección Espectáculos para dedicarse a notas de cultura general (Solís, G. (2007). “¿Para qué sirve leer la biografía de todo el mundo?” (Entrevista a HAT) en *La mirada cautiva*, n° 8).

El resto de las críticas del día jueves, con la excepción de la escrita por Alberto Farina, fueron lapidarias. Estas notas, lejos de analizar la película, se regodeaban en la ironía y la descalificación. Eran la venganza que los críticos se tomaban contra un director que los había hecho pasar un mal rato, que los había expuesto a un film fuera de lo común que los obligaba a dejar de lado los estándares estéticos con los que cómodamente venían enfrentándose hace años a los estrenos de cada jueves. El desafío era muy grande y no supieron cómo afrontarlo, de modo que optaron por la vía más fácil, es decir, depositar su odio sobre el papel.

El crítico del diario *Ámbito financiero* terminaba su texto de forma irónica diciendo: “Quedará entonces para las próximas generaciones, junto al problema de la deuda externa, la tarea de redescubrir esta película”. No hubo que esperar tanto para que esto sucediera sino tan solo unos pocos días. Al día siguiente del estreno aparecía publicada en *La Nación* una nota de opinión firmada por Claudio España en donde se pueden apreciar las ideas y preocupaciones que el crítico y docente desarrolló a lo largo de sus años como cronista en medios masivos (*La Nación* y *La Opinión*) y como docente en la Universidad de Buenos Aires.<sup>2</sup>

En ella, el autor declara no haber leído las críticas publicadas el día del estreno, sin embargo su texto las interpela directamente aún sin citarlas, porque propone un modo de acercarse al film diametralmente opuesto a estas. La nota comienza con una frase que puede ser entendida como una declaración de principios. España dice “Este texto no es una

---

2 En 1986 se lleva a cabo una reforma en la carrera de Historia de las Artes y se crean dos nuevas orientaciones, Artes Combinadas (cine, teatro y danza) y Música, a la ya existente Plástica. En el área de Combinadas se crearon, entre otras, las materias Historia del Cine Latinoamericano y Argentino, de la cual España se hizo cargo desde su creación, y Análisis de Películas y Crítica Cinematográfica, que en un principio dictó Eduardo Leiva Müller y más tarde, España, luego de ganar el concurso. Este también dictó por poco tiempo la materia Introducción al Lenguaje de las Artes Combinadas.

crítica, porque no es distante ni en apariencia impersonal”. Desde las primeras líneas de la nota se deja en claro cuál va a ser la forma en la que se va a abordar el film.

En el libro *Cine argentino en democracia*, España dirigió a un grupo de jóvenes investigadores que analizaban la producción cinematográfica local de los primeros años de la recuperación democrática. En el prólogo, el autor dejaba entrever que durante todo el período que abarcaba el estudio, 1983-1993, el cine argentino se encontraba en una crisis de la cual no podía salir a pesar de los éxitos que había cosechado.<sup>3</sup> Esa idea de crisis en el cine argentino —que no solo se da como crisis económica, sino también como crisis de ideas y de identidad propia— es retomada por el autor en esta crítica para contraponer el estado general de chatura del cine argentino a la originalidad y sinceridad del film de Polaco.

España rescata a *La dama regresa* como “una película que habla de nosotros”, como un film que se diferencia del resto del cine argentino, al que caracteriza como falto de personalidad y de compromiso con la realidad. Encuentra en el film de Polaco uno de los pocos exponentes que, en un momento en el que imperaba la frivolidad, se animó a poner en ridículo las ideas más rancias del nacionalismo argentino al mismo tiempo que se rio de sus mitos sexuales.

Para el crítico “compromiso con la realidad” no implica recurrir a un realismo literal y desganado sino que, por el contrario, es a partir de los recursos de “la metáfora y la elipsis” por los que se puede acceder verdaderamente a la realidad. De esta manera, toma partido en una discusión que viene desde los inicios del cine y opta por defender un tipo de producción que se fundamenta en el artificio propio del dispositivo cinematográfico.

---

3 La idea de crisis es una idea que parece regir los prólogos de los tres libros que fueron el resultado de las investigaciones que comandó España.

Es entonces lo exuberante, lo recargado, la acumulación de adornos y decorados hechos con desechos de la cultura popular, la yuxtaposición de elementos diversos que van desde el travestismo ochentoso encarnado en Fernando Noy al cine clásico argentino con Golde Flami como su emblema, lo que termina siendo más representativo de “lo argentino”. A esto, España, partiendo de los estudios realizados por Severo Sarduy<sup>4</sup> acerca del barroco en Latinoamérica, lo llama “barroco desalmado”. Se podría decir que para el autor de la crítica, la festividad barroca que inunda *La dama regresa* no es más que la máscara tras la cual se esconde la triste cotidianidad neoliberal del menemismo.

Es por medio de este juego de espejos que Polaco desarma el que quizás sea el mito máximo del cine argentino: Isabel Sarli. Siguiendo a algunas de las autoras clave de los estudios de género, que supieron estar presentes en los programas de las materias que dictó en la universidad,<sup>5</sup> el autor plantea que en las películas dirigidas por Bó, “La Coca” era representada para el deseo de otro, mientras que Polaco rescata del olvido su figura, no para ponerla en el centro de la escena como un objeto sexual, al cual los personajes masculinos toman por la fuerza, sino para reivindicarla en tanto mujer, dándole a ella el poder de decidir con quién estar y a quién despreciar.

Para finalizar, podemos afirmar que esta nota es importante porque se atreve a defender a un film que fue vapuleado el día de su estreno, a la vez que les ofrece a sus lectores un detallado y condensado ensayo en el cual el autor, haciendo uso tanto de su formación académica como de la

---

4 En el programa de la materia Historia del Cine Latinoamericano y Argentino que se dictó el segundo cuatrimestre de 1996, España puso a dialogar en una unidad bajo el título de “La representación barroca”, entre otros, a Sarduy y Polaco a partir de *La dama regresa*.

5 Particularmente en Análisis de Películas y Crítica Cinematográfica. Entre las autoras que en ese momento se leían con mucho interés se encuentran Laura Mulvey y Teresa de Lauretis. El interés por estas autoras era compartido con otros miembros de su cátedra como Ana Amado y María Valdez.

experiencia adquirida en sus años como crítico en medios gráficos, explica con sencillez las razones por las cuales considera al film una obra importante. Notas como estas no abundan. Es necesario celebrarla.



## Con realismo

*La Nación*, jueves 15 de enero de 1998

"Pizza, birra, faso" (Argentina, 1997), presentada por Líder —producción Palo y a la Bolsa—. Fotografía y cámara: Marcelo Lavintman. Música: Leo Sujatovich. Intérpretes: Héctor Anglada, Jorge Sesán, Pamela Jordán, Alejandro Pous, Walter Díaz, Adrián Yospe, Daniel Dibíase, Tony Lestingi, Martín Adejemián, Elena Cánepa. Guión y dirección: Bruno Stagnaro y Adrián Caetano. 85 minutos.

Es raro hallar en un film una dosis de realismo tan bien entramada con una historia henchida de humanidad, bien actual, reconocible en sus individuos y con una evolución que marca el avance de los caracteres hacia la expresión íntima de su personalidad. Es la historia de cuatro pibes de la calle y una chica de familia que se les unió. Es el dibujo de Buenos Aires, en una imagen posible, cruel sin querer, adorable sin remedio y cambiante en su imperdorable decadencia.

En la descripción de los ambientes por donde pasa la acción, los directores —Bruno Stagnaro y Adrián Caetano, debutantes de lujo en el largometraje—, que rodaron la película a fines de 1996, se adelantan a reiteradas noticias policiales de hechos deplorables muy recientes y que definen la cada vez más temerosa vida cotidiana en la ciudad: el asalto a los pasajeros de taxis en complicidad con el conductor, el ataque a los guardianes de las bailantas, la policía coimera y corrupta, el robo de billeteras en la cola de desocupados. En todo momento, la realidad exterior consigue tal dimensión que se vuelve protagonista de la historia y el espectador siente

haber asistido a una manifestación artística que le devuelve, sintetizada, su propia mirada sobre los días que corren.

“Pizza, birra, faso” es un título que vuelve elocuente el modo de habla popular y lo único por lo que vale la pena vivir para estos chicos: comer pizza, beber cerveza y tener para fumar. Las esperanzas mayores apenas pasan por su cabeza y si las creen dominio de otra clase social, sólo se permiten cometer fechorías para desbaratarlas y, de paso, sacar tajada para sobrevivir. El film se abre con la imagen difusa de los autos que circundan el Obelisco y con la apresurada presencia de vendedores y pedigüeños en torno a los coches. De a poco, captura uno y otro rostro, que se pierden finalmente en la fugacidad. Entre verdaderos recolectores de limosnas y limpiadores de parabrisas, los actores de la película van ganado perfil mínimo, hasta que, ya detenido el cuadro, ellos y otros adolescentes hablan del día que termina, fuman, toman cerveza y cruzan la calle para comer la pizza. Como en el clásico cuento del infante Juan Manuel, pasará alguien comiendo las migajas.

Así, con la estructura muy académica de quien parte de lo general en busca de lo mínimo, mientras avanza la acción, el grupo va dejando protagonismo a un chico, el Cordobés, y a su novia, que está embarazada. La historia es poca cosa, pero cala hondo. Contrapone dos modos de ser: la casa y la calle. La chica viene de un hogar, aunque no muy organizado; el Cordobés, que nunca conoció otro techo del usurpado, “se pone las pilas” y descubre que hay una vida mejor, la del hijo que vendrá, por lo menos. La escena final, testigo de una inmensa tragedia que no puede dejar indiferente al espectador, está llena de los fríos reflejos de una lluvia vieja y de la distancia de una cámara que se hace cargo del dolor desde la distancia de lo irrecuperable.

Inteligente, sincera, acaso con errores —esos tan bienvenidos en esta cinematografía, identificados con los mayores

momentos de su trayectoria—, la realización responde al cine del que los argentinos quieren tener noticia: el que habla de lo que nos pasa y, si no encontramos identidad con los chicos de la calle, reconocemos su existencia y la despreocupación gubernamental por los mismos y nos hacemos cargo del trazo de una ciudad cartografiada desde la picardía juvenil que, en el conjunto, representa el desorden social en el que tememos caer cada día, al salir a la calle: ese lugar compartido, impredecible, peligroso (¿por qué no?), comunitario porque es de todos y allí no hay rey, ignoto cada día y espacio único para practicar la convivencia social.

## Academicismo y naturalidad

Dijimos que hay academicismo en este primer trabajo filmico de dos ex estudiantes de cine: se nota en la sintaxis cuidada; en los diálogos elaborados sobre el flanco naturalista; en el apretujamiento de los personajes cuando habitan el lugar estrecho; en la alternancia de la puntuación apurada con el tiempo real del plano secuencia; en el paisaje casi bucólico para la única escena sentimental (el Cordobés se deslumbra al oír a su hijo en la panza de la madre); y en esa cámara y montaje apresurados y curiosos que, desde el comienzo prevén el arranque anónimo en el bullicio de lo irreconocible para alcanzar el pico de humanidad en la historia de amor.

El lenguaje de la calle está trabajado al detalle, antropológicamente y, cuando apuntamos que este film no obtuvo ningún importante premio en el último Festival de Mar del Plata, suponemos que los jurados extranjeros y los adultos se habrán quedado en ayunas por más aproximada que fuera la traducción. Es probable, que el malentendido academicismo de los jurados, del público y de los funcionarios

oficialistas, que defienden las columnas dóricas, se hayan dado de bruces con este mapa de la realidad porteña donde convergen las ilusiones frustradas de todo el país.

“Pizza, birra, faso” está llamada a perdurar entre lo mejor de nuestra cinematografía. Es una prueba del valor de tener maestros que enseñan organizadamente, para seguirlos o para rebelarse contra ellos, en una industria que, carente de un necesario planteamiento cultural, busca ser decodificada por decreto. Son memorables las actuaciones, la naturalidad y el sentimiento con que se dice lo que hay que decir y el rotundo trabajo de Héctor Anglada, el Cordobés, en quien los realizadores hallaron un sostén de espontaneidad que deben agradecer.

*Claudio España*

## Comentario sobre “Con realismo”

*La Nación*, jueves 15 de enero de 1998

*Sebastián Russo*

España detecta en *Pizza, birra, faso* (1997, Caetano y B. Stagnaro) una anomalía, algo raro, algo nuevo, y lo expresa a través de otra extrañeza: explicitar la necesidad de la intocabilidad de su texto ante la sorpresiva singularidad del film que se ocupa (“Por favor, ruego no cortar nada de texto: la película merece mucha atención”).<sup>1</sup> Ante la emanación “epifánica” de “algo nuevo”, un gesto extravagante. Una rareza, un gesto desconfiado, casi desesperado ante lo que es una práctica habitual, en general sufrida en silencio, aquí denunciada de antemano: el cortar las notas dentro de la prensa gráfica. Rareza que se extrema, se redonda de modo pícaro por España, “que obliga” incluso a agregar tal recomendación al comienzo de la nota. Algo que podría haberse hecho sin explicitarlo, pero que aquí se hace saber, incluso evidenciando tales condiciones de producción, densificando, y hasta politizando el acceso al texto. En

---

1 El texto enviado por Claudio España al diario *La Nación* era precedido por esta recomendación —que además da título a este libro—. El lector puede consultar este texto —y otros— en edición facsimilar en [publicaciones.filo.uba.ar/por-favor-no-cortar](http://publicaciones.filo.uba.ar/por-favor-no-cortar).

términos, claro, de una política de la palabra, del lugar del autor, de los medios de comunicación.

Tal rareza paratextual, para expresar una rareza (digamos) estético-cultural detectada, no opaca a esta última sino que la enfatiza. Y más aún en una lectura, como la nuestra, histórica de la nota. Ya que muy tempranamente en la reseña misma al film (que califica con las anheladas cinco estrellitas), es decir, en el mismo momento de su estreno, España enuncia que se está ante algo novedoso, y que incluso tal rareza (siendo que enunciar una “novedad” puede ser apenas un atisbo, aunque fundamental, sobre todo por tal término, para lo que se está gestando, el así llamado *Nuevo Cine Argentino*), también refiere al “realismo” de nuevo tipo expresado en este film. Ambas percepciones no dejan de sorprender en su precocidad, siendo que el mas luego nominado Nuevo Cine Argentino (NCA) aún no existía como tal (al menos en la extensión y legitimación postrera de tal denominación), y mucho menos el singular aspecto que a posteriori se marcará como característica fundamental de al menos una de las vertientes de tal avanzada (junto a *Mundo grúa* —1999— de Pablo Trapero, entre otras): nos referimos a la caracterización de “realismo sucio”. Conceptualizaciones luego revisadas, resignificadas pero no del todo extirpadas por estudios críticos que no dejan de hacerse incluso a veinte años del film, de los albores de este cine, y de tal precoz intuición de España.

Intuición que se entronca con la detección de síntomas, que vinculan tales aspectos (de un “nuevo realismo”) a un *nuevo* cine *realista* que aquí se adelantaría a los noticieros televisivos. “El espectador siente haber asistido a una manifestación artística que le devuelve, sintetizada [adelantándose a reiteradas noticias de hechos recientes] su propia mirada sobre los días que corren”. El cine “leyendo” paradigmáticamente la *realidad*, a contrapelo de lo mostrado en

otras pantallas, y en sus sintomáticas “espectralizaciones”: como en las huellas desesperanzadas y lacerantes del “lenguaje de la calle”, del “habla popular”: “Pizza, birra, faso [es] lo único que vale la pena en la cabeza de estos chicos, las esperanzas mayores apenas pasan por su cabeza”.

Así, el cine (el arte) y su fantasma: su “función social”. Invocada sin prurito por un crítico que incluso abre tal función en sus movimientos subsidiarios como son la “identificación, el reconocimiento y la concientización de la realidad”. Siendo un cine que exuda (y como expresión/lugar paradigmático) “calle (...) [ámbito (fundamental) de la] convivencia social”.

Se lo nota preocupado a España, hundido en el momento histórico que vive, rescatando, urgido (“no cortar el texto, la película merece atención”) un film que habla de lo que “nos pasa” más que de la TV. En una suerte de embate al estereotipo de la cápsula de cristal del crítico, del académico (algo que veremos se repite, y explícita en la nota más adelante), expresa que la tarea del crítico (y no solo de cine, claro está) es la de leer síntomas (cuales “relámpagos antes de la tormenta”), y sobre todo en “momentos de peligro”, como lo eran tales años neoliberales, en una suerte de memoria anticipada del luctuoso 2001. Así, el texto, la película (el primero haciendo foco en la segunda, pidiendo “exacerbadamente” que se le prestara atención), y para seguir con retórica “benjaminiana”, serán “avisos de incendio”.

Primera alusión enfática a las condiciones de emergencia del film, aunque no por ello sustrae el análisis de sus aspectos estético-retóricos del film. Los que, en un principio y rápidamente, entrama con el hecho fundamental de que es [será] esta una generación que surge de escuelas y universidades de cine. Algo que el crítico detecta tanto en el academicismo “bien aprendido” de estos jóvenes, como en sus errores de principiantes. Por un lado en los errores,

celebrados, “bienvenidos”, pues expresan experimentación, y principalmente hablan de buenos maestros que engendraron alumnos “valientes”, díscolos, lanzados a exceder el perímetro de lo aprendido (una de tales experimentaciones será un minimalismo narrativo que en palabras del crítico se expresa “esbozadamente” en la frase: “la historia —es decir, el argumento— es poca cosa”). Y por el otro, en el academicismo impartido por tales buenos maestros, y asimilado en este caso, de modo sistemático, por estos victoreados alumnos. Luego de párrafos más ocupados en la descripción de la trama y su condición social de posibilidad, España expresa su avezado conocimiento del “lenguaje cinematográfico”, y pareciera dedicar los últimos —aunque sin voluntad críptica— a un público más especializado: “sintaxis cuidada, diálogos de flanco naturalista, alternancia de la puntuación apurada con el tiempo real del plano secuencia, y una cámara y montaje apresurados y curiosos”, como algunas de las características del film que expresan el destacado academicismo de los directores. Utiliza, además, España el perfecto conocimiento de las reglas periodísticas: ubica primero lo más relevante y luego, con un lector ya “enganchado”, desliza aspectos más específicos; e incluso para el que ya dejó de leer —propio del tintineo saltarín del lector de diarios— habiéndole dicho ya lo más importante.

Su nota finaliza con un espíritu polemista, y se pregunta por qué no obtuvo premios importantes el film en el Festival de Mar del Plata. Sugiere, con cierta sorna, que tal vez se debió a una incomprensión por parte de los jurados del “lenguaje de la calle” que atraviesa todo el film. O, y aquí sin enveses, en un “malentendido academicismo (...) defensor de columnas dóricas” que impedirían tal reconocimiento. Permitiendo, en este caso, hacer una leve torsión (o extensión) del término “academicismo”, pudiéndolo pensar en relación a otro de los ámbitos del desarrollo

intelectual de España, como es la academia universitaria y sus habituales retóricas enrevesadas (de las que fue un discutiendo acérrimo) y sobre todo, su elitismo, su mirada intra estética, que pudo (puede) no ver/leer estas expresiones de la cultura, “dándose de bruces con este mapa de la realidad porteña donde convergen las ilusiones frustradas de todo el país”, y menos aún expresarlas críticamente de este modo.

La presente publicación incluye las primeras notas que el mismo España realizó ante el visionado del film, las que permiten ver no solo la metodología de trabajo del crítico, sino ciertas obsesiones y singularidades de su análisis. Como el interés en la historia del Cordobés (Anglada) y su vínculo con su mujer, o en la deriva del análisis de las características salientes del film: primero catalogándolo de “cine negro con gran retrato humano”, y luego pensándolo como un film sobre la desesperanza y el derrotero trágico a quienes “nunca nada les sale del todo bien”, y para los que lo único por lo que vale la pena vivir es precisamente la pizza, la birra y el faso.

Una celebrada rareza, en definitiva, la del propio Claudio España. Un (también) académico, aunque crítico de la academia, tanto de sus desconexiones con lo que “nos pasa”, como de su elitismo, como incluso de sus retóricas “antivulgativas”, periodísticas.



# Melodrama moderno, con la dimensión de la tragedia

*La Nación*, jueves 08 de octubre de 1998

"Principio y fin" (México, 1993), presentada por Cinemanía. Libro: "Principio y fin", novela de Naguib Mahfuz. Guión: Paz Alicia Garcíadiego. Fotografía: Claudio Rocha. Música: Lucía Álvarez. Producción: Alfredo Ripstein, Jr. Intérpretes: Ernesto Laguardia, Julieta Egurrola, Bruno Bichir, Alberto Estrella, Lucía Muñoz, Blanca Guerra, Verónica Merchant. Dirección: Arturo Ripstein. 188 minutos.

## Nuestra opinión: excelente

Le escuchamos a la guionista Paz Alicia Garcíadiego decir que "no debe haber ciudad más parecida a El Cairo que México DF". Localidad abigarrada, hormigueante, hinchada en sus dimensiones y superpoblada. Lo dijo en virtud de haber adaptado para el mexicano Arturo Ripstein la novela "Principio y fin", del premio Nobel egipcio Naguib Mahfuz.

Junto con "La mujer del puerto", "Principio y fin" es el mejor film de este notable creador cinematográfico y una de las pocas obras del llamado "nuevo cine latinoamericano" digna de mención insoslayable. La película es un retrato majestuoso, al mismo tiempo trágico, desempolvado, sublime y de "deprimente belleza" (según Susana Cato), de la clase media derrotada por los varios liberalismos sofocadores que imprimieron sobre ella el certificado de lenta pero segura defunción.

Ripstein inscribe su brillante y sesudo producto, tan entretenido y gozoso en su angustiante orientación que

no deja parpadear, en la línea del neorrealismo latinoamericano de cuya articulación estética es en buena medida responsable. “Principio y fin” es el “Rocco y sus hermanos” (1960, Luchino Visconti) de América latina: propone un viaje por el interior de la urbe, en su búsqueda del bienestar quimérico de una madre y de sus cuatro hijos, inmediatamente después de la muerte del padre. Sueños individuales y familiares —una misma cosa— se dan de bruces contra el destino, que va marcando de cerca a las víctimas, tan impiadoso como irrefrenable en su ansiedad de sangre y fracaso.

Sobre este singular apunte de entidad universal asienta Ripstein las bases del melodrama como género abarcador y necesario en la descripción del ardor de esta familia, los imaginarios pero no tan utópicos Botero, donde la madre sacrifica a todos por amasar el futuro finalmente imposible de Gabriel, Gabito, uno de sus muchachos, a quien ha soñado abogado. “¡Cómo me pesan tus sueños!”, reflexiona en voz alta Gabriel, con la mira de la madre apuntándole desde todas partes.

Un guión de gran eficacia narrativa trabaja el universo personal de los cuatro hijos, a lo largo de 188 apasionantes minutos y con notables actores cuyo aura proviene del “culebrón” televisivo mexicano. Mireya (Lucía Muñoz), la única chica, recorre el débil puente que une el trabajo de costurera con la prostitución; Guama (Alberto Estrella) canta mal en un cabaret de mala muerte, el salón “Tiovivo”, bien reconocible por sus mujeres y por el cotillón, para quien frecuente la filmografía de Arturo Ripstein; Nicolás (Bruno Bichir) viaja a Veracruz, donde conoce el sexo desinteresado (y el otro también) y se emplea para mantener los estudios de Gabriel (Ernesto Laguardia), el único merecedor de la ayuda de todos y el primer fracasado en el amor, en la hombría y en el progreso imposible.

## Lucha contra el destino

Ignacia (la formidable Julieta Egurrola) es la madre, un personaje que, en el cine mexicano y en el latinoamericano todo, consigue progenie de metáfora. Es la mujer que construye desde el pequeño matriarcado familiar la noción de la hombría y el machismo sociales. Es quien sopesa la lucha contra la predestinación aun forjando el error y desconociendo la desesperanza de la culpa y haciendo la vista gorda a la hipocresía, la falsedad y el ocultamiento.

La claustrofobia es el atributo dramático de esta historia de parientes en una barca perforada y a la deriva en un mar ahogado. El melodrama moderno, con sus motes tradicionales, pero también desde su inversión tópica —no castigar el vicio ni premiar la virtud— cobra dimensión de tragedia justo cuando la crisis trasciende desde la contingencia familiar a la universalización de la moral pequeñoburguesa, llena de tics egoístas, descendente y sumisa pero nunca consciente, impregnada de sueños que no se cumplen por visitarlos desde el camino obtuso y devastada por una vocación de eficientismo que ni siquiera ayuda en la caída.

La claustrofobia emerge de la acumulación de objetos en las viviendas subterráneas; de la proliferación de espejos convertidos en abismos (muchas secuencias largas concluyen en ellos o tratan de atravesarlos, como la muy patética de Mireya, con el velo blanco de novia imposible), y de los crispantes movimientos de la cámara, que casi choca entre paredes, pasillos y escaleras, aunque siempre deja una grieta para asomar la curiosidad insolente en que nos ha hundi-do Ripstein a los espectadores.

La cámara es el instrumento del realizador mexicano para la escritura barroca de su historia. Una vez más, el plano-secuencia es el dispositivo visual que construye la “enunciación” por debajo y por encima de la historia,

modelándola desde la intención que ese refilado del trabajo creador permite intuir. En el espacio del “enunciado” se halla el campo de ideas del artista. Basta como referencia la impresionante duración y la inquietante movilidad de la secuencia en que todos los hijos, uno después del otro, con minutos de diferencia, se encuentran frente al cuerpo yacente del padre muerto.

Basta asimismo el trabajo de “cámara-enunciación” en el tramo final, con el homenaje de los tambores de Calanda (los de la ciudad natal de Luis Buñuel y los que frecuenta su filmografía) en incesante repiqueteo, mientras la sangre familiar se reduce a la humilde vulgaridad de los zapatitos colorados de una ramera sin suerte. El vocabulario alunfardado de los mexicanos es un factor de descripción social y temporal en boca de los personajes. Es también la labor de síntesis verbal con que la guionista Garciadiego seduce los oídos de la platea y define los caracteres, humanizándolos desde la palabra. Es el uso del saber popular como singularidad dramática, como efecto narrativo intencionado y como compendio donde todo se vuelve fácil, en una frase, en dos palabras o en algún refrán.

El film se eleva mística y ritualmente como una gigantesca pieza sobre la culpa, la autopunición (finalmente) y el arrepentimiento cuando ya es tarde. Todo bajo la advocación sonora de Schubert, Mahler y Verdi, cuyo arte los descubre como síntesis de alguna decadencia de otro tiempo siempre pronta a asomar.

*Claudio España*

# Comentario sobre “Melodrama moderno, con la dimensión de la tragedia”

*La Nación*, jueves 8 de octubre de 1998

*Principio y fin*. El film y sus múltiples miradas

Ana Laura Lusnich

En su comentario de *Principio y fin* (Arturo Ripstein, 1993), publicado el 8 de octubre de 1998, Claudio España abarca dos perspectivas de análisis. Una estaba destinada a comprender la herencia de la tradición cinematográfica en la filmografía del realizador mexicano; la segunda se concentraba en los diferentes niveles del texto fílmico, con especial atención en la narración, la puesta en escena, la interpretación de los actores y la enunciación. La primera permitía descubrir al lector el horizonte de expectativas de Ripstein, su inmersión en las estéticas realistas y su afinidad con algunos géneros fructíferos en México, como ser el melodrama. La segunda definía el dispositivo narrativo-enunciativo del film, la forma en que emergía el autor por sobre el director. Estos dos enfoques manifestaban, por parte de quien escribía la crítica, un profundo conocimiento sobre la historia del cine y los procesos que abarca la realización de una película. Para quien asistió a las clases de Claudio España en la Universidad de Buenos Aires y tuvo el privilegio de conversar detenidamente con él sobre temas de cine argentino y latinoamericano, el texto dedicado a *Principio y fin* develaba,

de forma palpable, esas otras preocupaciones y oficios que supo desarrollar por más de veinte años en la universidad: la docencia y la investigación.

El título dado a la crítica, “Melodrama moderno, con la dimensión de la tragedia”, situaba de forma directa al lector en el contexto cinematográfico en el que fue realizada la película, aunque inmediatamente una serie de referencias puntuales marcaban los lazos que esta trazaba con el universo literario del cual procede el guión cinematográfico y con la escuela neorrealista italiana, construyéndose de esa manera una interpretación compleja y profunda sobre la obra dada a conocer por Ripstein. Esquivando todo tipo de distancia geográfica y cultural, la novela *Principio y fin* del escritor egipcio Naguib Mahfuz se constituyó como base del guión cinematográfico y aportó toda una serie de características afines a la idiosincrasia y al estilo del director mexicano: una escritura realista, centrada en la vida de los sectores populares y medios de la población; la localización de las situaciones dramáticas en urbes (El Cairo, luego México DF) que presentaban condiciones poblacionales y sanitarias equivalentes; la conformación de una estructura coral y polifónica que permitía la expresión de diversos puntos de vista, y la emergencia de conflictos familiares y sociales vinculados a la dicotomía tradición/modernidad. Esta relación de afinidad entre el cine mexicano y la escritura del “multipremiado” y polémico escritor egipcio pudo constatarse unos años después, en el momento en que otro destacado realizador mexicano, Jorge Fons, adaptaba la novela de Mahfuz de 1947, *El callejón de los deseos*. En esa ocasión, las historias de un conjunto de hombres y mujeres que habitaban un mismo barrio y unas pocas calles compartían con el film de Ripstein de 1993 el afán por la supervivencia y la necesidad de escapar del tiempo pasado.

España sostiene, asimismo, que *Principio y fin* de Ripstein es el *Rocco y sus hermanos* de América Latina, afirmación que reenfoca los principios realistas mencionados en función de una escuela cinematográfica potente que, con origen en la Italia de la segunda posguerra, alcanzó una gran productividad en América Latina, en Argentina (Fernando Birri), Brasil (con algunos de los films del Cinema Novo) y México (Buñuel, Ripstein), especialmente. La mención del film de Luchino Visconti de 1960 refiere a su vez a la modernidad cinematográfica, siendo Arturo Ripstein (junto con otros realizadores mexicanos de los años sesenta y setenta: Felipe Cazals, Jaime Humberto Hermosillo, Jorge Fons) uno de los directores que impulsaron la renovación del lenguaje cinematográfico y de las modalidades de producción en su país. Participe del Nuevo cine latinoamericano, inscripto en las tendencias realistas y/o neorrealistas que procuraban en ese contexto elaborar una crónica de los sectores populares y medios de la sociedad mexicana, Ripstein eligió el prisma del melodrama para sus historias y personajes. Este género, prolífico en el cine latinoamericano desde sus fases tempranas, significó en Ripstein la posibilidad de ahondar en una serie de conflictos familiares y sociales que abarcaban la soledad, el confinamiento de las personas y la imposibilidad de un cambio real, en tanto los niveles expresivos incluían una carga emocional y moral potente. Fundamentalmente, este género se sustentaba en la exposición de figuras femeninas y masculinas adultas cargadas de mezquindad y frustración. Doña Ignacia Botero, personaje de la madre en *Principio y fin*, reúne en un solo sujeto dramático un sinnúmero de connotaciones que expresan la tensión existente entre el tiempo pasado y el presente histórico. Claudio España reconoce en la figura de esta madre la metáfora del país, quizás de la región, y aun de los países entonces en vías de desarrollo, dado que en ella se conjugan prácticas

anquilosadas como son el matriarcado, el ocultamiento y la negación, en tanto a su vez brega, al menos, por el progreso de uno de sus cuatro hijos, fomentando sus estudios y el esfuerzo mancomunado a esos fines de toda la familia. La articulación entre pasado/presente y el devenir dramático, que implica el martirio de los tres hermanos mayores, determina, según palabras de España, el tránsito del melodrama a la tragedia, la posibilidad de comprender en ese microcosmos familiar problemas universales que atañen a la pequeña burguesía en su esfuerzo por no quedar en un espacio marginal de la sociedad.

De acuerdo con estos parámetros, es posible comprobar que las aproximaciones realistas y/o neorrealistas de Ripstein en *Principio y fin* desplazan del plano expresivo-dramático cualquier vestigio de candidez para sumirse, como explica Claudio España, en un clima de claustrofobia expreso. En esa construcción de la claustrofobia, más allá del devenir dramático que va especificando el sacrificio y la caída de cada uno de los hermanos, interviene un tipo de escritura personal y recurrente en el director. En el reconocimiento de este tipo de escritura autoral, es muy valioso el análisis que aporta España en torno al dispositivo narrativo-enunciativo que se monta en el film. Claudio España sostiene que Arturo Ripstein, enclavado en una etapa de modernidad, abandona la economía de la significación del texto clásico a favor del funcionamiento propio del arte barroco y manierista. En esta dirección, el empleo recurrente del plano secuencia juega un doble papel en la organización del relato. Por un lado, se constituye en un recurso que define la planificación de la puesta en escena y del montaje, en tanto la cámara, en sus planos largos, recorre las habitaciones y recovecos de la vivienda familiar, plagadas de objetos inútiles y de una gran cantidad de espejos que aportan una simbología asociada al encierro físico y mental. Por otro lado,

el plano secuencia construye y visibiliza la enunciación, al delatar la presencia constante del narrador implícito, un testigo silencioso de los acontecimientos. La introducción de estos conceptos en el comentario del film hacen referencia a la capacidad teórica y reflexiva de Claudio España, en tanto fue uno de los primeros profesores universitarios (y críticos periodísticos de la Argentina) que dio a conocer en nuestro medio las ideas de Roland Barthes y Jesús González Requena, dos de los autores que en los años ochenta y noventa expusieron sus teorías en torno al grado cero de la escritura (Barthes) y su problematización en estilos vinculados al barroco y el manierismo (González Requena).

Más allá de realizar un análisis del diseño narrativo y del sistema enunciativo, y de hacer énfasis en el rol que cumple la puesta en escena en la construcción de un relato en abismo, España se detiene en otros niveles del texto fílmico, elaborando, a partir de estos múltiples intereses, la definición de un objeto cultural abigarrado y que apunta a una polisemia de sentidos. Como ejemplos de contraste, la alusión al vocabulario “alunfardado” y a una banda musical que incluye obras sinfónicas de Giuseppe Verdi, Franz Schubert y Gustav Mahler, refrenda la idea de la complejidad que asume el texto fílmico, así como la voluntad de apelar a los espectadores en sus planos emotivo e intelectual. Las expresiones verbales que caracterizan a los segmentos bajos y medios bajos de la sociedad mexicana se traducen en una jerga de carácter popular, que se exhibe en las frases, refranes y canciones que van enunciado los diferentes personajes, las intenciones costumbristas que ha acentuado la guionista del film, Alicia Garcíadiego. A primera vista, pareciera que el mosaico de expresiones populares formula una antítesis al acompañamiento orquestado de los compositores convocados. Sin embargo, como observa Claudio España, la correspondencia de estos músicos

a los períodos renacentista y renacentista-tardío se relaciona con los propósitos morales del film. Se trata, en suma, retomando las palabras de España, de “una gigantesca obra sobre la culpa, la ‘autopunición’ (...) y el arrepentimiento cuando ya es tarde”.

## Carta de lectores

El diario *La Nación* publicó el día 17/03/2006 una carta de lectores firmada por Claudio España. La carta, que contenía una crítica sobre el film *Match Point* fue recortada debido a su extensión. Aquí publicamos la versión completa.

### Aclaración

Señor director:

Me ha llamado mucho la atención el enorme parecido (y quizá algo más) que guardan el argumento y la estructura narrativas, en su totalidad, del film de Woody Allen "Match Point" con aquel superclásico de Hollywood llamado "Ambiciones que matan" ("A Place in the Sun", 1951, de George Stevens), protagonizado por Montgomery Clift, Shelley Winters y Elizabeth Taylor.

En ambas, hay un joven de "otra clase" (Montgomery Clift / Jonathan Rhys-Meyers) que viene de otro lado, que conoce a dos mujeres, a una parece que la ama, aunque luego no tanto. Se casa con una de ellas, la chica rica, a la que aprovecha para comprarse ropa y mantenerse como empleado del padre. Acosado por la amante (Shelley Winters / Scarlett Johansson) decide matarla. La esposa (Elizabeth Taylor / Emily Mortimer) nunca se entera.

En "Match Point" se suplanta la muerte en el lago por un escopetazo. En las dos, en el final, reina la ambigüedad y predomina el saber del espectador.

Esto último es muy llamativo y se expone en los dos films por una jugada de la llamada enunciación: sólo el espectador conoce, en una, la responsabilidad limitada del joven y, en la nueva, su responsabilidad cierta. Siempre, sólo el espectador y el protagonista serán dueños de la verdad.

Woody Allen aprovecha esta íntima complicidad para desatar su cuerda moral y orientar a la audiencia en la responsabilidad de su juicio. Otro tanto propone “Ambiciones que matan”.

Habrà que destacar la habilidad del creador neoyorkino para envolver la trama en el arabesco de una pelota de tenis (marca de suerte) y para transformar el desenlace equivocado de los jueces de 1951 en un despiste de la policía londinense de 2005. Antes que la silla eléctrica, Woody Allen prefiere una condena moral a lo Rascolnikoff y el acoso de la “furtiva lacrima” de Donizetti, ingenuamente situada en tres momentos clave de la banda sonora.

Detrás de la narración original, se halla “Una tragedia americana”, el clásico literario de Theodore Dreiser (también conocido como “La tragedia del lago”), que dio base al film de George Stevens. He buscado, en publicaciones locales y extranjeras y en Internet, certezas de esta coincidencia y no las hallé.

Espero no haber expuesto más que lo necesario del argumento ni humillar con este hallazgo la admiración que siento por la obra del creador de “Manhattan”, pero fue descubrir en mi memoria aquel viejo film, mientras veía “Match Point”, para saber qué iba a ocurrir a cada paso y todo ocurría tal cual.

*Claudio España (Crítico de cine)*

# Comentario sobre “Carta de lectores” acerca de *Match Point*

*La Nación*, viernes 17 de marzo de 2006

*Fernando Madedo*

El amor llega cuando menos se lo piensa, anda por allí y solo hace falta atropellárselo para que se le pegue a uno.<sup>1</sup>

Claudio España

Luego de su desvinculación del diario *La Nación* y de ejercer la crítica cinematográfica durante más de treinta años, Claudio España publicó en ese periódico algunas “Cartas de lectores” que tuvieron una extendida repercusión pública. Sus cartas demostraron la carencia de una pluma, en las páginas de las revistas especializadas y de los suplementos de Cultura y Espectáculos, que tuviera la erudición y la reflexión crítica que lo caracterizaban.

El fervor con el que ejercía su profesión de crítico, despertado con la misma pasión con la que amaba el cine y con la que dictaba clases en la universidad, lo urgían en la necesidad de escribir y expresar sus ideas, a falta de los artículos que oficialmente ya no podía publicar en aquel diario. Las cartas le permitieron, por tanto, acercarse a los lectores una vez más, con el fin desinteresado de transmitir sus saberes y de producir cultura. Así pues entendía Claudio a su actividad, centrada en el cine como un arte total y como la expresión moderna de cultura que, junto

---

1 España, C. (2006). Mensaje de correo electrónico al autor, 28 de marzo.

con la educación, constituían sus pilares fundamentales para el progreso social.

“Un sueño cultural hecho realidad”,<sup>2</sup> escribía en una carta de lectores del 15 de junio de 2005, a propósito de la programación de clásicos del cine en una nueva señal de cable a la que se había suscrito. Y fue justamente un clásico de 1951, *A place in the sun* de George Stevens, que lo llevó a escribir la carta del 17 de marzo de 2006 sobre *Match Point* de Woody Allen tras su estreno en Argentina, una de las dos opiniones más comentadas que tuvo en su serie de “Cartas de lectores”.<sup>3</sup>

Claudio encontró ciertas correspondencias no explicitadas por el director entre el reciente estreno y el film de Stevens. No con la intención de realizar un juicio desfavorable sobre la película, sino con el objetivo de contribuir en su análisis y comprender la intervención dialógica que estaba realizando Allen. Aquí reside el principal aporte de España para la lectura del film, pues algunas discusiones se desviaron en torno a su originalidad y perdieron el núcleo del análisis propuesto por el autor de *Reportaje al cine argentino* (ver por ejemplo “Original Sin”, publicado en el *Huffington Post* por Kevin Hench).<sup>4</sup>

Ambos films presentan un argumento y una estructura narrativa similares: por un lado, un muchacho de clase media-baja que mantiene una relación “oficial” con una chica de clase alta de buena posición e influencias que le ayudan en su carrera, y por otro, una chica que oficia de amante, de clase media-baja y que, al quedar embarazada, amenaza con complicar la relación matrimonial. Puesto el

---

2 España, C. (2005). “Sin los clásicos”, en *La Nación*, sección Opinión, Carta de Lectores, 15 de junio.

3 La otra carta se trata de la publicada el 1° de julio de 2004 sobre la implementación de la cuota de pantalla. Ver España, C. (2004). “Cine argentino”, en *La Nación*, sección Opinión, Carta de Lectores, 1° de julio.

4 Hench, K. (2011). “Original sin”, en *Huffington Post*, 25 de mayo.

acento en cómo se desarrollarán las situaciones y en cómo afectarán a los personajes, en el desenlace, la decisión sobre con cuál de ambas chicas decide seguir unido el protagonista se dilata en idas y vueltas, cuyo coto es la opción por el lujo y el matrimonio, resignando la pasión con el asesinato de su amante.

El tema es un melodramático por excelencia y la estructura narrativa apoyada en el “efecto de primacía”,<sup>5</sup> es decir, en qué sucederá a continuación y sobre cómo se verán afectados los personajes por las situaciones, lo distancian del policial, cuyo crimen podría ser motivo suficiente para las estrategias del género.

España recuerda que la fuente literaria de la película *A place in the sun* es *Una tragedia americana* de Theodore Dreiser. En ella la imposibilidad de la relación entre los empleados de la fábrica —como sucede fielmente en su adaptación filmica— divide a los personajes a un lado y otro de la ley, cuya consumación del acto sexual y consecuente embarazo de la chica pobre pone de manifiesto la transgresión a la norma, característica del melodrama. Y ateniéndonos al origen del melodrama y su etimología (drama con música), el acoso de la romanza *Una furtiva lágrima* de Gaetano Donizetti marca los tres momentos de la película, que Claudio ironiza que Allen los ha colocado con ingenuidad.

En la voz de Enrico Caruso (dice el personaje de Chris “su voz expresa todo lo trágico de la vida”) suena la letra de *La furtiva lágrima* en la que se canta el sollozo del amor del joven campesino Nemorino por la bella terrateniente Adina: “Si può morir, Si può morir d’amor”. Se oye mientras la pelota de tenis golpea en la red sobre la que se detiene la imagen al comienzo del film, mismo golpe de suerte (figura en la que

---

5 Bordwell, D. (1996). “Culpa, crimen y narración”, en *La narración en el cine de ficción*, Barcelona: Paidós.

Allen decide transformar los caminos del destino trágico del melodrama) que hace encontrar por casualidad en la Tate Gallery a Chris (Jonathan Rhys Meyers) con Nola (Scarlett Johansson). Es la suerte del destino, o el destino de la suerte lo que conduce a los personajes a la salvación o a la destrucción, cuya única posibilidad, entre ambos caminos, es la de la renuncia. Allí se encuentra la tercera escena mencionada por España, en la que el personaje de Chris, luego de los ascensos y caídas, las idas y venidas de la pareja melodramática, debe tomar una decisión: resignarse a la pasión que siente por Nola, planear el asesinato y su posterior consumación.

La renuncia se vuelve la única actividad posible del héroe-víctima melodramático, dado que debe rebelarse frente a la ley o tomar conciencia. En la obra fotográfica de Oscar Gustave Rejlander, *The two ways of life* (1857), se encuentra expresado el dilema: razón o deseo. El deseo por lo prohibido lleva la marca del *pathos*, la *hybris*, el error trágico final y el consecuente castigo ejemplificador, pagando con la culpa el error cometido.

Para llegar al juicio que permita el castigo posterior, el film de Geroges Stevens sigue una rigurosa investigación científica que termina por encontrar las pruebas de aquello que queda oculto al espectador y que, aunque se evidencie que Alice Tripp (Shelley Winters) murió por accidente y no por homicidio, George Eastman (Montgomery Clift) resultará culpable enjuiciado por haber violado las tres leyes fundamentales del melodrama clásico: la ley eclesiástica, la ley del Paterfamilias (ocupado el lugar por su madre como autoridad familiar que indaga junto con el sacerdote si pensaba en la otra mujer mientras Alice tenía el accidente) y la ley del Estado (cuyo discurso sobre el matrimonio recibe por educación Angela Vickers (Elizabeth Taylor)). Estas tres leyes se ponen en escena con los tres únicos espacios representados al final de la película: el juzgado, la

escuela y la cárcel; y los personajes cuyos roles son los de la autoridad: el sacerdote, la madre y el juez. España, señala en cambio, que en el film Allen libera al espectador a realizar el juicio sobre el personaje de Chris, en la referencia —explícita, ya que el personaje lee la novela en sus noches de insomnio, como así también inspira alguna que otra escena— al Rascolnikoff de Dostoievsky.

*Match Point* elabora una fuerte crítica a las instituciones, por un lado, al matrimonio burgués del que Chris queda “preso” hacia el final de la película (anticipado por el enrejado detrás del cual lo encuentra la cámara al comienzo del film), pero que en nombre del bien social lleva a la muerte de la pobre Nola para dar vida al descendiente Terrence; por otro lado, a la justicia, en la que la investigación científica queda burlada por el sueño que tiene el agente investigador, en el cual descubre al asesino, aunque tras el despiste de un policía, comete igualmente un acto de injusticia. “Ser infiel no es lo más honorable pero eso no me convierte en homicida”, arremete Chris contra los investigadores, que le responden: “No emitimos juicios de moral, solo investigamos un crimen”. La diferencia queda así expresada en los diálogos de los personajes, con respecto al film de Stevens.

Sin embargo, y basándose en un principio narratológico, España también observa que lo expresado en los diálogos de los personajes obedece a un juego de la enunciación. Entre el episodio trágico, que queda oculto al espectador en el film de Stevens, y la certeza en el film de Allen hay una diferencia sustancial en la focalización, que estriba entre la focalización externa a la interna y la “ocularización” interna a la “ocularización” cero, respectivamente<sup>6</sup> (ver por ejemplo dónde se ubica al espectador con respecto al personaje y su juzgamiento en el film *A place in the sun*).

---

6 Gaudreault, A., Jost, F. (2001). “El punto de vista”, en *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.

La carta sobre *Match Point* publicada por *La Nación* fue recortada debido a su extensión. En los recortes se hallan también algunos elementos de importancia para el análisis filmico. Presentamos en este libro el texto completo de aquella carta, que llevaba el siguiente comentario en el mensaje de correo electrónico:

Esa carta sobre *Match Point*, en la que no pretendía deslucir a W. A. y la gente se dio cuenta de ello, me dio un montón de satisfacciones. No puedo creer qué audiencia tiene esa sección o, quizá, a algunos les interesó volver a leerme. Te la envío abajo completa, porque la recortaron un poco (era algo larga).<sup>7</sup>

---

7 España, C. (2006). Mensaje de correo electrónico al autor, 28 de marzo.

# Claudio España y sus aportes a la enseñanza universitaria

*Ricardo Manetti*

¡Qué difícil escribir este texto! Llevo días, semanas y meses postergándolo. ¿Cómo empezar? ¿Por dónde? Escribir sobre Claudio me expone a mis recuerdos. Una trama de aprendizajes, lecturas, sentimientos y un encuentro con el vacío que deja la ausencia de quien uno amó.

La primera vez que hablamos con Héctor Kohen sobre la publicación de este libro, hace ya un par de años, imaginé muchas palabras posibles, pero hoy todas me resultan incompletas, vagas. ¿Cómo simbolizar y cargar de sentido la huella que dejó su ausencia? Tal vez en la memoria de los diálogos compartidos, los viajes de aprendizaje, los libros marcados y el deseo de una libertad que vislumbramos juntos, en 1983, cuando nos conocimos.

Fue en aquel año de la vuelta a la democracia en la Argentina, en aquellas noches perpetuas de la calle Corrientes, del Ramos (el café de Montevideo y Corrientes en el que nos presentaron), del comedero Cuchillo y Tenedor, de Cafecito con los dibujos de Hermenegildo Sábat y en los acalorados días del fervor alfonsinista, cuando nos cruzamos y empezamos a compartir una vida juntos.

Nos unieron, desde la primera noche, el amor al cine y las vivencias compartidas, a destiempo, en Luján, ciudad en la que él había vivido su infancia y adolescencia y en la que yo había pasado mis veranos cuando era niño. Hablamos de la cafetería El Águila, de la calle San Martín, del cine Numancia, del bazar La Muñeca, de la consabida vuelta del perro de los lugareños y también de nuestros conocidos del presente: los de la calle Corrientes, también caminadores y frecuentadores de bares y cafés. Hablar de Claudio España es también hablar de los cafés de Buenos Aires, punto de encuentro para las charlas entre amigos, el armado de los proyectos, la confección de programas académicos y espacio ideal para bosquejar las críticas y notas periodísticas. El café era el escritorio más apropiado para él. Claudio necesitaba de la ciudad y de su gente para pensar y escribir. Los bares fueron el espacio obligado para sus lecturas. Revisar sus libros es encontrarse con innumerables servilletas con anotaciones, apuntes e ideas. Escritura fragmentaria de un texto que debiera ser leído. Entre aquellos papeles también están los bocetos de sus clases, los conocimientos nuevos y los gustos por esta o aquella película. Claudio amaba ser docente.

## El maestro

Claudio se había formado en la escuela Normal Superior Florentino Ameghino de Luján y siempre recordaba, con cierta nostalgia, la intensa vida cultural de su ciudad al final de su adolescencia, a comienzos de los años sesenta. Sus primeros escritos como periodista y crítico de cine fueron en *El Civismo*. Participó del Club de Teatro y tuvo siempre una profunda admiración por su director, Gerardo Amado. Interpretó un par de obras como actor y

obtuvo un premio por su actuación en *Esperando a Godot* de Samuel Beckett. De ahí su histrionismo para el dictado de las clases. Claudio tuvo un afecto enorme por los actores. Los quería, y desde niño los convirtió en materia de interés para lo que luego sería su trabajo como periodista y estudioso del arte del espectáculo. Sus primeros recuerdos siempre aparecían ligados al cine. La primera imagen fílmica que guardaba en su memoria correspondía a la escena de un niño con una sillita en la película italiana *Pequeño mundo antiguo* de Mario Soldati. Durante años buscó ese film hasta que pudo conseguir una copia en video recién a fines de los años ochenta. Claudio compartía, como muchos otros de su generación, la necesidad de atesorar las imágenes que habían formado parte de su educación estética y sentimental. Con el tiempo se convirtió en un analista, historiador y crítico de las imágenes visuales y sonoras. Su campo de trabajo fue el lenguaje.

Claudio España se recibió de Profesor en Letras en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires a finales de la década de los sesenta. Durante años integró la cátedra de Gramática Española a cargo de la doctora Ofelia Kovacci en la carrera de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras. Si bien la gramática era de su interés, su compromiso absoluto con la universidad se produjo recién con la llegada de la democracia y con las modificaciones en los planes de estudio. En 1985, la carrera de Historia de las Artes de la UBA adoptó el nombre de Artes e incorporó a su currículo, entre muchas otras novedades, los estudios sobre cine. Un nuevo plantel de profesores ingresó a la carrera en ese momento. Las nuevas materias de cine fueron impartidas por Emilio Bellón (Estética del Cine y Teorías cinematográficas), Víctor Iturralde Rúa (Historia del Cine Universal), Rafael Filipelli (Introducción al Lenguaje de las Artes Combinadas), Eduardo Leiva Muller (Análisis de

Películas y Crítica Cinematográfica) e Historia del Cine Latinoamericano y Argentino a cargo de Claudio España. Este último dictó su asignatura por primera vez en el segundo cuatrimestre de 1986, y continuó en ese cargo hasta su muerte en 2008. En 1987 y 1988 dictó Introducción a los Lenguajes de las Artes Combinadas, cargo al que renunció cuando obtuvo por concurso la titularidad de Análisis y Crítica, en 1989.

Aquellos años de la segunda mitad de la década del ochenta también representaron los cambios en los paradigmas de análisis y crítica del lenguaje fílmico. España tuvo, entonces, la responsabilidad de organizar y construir los primeros programas de estudios para varias de las asignaturas sobre cine que comenzaron a dictarse en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Varios de esos programas sirvieron años después para el armado del currículo en otros espacios de estudios universitarios, por ejemplo la Fundación Universidad del Cine, creada por Manuel Antín en 1990 y luego transformada en Universidad del Cine. Años más tarde obtuvo la responsabilidad de ser el primer Profesor titular de la asignatura Historia del Cine Argentino en la carrera de Medios Audiovisuales en el IUNA (Instituto Universitario Nacional de las Artes), actualmente UNA, asumiendo, también, la coordinación del área de las Historias del Cine en dicha institución.

## Los programas de estudio

Claudio fue siempre un lector minucioso e interesado por los aportes que el aparato crítico y la filosofía del lenguaje ofrecieron al cine como nuevos modos de acercamiento a planteos novedosos y actualizados. En 1987 un par de textos fueron clave en las lecturas de España para

el abordaje de los estudios sobre el cine y su incorporación a los contenidos académicos de la UBA: *El ojo tachado*, de Jenaro Talens y *El tragaluz del infinito*, de Noel Burch. Ambos publicados por Cátedra en la colección Signo e imagen. Los principios del análisis textual, la noción de Modelo de Representación Institucional y las aplicaciones de las genealogías del lenguaje fílmico fueron los puntos de partida de los primeros programas que España elaboró para las asignaturas de Introducción al Lenguaje de las Artes Combinadas. Inmediatamente otros autores y otros paradigmas se incorporaron a su trabajo; el concepto de *mentalidades* aportado por Pierre Sorlin en *Sociología del cine* y la taxonomía de Andrew Tudor para el análisis de los modelos de imaginaria visual y sonora en los géneros fílmicos y en los estilos autorales, en *Cine y Comunicación Social*. Eran entonces los tiempos del posmodernismo y de Jean Baudrillard y de sus postulados sobre *Cultura y simulacro* que España incorporó en la segunda mitad de la década del ochenta. A los textos de Baudrillard se sumaron los de Jean Francois Lyotard sobre *La condición posmoderna* y los preceptos de Marshall Berman en *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Con el tiempo, también incorporó los textos de Fredric Jameson, *Ensayos sobre el posmodernismo*, y con particular atención, *Estética geopolítica*. La “textualidad barthesiana” y las referencias a Julia Kristeva se volvieron también citas obligadas. No quedaron atrás los aportes de Michel Foucault sobre el panóptico, las nociones de *Vigilar y castigar* y la necesidad de pensar una genealogía de la historia. La historia de la sexualidad desde las perspectivas del neofeminismo y la derivación a los estudios del *Gender* llegaron con el principio de los años noventa. La lectura de Jacques Lacan revisitado por el colectivo de las teóricas feministas trajeron nuevas herramientas para el análisis fílmico. La fase del Estadio

del espejo y las nociones de lo Imaginario, lo Simbólico y lo Real fueron claves nuevas en las lecturas fílmicas. La publicación *Camera Obscura, Journal of Feminism and Film* fue el referente elegido. Es interesante observar que estos materiales de lectura también comenzaron a filtrarse en las críticas periodísticas de España. Un ejemplo interesante es observar su interés por los postulados neobarrocos sostenidos por Omar Calabresse y las nociones de “palimpseptos” de Gerard Genette y de las polifonías carnavalescas “bajtinianas”. Aquellos años fueron de una copiosa lectura para España y de construcciones de paradigmas de trabajos que llevó a sus clases, a su escritura y a la impronta que le supo imprimir a los grupos de investigación que dirigió. De aquella época son las traducciones que Elena Goity y Gabriela Fabro realizaron de los artículos de *Cinema Book*, compilado por Pam Cook y editado por el British Film Institute, para la Cátedra de Análisis y Crítica que España compartía con Ana Amado. Entre esos textos se destacan la escritura de autoras feministas como Christine Gledhill, Annette Kuhn y Sheila Johnston. Una mención aparte merece la traducción que Goity realizó del texto, hoy clásico, de Laura Mulvey *Placer visual y cine narrativo*. La “escopofilia” y el lugar de las subjetividades en el texto fílmico ligadas a los “constructos” de lo masculino y lo femenino fueron los nuevos argumentos. Fueron tiempos intensos en discusiones y debates.

## Los equipos de investigación

Claudio España a lo largo de su vida se armó de una importante biblioteca. En sus primeros años en la universidad los libros elegidos fueron los de literatura, lingüística, crítica literaria y artes. También se interesó por los trabajos

sobre sociología, psicología y cultura popular. La bibliografía sobre cine, valiosa y variada hasta los años setenta, pegó un salto cualitativo y cuantitativo en la década del ochenta. La aparición del videocasete y los nuevos acercamientos teóricos a la visión y lectura de los films, como a los nuevos modos de enfocar las historias, cambiaron la percepción sobre el fenómeno fílmico y su aporte al campo cultural. España trató y consiguió que muchos de los nuevos aportes teóricos fueran incorporados en la formación de sus alumnos y de sus lectores. España amaba los viajes. A partir de la década del ochenta los viajes al extranjero se volvieron permanentes, tanto para la búsqueda de bibliografía, como por la asistencia a festivales internacionales y la necesidad de encuentro con otros estudiosos del medio audiovisual. A Claudio le gustaba definir cada viaje como un “seminario intenso de aprendizaje”. Fue un aprendizaje que muchísimas veces compartimos. Recuerdo especialmente la presencia amistosa de Paco, el librero madrileño de Ocho y medio, en la época en que el negocio era un pequeño local en los cines Alphaville, que recibía a Claudio como al amigo argentino interesado en conocer las nuevas publicaciones. La revista *Contracampo*, publicada por un colectivo de profesores universitarios de distintas regiones de España, fue una de las publicaciones que Claudio conoció gracias a Paco. Esa revista también fue crucial para su producción teórica. En especial el número 42, monográfico dedicado a la enunciación y a los punto de vista, coordinado por Jesús González Requena, quien formaba parte del Instituto de Cine, Radio y Televisión de Valencia, un grupo de investigadores de distintas universidades nucleados alrededor de la figura de Jenaro Talens, de la Universidad de Valencia. Entre los más importantes, además de los nombrados, figuraban Santos Zunzunegui, Juan Miguel Company y Vicente Sánchez Biosca, entre otros. Esos nombres y sus

textos se volvieron entonces bibliografía obligatoria en manos de Claudio España. Un libro de Jesús González Requena, *La metáfora del espejo*, de 1986, fue matriz de muchos de los pensamientos que Claudio elaboró para repensar algunos aspectos de la historia del cine argentino. Su afinidad con el pensamiento del español fue el principal motivo por el cual España consiguió que González Requena dictase un seminario sobre análisis filmico a comienzos de los años noventa en la Facultad de Filosofía y Letras. Muchos jóvenes graduados de la primera camada de la orientación de Artes Combinadas formamos parte del alumnado de esas clases.

De aquel primer grupo inicial surgieron también algunos de los investigadores que integraron el grupo CINEMA dirigido por España y que tuvo su sede de trabajo en el Instituto de Artes del Espectáculo, que por entonces conducía Francisco Javier. Formamos parte de aquella primera etapa Ana Laura Lusnich, Diana Paladino, Elena Goity, Gabriela Fabbro, Héctor Kohen, David Oubiña, Clara Kriger, Susana Gómez Rial y yo. Fruto del quehacer del colectivo universitario CINEMA fue la investigación y posterior publicación de *Cine argentino en democracia 1983/1993*, trabajo solicitado y editado por el Fondo Nacional de las Artes. El origen del proyecto fue una invitación realizada a Claudio España por el Directorio del Fondo Nacional de las Artes para realizar un minucioso ensayo sobre el desarrollo de la industria cinematográfica tras el restablecimiento de la democracia en 1983. Frente a la oferta, España contrapuso la autoría compartida por el colectivo como un modo de dar a conocer y legitimar al grupo por él comandado. Fue el origen de una obra monumental sobre el cine argentino. Años más tarde se publicarían, también con el patrocinio del Fondo: *Cine argentino. Industria y clasicismo. 1933/1956* y *Cine argentino. Modernidad y vanguardia. 1957/1983*, también en dos volúmenes. Nuevos autores

y colaboradores se sumaron a los investigadores iniciales: María Valdez, Gregorio Ancho, Gonzalo Aguilar, Ana Amado, Armando Capalbo, Andrés Insaurralde, Daniel López, César Maranguello, Javier Nadeau, Miguel Ángel Rosado y Sandra Torlucci.

España fue el responsable de dirigir, en 1995, la primera historia del cine internacional escrita y editada en la Argentina. Volvió a convocar a una parte de los integrantes de su equipo de investigación. Junto con Kriger, Oubiña, Paladino y Valdez fuimos partícipes del nuevo proyecto. La historia publicada por el diario *La Nación* con motivo del Centenario del nacimiento del cine salió a lo largo de cincuenta y cinco semanas como suplemento especial de *La Nación Revista*. España quiso y consiguió que muchos de sus aportes académicos aparecieran en esas historias. Imaginé un “lector alumno” deseoso de aprender otras maneras de acercarse a la historia del cine. Iguales principios lo guiaron en la escritura de sus críticas filmicas y en sus textos periodísticos. Construyó un lector ideal deseoso de conocer y saber más. Tal vez lo que vivenció él mismo siendo adolescente, cuando se encontró con los escritos sobre cine y teatro de Tomás Eloy Martínez y Ernesto Schoo, en *La Nación*.

También en el ámbito académico fue responsable de dirigir el primer trabajo doctoral sobre cine argentino de una graduada de la carrera de Artes en el posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras. Fue muy feliz guiando a Ana Laura Lusnich en su tesis *El drama social-folclórico. El universo rural en el cine argentino*. Ana Laura le recordaba, por su modo riguroso de trabajo, los años de formación junto a Ofelia Kovacci. Siempre tuvo una especial admiración y afecto por Lusnich. También lo tuvo por sus discípulos más cercanos, que continuaron trabajando con él hasta su muerte, María Valdez y Héctor Kohen.

## Final

Claudio no era una persona fácil. Puede que a varios su ironía haya resultado difícil de entender. Tuvo valiosos amigos y fue querido por muchos. También fue cuestionado y rechazado por otros. Pero jamás resultó indiferente para nadie. Compartí su dolor ante muchas pérdidas, supe de sus tristezas y de sus enojos frente al abandono de algunos de sus colaboradores. Siempre fue un tipo frontal. No ocultaba sus sentimientos. Llevó con dignidad su enfermedad, un cáncer de páncreas, que le provocó la muerte a los sesenta y cuatro años. Siempre fue un luchador y su deseo era morir siendo un viejito. No lo consiguió. Hoy permanece en el recuerdo de muchos y sus textos forman parte de los programas académicos.

En lo personal, me resulta difícil terminar este texto, por eso recurro a las palabras con las que siempre nos despedíamos: “Yo más...”.



Presentación del libro *Cine argentino, Industria y clasicismo Vol. I y II*. (De izq. a der.) Parados: los autores Ana Laura Lusnich, Héctor Kohen, Gregorio Anchou, Elena Goity, Gabriela Fabbro, Ricardo Manetti y Susana Gómez Rial. Sentados: Sergio Renán (Director del FNA), Mirtha Legrand, Amalia Lacroze de Fortabat (Presidente del FNA), Claudio España (Director General de la obra) y José Miguel Onaindia (Presidente del INCAA). 2000.



## Los autores

### Tamara Accorinti

Licenciada en artes (Universidad de Buenos Aires —UBA—) y diplomada en Sociología y Cultura (Instituto de Altos Estudios Sociales —IDAES—). Actualmente se encuentra desarrollando la tesis de la En Sociología de la Cultura (IDAES) y ha obtenido la beca PROFITE, donde investiga los modelos de representación sobre la infancia que construye la productora García Ferré.

Como docente dicta las materias: Semiótica del Teatro (Universidad Nacional de las Artes —UNA—), Historia Analítica de los Medios Internacionales I (Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo —FADU—/UBA), Semiótica del Cine (Fundación Universidad del Cine —FUC—) y Tesis Documental (Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica —ENERC—).

En el área de la investigación ha participado en el proyecto UBACYT (Facultad de Filosofía y Letras de la UBA) y actualmente en identidad y género en el diseño audiovisual de series argentinas 2008-2013 (FADU / UBA).

A su vez, se ha desempeñado como investigadora del Observatorio Nacional del Audiovisual para la Infancia y Adolescencia, donde ha

publicado informes de investigación sobre los contenidos de los programas dedicados a la infancia en la televisión abierta argentina. Ha publicado dos artículos vinculantes al tema de investigación en el libro *30-50.70. Conformación, crisis y renovación del cine independiente argentino y latinoamericano*.

### **Elina Adduci Spina**

Licenciada en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Se desempeña como Adscripta en la cátedra de Historia del Cine Latinoamericano y Argentino (Carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras —FFyL— de la UBA), en la cual investiga el área de “Cine infantil argentino”. Integra el proyecto UBACyT “Tensiones y diálogos entre cine y cultura popular en la Argentina. De *Pajarito Gómez* (Rodolfo Kuhn, 1965) a *Soñar, soñar* (Leonardo Favio, 1976)”. Colabora en diversas revistas de cine, arte y cultura.

### **María Aimaretti**

Licenciada y Profesora en Artes Combinadas, carrera de Artes, FFyL, UBA. Diploma de honor 2009.

Doctora en Artes, Facultad de Filosofía y Letras, 2015. Su tesis se titula: *Producción estética, intervención social y simbolización de la memoria cultural en Bolivia: Grupo Ukamau y Teatro de los Andes. Experiencias de una tendencia de producción cultural de horizonte político*.

Fue becaria doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet) entre 2010 y 2014, y actualmente es becaria posdoctoral por la misma institución.

Adscripta entre 2010 y 2012 a la cátedra de Historia del Cine Latinoamericano y Argentino, dictada en la carrera de Artes, FFyL, UBA, por el profesor Ricardo Manetti. Se desempeña como Ayudante de primera en dicha materia desde 2013 hasta la actualidad. Docente invitada en seminarios de maestría en la Facultad de Filosofía y Letras.

Miembro activo desde 2007 del grupo ClyNE (Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine), liderado por Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras, en el cual desarrolla tareas de investigación y gestión cultural. Investigadora invitada en proyectos de investigación sobre Arte Argentino en la Universidad Nacional de Tres de Febrero, bajo la dirección de Graciela Sarti.

Miembro activo desde 2010 del comité editorial de la revista *Cine Documental* ([www.cinedocumental.com.ar](http://www.cinedocumental.com.ar)).

### Alicia Aisemberg

Doctora en Historia y Teoría de las Artes, por la UBA, con la tesis *El sistema misceláneo de representación en los géneros populares: sainete y cine sonoro argentinos*, acerca de los intercambios entre el sainete teatral, el cine y el tango. Es Profesora adjunta en la asignatura Introducción al Lenguaje de las Artes Combinadas, FFyL (UBA). También es docente en la Escuela Metropolitana de Arte Dramático. Integra el grupo de investigación ClyNE y es codirectora del proyecto "La construcción transnacional del cine argentino y mexicano. Intercambios culturales y relaciones identitarias en el período clásico-industrial". Es autora del libro *El mundo popular en escena. Concurso Nacional de ensayos teatrales Alfredo de la Guardia* y coautora de los libros *Historia del teatro en Buenos Aires* y *Una historia del cine político y social en la Argentina*.

### Martín Alomar

Docente e investigador universitario; actualmente trabaja en su tesis sobre cuestiones de género en la obra de C. H. Christensen para la En Estudios de Teatro y Cine Latinoamericano y Argentino, FFyL (UBA).

En teatro dirigió *La noche que Larry Kramer me besó* (ganadora de dos premios Roberto Jáuregui, un Florencio Sánchez y un ACE —Asociación de Cronistas del Espectáculo— en 2009); *IJ, La Exhalación* de Fernando Noy (2011) y fue codirector de la obra *Hedwig & Theangryinch* (ganado-

ra de un premio ACE y un premio INADI —Instituto Nacional contra la Discriminación, la Xenofobia y el Racismo—, en 2009/10). Fue director de arte y productor de *En la cola del avión* de L. Bredice (2007), diseñador, fotógrafo y productor de *Mayoría*, de M. Bustamante (2008), musicalizador de *Femenino* (2008) y director de arte de *Tengo más corazón que voz*, de C. Morales (2011).

En cine, fue director y guionista de *Naranja Fluo* —episodio del largo *Bacanal*—, del corto Dogma 95 de creación colectiva *Untitled #1*, del corto en súper 8 *Puce Woman* y de los cortos experimentales *El espacio entre nosotros* y *POSI+IVO*; y guionista de *Lila*. Estos trabajos fueron seleccionados para su exhibición en festivales de Argentina, Brasil, Estados Unidos, Canadá, España y México. Dirigió videoclips para Les Mentettes, Emisor, Entre Ríos, Audio Das Poly, entre otros.

## Armando Capalbo

Licenciado en Letras y Artes de la UBA. Investiga la relación entre literatura y cine. Ha sido investigador del Instituto de Artes del Espectáculo (UBA) y lo es del Instituto de Literatura Argentina (UBA). Es Profesor adjunto a cargo de la materia Literatura en las Artes Combinadas en la carrera de Imagen y Sonido de la UBA y de Literatura Norteamericana en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Ha publicado más de cuarenta artículos y ha sido expositor en diversos congresos académicos. Es periodista del suplemento cultural “ADN Cultura” del diario *La Nación*.

## Luciana Caresani

Estudiante avanzada de la Licenciatura en Artes Combinadas (FFyL de la UBA). Es integrante del proyecto UBACyT “Tensiones y diálogos entre cine y cultura popular en la Argentina. De *Pajarito Gómez* (Rodolfo Kuhn, 1965) a *Soñar, soñar* (Leonardo Favio, 1976)” que dirige el doctor Pablo Piedras, y es miembro del grupo PRIG “La guerra y el cine. Figuraciones, testimonios y relatos fílmicos sobre Malvinas” conducido por la profesora Marcela Visconti de la Facultad de Filosofía y

Letras (UBA). Cuenta con tres publicaciones en revistas con referato, una decena de publicaciones en revistas digitales y cinco en medios gráficos. Ha participado en calidad de expositora en conferencias nacionales e internacionales.

## Gabriela Fabbro

Doctora en Comunicación Pública por la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad de La Laguna (Tenerife, España). Licenciada en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras (UBA).

Docente de la Facultad de Comunicación (Universidad Austral) como titular de las cátedras de Narración Audiovisual y Taller de Realización Audiovisual, Adjunta de la cátedra de Contenidos Culturales Contemporáneos. Docente en el Doctorado en Comunicación Social y en las Maestrías en Gestión de la Comunicación en las Organizaciones y Gestión de Contenidos, de la Facultad de Comunicación de la Universidad Austral. Ha sido docente: en la cátedra Lenguaje Televisivo en el ICOS de la Universidad Católica Argentina; en la cátedra de Análisis de Películas y Crítica Cinematográfica en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), y titular de la cátedra de Estética Cinematográfica en la Universidad del Cine. Profesora invitada en la Diplomatura de Escritura Creativa de la Universidad de La Sabana (Colombia).

Autora de *Mirtha Legrand: del cine a la televisión*. (2006). Coautora de *No seamos ingenuos. Manual para el uso inteligente de los medios* (2008). Coautora de *Calidad televisiva: tendencias y valores en la programación argentina* (2006). Coautora de los libros *Cine argentino. Industria y Clasicismo 1933-1956*, tomos I y II (2001), de *Diccionario de directores argentinos y latinoamericanos* (1997), de *El cine argentino en democracia 1983-1993* (1994) y de *Cine argentino para la enseñanza de la lengua* (Inédito).

Directora del Observatorio de la Televisión Argentina (sede en la Universidad Austral). Ha sido colaboradora en la colección Archives

de la Unesco y en revistas de divulgación. Secretaria Académica de la Facultad de Comunicación de la Universidad Austral.

### **Fabio Fianza**

Licenciado y Profesor en Artes con orientación en Artes Combinadas (UBA). Adscripto a la cátedra de Historia del Cine Latinoamericano y Argentino (UBA). Integrante del ClyNE. Publicó artículos en los libros *Cine y revolución en América Latina* (2014) compilado por Ana Laura Lusnich, Pablo Piedras y Silvana Flores y en el libro *30-50.70 Conformación, crisis y renovación del cine independiente argentino y latinoamericano* compilado por Lucía Rodríguez Riva y Ricardo Manetti. Actualmente cursa la Maestría en Sociología de la cultura en la Universidad de San Martín.

### **Pablo Guallar**

Realizador argentino. Licenciado en Artes con orientación en Cine y Teatro (UBA). Sus obras oscilan entre el documental y la ficción. Autor de numerosos cortos que han participado en diversos festivales alrededor del mundo. En el año 2008 realizó su primer largometraje titulado: *Vía Muerta*. En el año 2010 presentó su segunda película: *Moctezuma / Crónica de viaje*, una "Road movie" realizada en Argentina, Bolivia y Perú. Este film fue presentado en el Centro Cultural Ricardo Rojas, donde fue premiado como Mejor Largometraje del SCDF (Festival de Cine realizado con Cámara de Fotos) I. Entre el 2011 y el 2012 participó de la realización del documental: *Octavio Getino: 55 años de historia argentina*. Es docente del Taller de Cine: "La revolución digital" dictado en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, y también Adscripto a la cátedra de Cine Universal. *Morón City Blues* (2014), su último film ha sido galardonado en el Festival de Cine Inusual de Buenos Aires y en el Festival de Cine con Riesgo.

## Raúl Illescas

Licenciado y Profesor en Letras (UBA). Se desempeña como docente en las carreras de Letras y Artes de la Facultad de Filosofía y Letras y, además, como Profesor de la materia Literatura Española en el Colegio Nacional Buenos Aires (UBA). Asimismo, participa en proyectos de investigación en las áreas de literatura y cine. Actualmente está escribiendo su tesis doctoral en esa facultad. Su tema es “Los surcos de la memoria: autobiografía y ficción en la obra narrativa de Jorge Semprún”. En esta línea ha participado en diferentes reuniones científicas y ha publicado artículos en revistas nacionales e internacionales

## Andrés Insaurralde

Realizó cursos en el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales —INCAA— (1965) y la Fundación Lowe (1971). Entre 1973 y 1976 integró el Centro de Investigación de la Historia del Cine Argentino (Fundación Cinemateca Argentina). A partir de 1983 dirigió la sección Investigación y Documentación del Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken, de la ciudad de Buenos Aires. Es autor de *Manuel Romero* (1994) y *Notas sobre el melodrama en el cine argentino* (2007). Y coautor de *Reportaje al cine argentino. Los pioneros del sonoro* (1978). *Historia del cine argentino* (1984 y 1994), *Fanny Navarro o Un melodrama argentino* (1997), *Soffici, testimonio de una época* (2001), *Diccionario del cine español e iberoamericano* (2005), *Hugo del Carril. El compromiso y la acción* (2006), *El cine cuenta nuestra historia. 200 años de historia. 100 años de cine y Más allá del olvido, conversaciones inéditas con grandes del cine nacional* (2014). Integró el Concejo Directivo de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina. Y fue jurado en el 20° Festival Cinematográfico de Mar del Plata (2005).

## Héctor Kohen

Es Profesor adjunto de Historia del Cine Latinoamericano y Argentino (Carrera de Artes, FFyL, UBA), Profesor titular de Historia del Cine (Instituto de Artes Mauricio Kagel / UNSAM), Profesor adjunto de

Literatura en las Artes Combinadas II (Diseño de Imagen y Sonido en FADU / UBA). Investigador del Instituto de Artes del Espectáculo Raúl H. Castagnino de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA).

Es coautor, entre otras publicaciones, de *Cine argentino en democracia* (1994), *Cine argentino. Industria y clasicismo* (1999), *Cine Argentino. Modernidad y Vanguardias* (2005), *El cine cuenta nuestra historia* (2010), *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine independiente argentino y latinoamericano*. Editor de *Las luciérnagas y la noche. Reflexiones en torno a Pier Paolo Pasolini* (2013).

### **Mario Laborem García**

Nació en Caracas, Venezuela en 1969. Egresó de la Universidad Católica Andrés Bello en Comunicación Social, con especialización en Producción Audiovisual. Además de iniciarse como docente en esa universidad trabajó en radio, televisión, cine y publicidad; y escribió para medios impresos, siempre en las áreas de cine, multimedia e Internet. Luego, en Argentina, estudió en la Universidad del Cine (FUC) la Licenciatura y el Profesorado en Dirección Cinematográfica, donde se desempeña actualmente como docente de las cátedras Dirección I, Dirección II, y Análisis y Crítica Cinematográfica I. Es además Profesor de Historia del Cine Argentino y Latinoamericano en la UNA (Universidad Nacional de las Artes, anterior Instituto Nacional de las Artes —IUNA—) y de Taller de Documental en la Facultad de Comunicación Social de la UCES (Universidad de Ciencias Empresariales y Sociales).

### **Daniel López**

Investigador de Historia del Cine Argentino, periodista, crítico y agente de prensa en actividad desde 1965, productor de festivales nacionales e internacionales. Publicó tres volúmenes del "Catálogo del nuevo cine argentino", en 1987, 1989 y 1992. Entre muchos otros medios ha escrito en *Tiempo de Cine* (1965-1969), *Heraldo del Cine* (1968-1972),

*Crónica* (1973-1975), *La Opinión* (1975-1981), *Films in Review* (1980), *La voz del Pueblo* (1982-1984), *El Periodista de Buenos Aires* (1984), *Humor Registrado* (1984-1987), *La Razón* (1984-1987 y 1992-1997), *Página/12* (1987-188), *Film* (1995-1998) y *Cinemanía* (2004).

## **Ana Laura Lusnich**

Doctora en Filosofía y Letras por la UBA (2004). Investigadora independiente del Conicet y Profesora adjunta de la carrera de Artes, cátedra de Introducción al Lenguaje de las Artes Combinadas, FFyL, UBA. Dirige en esa institución el ClyNE. Publicó como autora y/o editora los libros *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano* (2005), *El drama social-folclórico. El universo rural en el cine argentino* (2007), *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros*, vol. I y II (2009 y 2011) y *Cine y revolución en América Latina* (2014).

## **Fernando Madedo**

Especialista en Teoría del Diseño Comunicacional (UBA). Diseñador de Imagen y Sonido (UBA, Diploma de honor). Realizó Posgrados en Gestión y Política en Cultura y Comunicación (Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales —FLACSO—), Políticas Culturales y Derecho de la Cultura y las Artes (Fundación José Ortega Y Gasset Argentina —FOGA—) y es doctorando en el Doctorado en Artes (UNA). Ejerce la docencia en la UBA y en la UNA. Ha escrito libros en coautoría y numerosos artículos en distintas revistas especializadas, como la prestigiosa revista *Otro campo*. Es investigador en ambas casas de estudio. En 2014 organizó y coordinó las conferencias y conversatorios realizados en el país por el distinguido especialista en medios audiovisuales doctor Román Gubern (UBA, UNA, Centro Cultural de España en Buenos Aires —CCEBA—). Se dedica a la gestión cultural y a la producción de espectáculos. Actualmente es Director ejecutivo de la Fundación Internacional Argentina (FIA) y Coordinador ejecutivo de la Asociación Proyecto Cine Independiente (PCI).

## Ricardo Manetti

Es Licenciado en Artes (FFyL, UBA). Profesor titular regular de Historia Analítica de los Medios (Diseño de Imagen y Sonido, FADU/UBA), Profesor adjunto regular de Historia del Cine Latinoamericano y Argentino (Artes, FFyL, UBA) y Profesor titular de Historia del Cine Argentino (Diseño Audiovisual, UNA). Profesor de la Maestría en Gestión Cultural (FFyL, UBA). Ha sido becario del Programa de Intercambio Cultural de la Agencia Informativa y Cultural de los Estados Unidos (USA) y de la UNED (Madrid, España). Como investigador ha participado en importantes publicaciones sobre cine argentino e internacional, entre las que figuran *Cine argentino en democracia* (1994), *Cine argentino, industria y clacismo 1933-1956* (1999) y *Cine argentino, Modernidad y vanguardias 1957-1983* (2005), *Cien años de cine* (1996), *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano* (2014). En los últimos quince años se ha dedicado a la gestión cultural. Ha sido subsecretario de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, creador y director general del Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI) en sus primeras tres ediciones, secretario académico de la Fundación Konex y director de Asuntos Culturales de Faena Group. Por su trabajo como productor teatral recibió los premios INADI y Roberto Jáuregui y las obras que produjo obtuvieron varios premios ACE. Actualmente dirige la carrera de Artes (FFyL, UBA) y el Centro Cultural Paco Urondo (UBA).

## Lucas Sebastián Martinelli

Es doctorando en Estudios de Género por la Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Licenciado en Artes y docente de la materia Análisis de Películas y Crítica Cinematográfica en la misma facultad. Profesor de Artes en Teatro por la Escuela de Teatro de Morón. Estudió Composición Coreográfica en la Universidad Nacional de Arte. Ha sido becado para realizar un intercambio en la Scuola Nazionale de Cinematografia de Roma y estudiar un semestre en los departamentos de Arte Dramático y de Danza de la Universidad Federal de Rio Grande do Sul (Brasil).

## Nicolás Ezequiel Mazzeo

Es Profesor de Enseñanza Media y Superior en Filosofía (FFyL, UBA). Se desempeña como Profesor de Filosofía en escuelas secundarias de la Provincia de Buenos Aires y como becario del Consejo Interuniversitario Nacional. Desde 2012 es Adscripto de la cátedra Historia del Cine Latinoamericano y Argentino (FFyL, UBA) e integra el Proyecto UBACyT "Tensiones y diálogos entre cine y cultura popular en Argentina. De *Pajarito Gómez* (Rodolfo Kuhn, 1965) a *Soñar, soñar* (Leonardo Favio, 1976)".

## Iván Morales

Licenciado y Profesor en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Becario doctoral del Conicet. Adscripto de la cátedra de Historia del Cine Latinoamericano y Argentino (UBA). Integrante del ClyNE.

## José Miguel Onaindia

Abogado. Docente de grado y posgrado en la Universidad de Buenos Aires. Coordinador General de Cultura de la Universidad de Buenos Aires. Asesor de la Presidencia de la Comisión de Cultura de la Cámara de Diputados de la Nación de la República Argentina. Presidente del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA). Consultor externo de UNESCO. Asesor Artístico y de Contenidos del Teatro Solís de Montevideo.

## Pablo Piedras

Doctor en Filosofía y Letras con orientación en Teoría e Historia de las Artes (FFyL, UBA). Es investigador asistente del Conicet y docente de la cátedra de Historia del Cine Latinoamericano y Argentino (FFyL, UBA). Es codirector del ClyNE y director de la revista *Cine Documental*. Además de diversas publicaciones en revistas nacionales e internacionales, es autor de *El documental en primera persona* (2014) y coeditor de los dos volúmenes de *Una historia del cine políti-*

*co y social en Argentina* (2009 y 2011). Desde el año 2014 es Profesor visitante de la Universidad Federal de Integración Latinoamericana (UNILA, Brasil).

### **María Mercedes Revuelta**

Es egresada en Producción Integral de TV (Taller Escuela Agencia —TEA Imagen—, 2000) y actualmente es estudiante avanzada de la Licenciatura en Artes Combinadas (UBA). Se desempeña desde el 2013 como Adscripta en la cátedra de Historia del Cine Latinoamericano y Argentino.

### **Lucía Rodríguez Riva**

Es Licenciada en Artes (FFyL, UBA) y productora audiovisual (TEA Imagen). Es docente de Historia del Cine Latinoamericano y Argentino en la UBA y en la UNA. En esos espacios participa de proyectos de investigación referentes al cine argentino y el campo popular. Asimismo, se desempeña como gestora cultural en el ámbito universitario.

### **Mariano Roitemburd**

Estudiante a pasos de ser Licenciado (solo debe defender su proyecto de graduación) en la carrera de Artes Audiovisuales de la UNA. Se desempeña como editor audiovisual y coordinador de posproducción en diversos proyectos independientes, televisivos y cinematográficos.

### **Sebastián Russo**

Licenciado en Sociología con especialización en Sociología de la Cultura (UBA). Becario doctoral UBACyT. Es Doctorando en Ciencias Sociales (UBA) y docente de Antropología y Sociología del Arte (FFyL, UBA). Profesor adjunto de Sociología (de la Imagen), en la carrera de Imagen y Sonido (FADU / UBA). Profesor invitado en la Universidad Autónoma de Oaxaca, México. Profesor titular de Sociología del Arte

(Universidad del Museo Social Argentino —UMSA—). Coeditor de *Coutinho. Cine de conversación y antropología salvaje*, Jorge Sanjines y el grupo Ukamau, Santiago Álvarez. *Reflexiones, testimonios, relámpagos en un instante de peligro* y *Las luciérnagas y la noche. Reflexiones en torno a Pier Paolo Pasolini*, junto a Héctor Kohen. Cocoordinador de las Jornadas Pier Paolo Pasolini (UBA).

## Jorge Sala

Licenciado en Artes con orientación en Artes Combinadas (FFyL, UBA). Docente de la cátedra de Historia del Cine Universal de esa carrera. En la actualidad se encuentra finalizando su doctorado, gracias a una beca del Conicet. Su tema de investigación gira alrededor de los préstamos e intercambios entre el cine y el teatro argentinos entre 1957 y 1976. Integra el ClyNE y el Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano (GETEA). Miembro de la Comisión Directiva de la Asociación de Estudios de Cine y Audiovisual. Es coautor de *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros*, dos tomos (2009 y 2011), *Argentina. Directory of World cinema* (2014) y *Cine y revolución en América Latina. Una perspectiva comparada de las cinematografías de la región* (2014), entre otros.

## María Valdez

En la Universidad Nacional de Quilmes (UNQ), en la UBA y en la UNA se dedica al estudio, investigación y enseñanza sobre: cine argentino y latinoamericano, historia, análisis y estética cinematográfica, estudios de género y artes y tecnologías. Graduada en Letras (UBA), es Doctoranda en la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). Ha participado como jurado y como coorganizadora y/o expositora en distintos congresos internacionales dedicados a estudios interdisciplinarios de cine, literatura, teatro y estudios culturales. Fue programadora en el BAFICI (2000-2001), asesora de proyectos de cultura en la Dirección General de Enseñanza Artística del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y jefa de programación del Centro Cultural

Ricardo Rojas (UBA). Como jurado participó en evaluación de tesis en carreras de grado y posgrado, en concursos docentes, en festivales de cine y en el Fondo Nacional de las Artes. Entre sus escritos se encuentran: *1933-1956. Cine argentino, industria y clasicismo, 1957-1983. Cine argentino. Modernidad y vanguardia, Imágenes compartidas. Cine argentino-Cine español y 30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano* y textos para el BAFICI. Actualmente es la directora de la Licenciatura de Artes Digitales de la Universidad Nacional de Quilmes.

### **Mariano Veliz**

Es Licenciado y Profesor en Artes Combinadas por la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Magister en Análisis del Discurso y Doctorando en Teoría e Historia de las Artes de la misma facultad. Se desempeña como docente en Análisis de Películas y Crítica Cinematográfica de la carrera de Artes y de Problemas de Literatura Latinoamericana de la carrera de Letras, ambas de la FFyL de la UBA y como docente de Estructuras Narrativas Audiovisuales de la carrera de Diseño de Imagen y Sonido de la FADU. Dirige y forma parte de diversos grupos de investigación sobre cine y publica en distintas revistas de cine y literatura.

### **Dana Zylberman**

Licenciada y Profesora de Enseñanza Media y Superior en Artes (UBA). Maestranda en Gestión Cultural (FFyL, UBA). Docente de Historia del Cine Latinoamericano y Argentino en la UBA y de distintas instituciones educativas de la ciudad de Buenos Aires.

Participa de proyectos de investigación vinculados al cine argentino y latinoamericano, en los que se abordan las relaciones entre el cine clásico y la cultura popular. Es integrante de los proyectos UBACyT "Tensiones y diálogos entre cine y cultura popular en la Argentina. De *Pajarito Gómez* (Rodolfo Kuhn, 1965) a *Soñar, soñar* (Leonardo

Favio, 1976)" y Proyectos de Investigación Científica y Tecnológica (PICT) "La construcción transnacional del cine argentino y mexicano. Intercambios culturales y relaciones identitarias en el período clásico-industrial".

Es autora de diversos artículos publicados y trabajos presentados en congresos.





