

Año 1 Nº 3 Marzo de 1992 \$ 5.-

EL AMANTE C I N E

Wenders
Hitchcock
Hnos. Marx

JFK
El cine en Hollywood
El cine en Europa

Para cualquier circunstancia...



...*El Amante* ya tiene su **Guía de Servicios**.

En ella se pueden anunciar
(a un costo muy accesible)

todas las actividades interesantes para los amantes del cine,
como por ejemplo, las del cuerpo de guardavidas de la Laguna Negra.

Llame al 322-7518

y le informaremos cómo su profesión o su producto
puede llegar a los ojos que usted desea.

El Amante
Guía de Servicios
322-7518

Estrenos: *JFK*, *Las ballenas de agosto*, *Hammett* / 2

Carta desde Hollywood: Los Oscars según *Ricardo Freixá* / 8

Un guionista de Hollywood: Reportaje a Brad Mirman / 9



Estética y otras yerbas por *Rodrigo Tarruella* / 11

Road Movie por el cine europeo: un viaje de *Christian Kupchik* / 12

La consagración del desorden: los hermanos Marx por *David Oubiña* / 17

El cine según Sanformanno: por el trío más mentado / 20

Hitchcock, una biografía: por *Gustavo Noriega* / 23

Sintra, Portugal: reportaje a Wim Wenders / 28



Fantasia, Cristo, Borges y Scorsese: la última tentación de *Gustavo Noriega* / 33

37°2: el amor de *Sergio Olguín* / 36

Disparen sobre *El Amante*: correo de lectores / 38

Desde el sillón: novedades en video (reseñas) / 41

Las buenas, las malas y las feas: tabla de estrenos en video / 46

Agenda: los ciclos de cine / 47



Consejo de redacción:
Eduardo Antin (Quintín)
Pedro B. Rey
Flavia de la Fuente
Gustavo Noriega
Sergio S. Olguín

Colaborador especial:
Eduardo Hojman

Colaboradores:
David Oubiña
Alejandro Ricagno
Christian Kupchik
Ricardo Freixá
Lucio Schwarzberg
Mercedes Alfonsín
Mario Levit (publicidad)
Enrique Bonacossa (publicidad)

Columnistas:
Rodrigo Tarruella
Marcelo Motto Rouco

Invitados:
Juan Forn
Rodrigo Fresán
Guillermo Saccomanno

Corrección:
Gabriela Ventureira

Corresponsales:
Mariana Stein y Nora Wosco (París)
Ricardo Freixá (Los Angeles)
Christian Kupchik (Estocolmo)

Catering:
Verónica Tozzi

Jefe de Arte:
Elías Abdul

Circulación:
Lisi
Jorge Feldman (h.)

Composición:
Mario Spina

Impresión:
Gráficas y Servicios
Río Limay 1641
Tel.: 21-6433

Distribución:
Trapacs
Tel.: 381- 8671

JFK

¿Puede el cine curar la calvicie?

por Quintín

I. *JFK* es la "película problema" del mes, papel en el que viene a sustituir a *Thelma & Louise*. Pasto para las redacciones de los diarios, alimento de políticos y expertos varios. *JFK* es cine-escándalo, material para llenar páginas. Pocos creen —fuera de Hollywood— que sea una gran película pero algunos dicen que es una buena película porque sostiene una buena causa y otros que no es una buena película, pero sostiene una buena causa.

II. En un artículo aparecido en *Premiere* (EE.UU.), en el que defiende el carácter mesiánico de su film, Stone empieza con una reflexión curiosa. Observa que cuando conocemos un tema y vemos su cobertura en un noticiero de televisión, comprobamos que ésta resulta siempre errónea, así se trate de un simple espectáculo deportivo. Un punto de partida interesante.

III. Los mensajes de un noticiero deben ser cerrados. Deben producir la sensación de que lo que se ha contado es simplemente una versión resumida de todo lo que hay. En un evento deportivo la historia se termina cuando aparece en pantalla el resultado. Los comentarios sobre las imágenes se construyen como un preámbulo a una conclusión —ese resultado— que sobre el final liquidará toda incertidumbre y hará obsoleta toda disputa. Esto se logra condensando el tiempo para convertir sutil o burdamente lo que alguna vez pudo ser de otra manera en pasado irrevocable. Se logra así dejar afuera todas las dudas que en su momento tuvieron los protagonistas y los testigos. Las vacilaciones, las sospechas no son el material de los noticieros, aunque su eliminación en beneficio de la síntesis deje en el camino los jirones de la verdad. Su función es fijar la historia, convertirla en hechos.

IV. Durante algunos años un arquitecto deambuló por las pantallas de televisión diciéndole a todo el mundo que la Tierra estaba siendo invadida por alienígenas hostiles, sin lograr que nadie le creyera. *Los invasores* es la materia prima de muchos relatos: el descubrimiento de que hay algo que no es lo que parece, de que un objeto que no encaja en un cuadro es, en realidad, la huella del mal en el mundo. La ficción habla de lo que no muestra, de lo que se teme, de lo que resulta esencialmente abierto detrás de su engañosa solidez. Una foto que al ampliarse deja ver un revólver, un suicida zurdo que empuñó el arma con su mano derecha, un abogado caro que aparece ocupándose de un caso de poca monta, son indicios de una conjura criminal que se mueve en las sombras. Muchas películas pueden resumirse en las peripecias de un personaje para convencer a los demás de que la conspiración y la amenaza que sólo él conoce no son producto de su imaginación desvariante. Todo buen thriller es una exploración de esa estructura paranoide. La paranoia, la sospecha, no aparecen nunca en las noticias

de las nueve; en cambio, son el fundamento y el nervio de toda ficción: el interés que despierta una buena historia está absolutamente ligado a alguna variante de la idea de que las cosas no son lo que se cree. El develamiento paulatino de los hilos ocultos de la trama conspirativa es una fuente de placer que tiene pocos rivales en el deseo del espectador de ficción. Por eso, para todo aquel que se relame cuando el inocente protagonista de un film descubre que un coche lo está siguiendo, la perspectiva de que le cuenten cómo fue asesinado verdaderamente un presidente norteamericano resulta un programa inmejorable, la culminación de un género fílmico. La idea de que en noviembre del 63 hubo un golpe de Estado en el país más orgulloso de su tradición democrática y en el que nunca se interrumpió la vigencia de la Constitución, resulta altamente excitante para la imaginación; y la pretensión de esclarecerlo, una fuente de interés que no admite rivales. En cambio, *JFK* es el mayor intento conocido de convertir un thriller en un noticiero. Con la excusa de abrir un caso aparentemente cerrado, Stone fabrica una base de ficción altamente atractiva para que sustente otra historia cerrada, otra verdad resumida.

Los personajes ficticios del hampa homosexual de Nueva Orleans son un conjunto pintoresco y de grandes posibilidades dramáticas. Un general de inteligencia que sabe todo lo que pasa en la trastienda de los servicios secretos es alguien a quien uno desea escuchar. Un fiscal incorruptible y obstinado es un protagonista perfecto.

V. Pero Stone es ambicioso. No se conforma con narrar la investigación. Intenta reconstruir el crimen. Y *JFK* salta entonces al vacío, para caer en brazos de la televisión. Duplicando algunos trozos de evidencia filmados y televisados, fabricando otros, la película reconstruye y adultera las partes faltantes u oscuras, inventa un alegato que nunca existió, aporta pruebas que se descubrieron más tarde con la sola finalidad de resultar convincente para la retórica de un informativo, sin advertir que en un relato de ficción una palabra oportuna o un silencio pueden ser más valiosos que mil imágenes. En otras palabras, el recurso a la supuesta verdad documental sólo puede tener eficacia narrativa como simulación de que *los personajes* advierten la evidencia oculta. El cine nos hace creer en lo que experimentan los caracteres de ficción, pero nadie se detiene en los pedazos de película para averiguar por dónde entró una bala como si detuviera la imagen de un partido para saber si un gol fue en offside. Stone fabrica un noticiero falso que se adivina falso y cuya veracidad es, en el fondo, irrelevante. El poder del cine no fue nunca el de la capacidad *demonstrativa* de las imágenes, capacidad de la que en el fondo carecen, sino en todo caso, el de sus posibilidades de recrear lo ambiguo. Son los eventos deportivos los que necesitan de la repetición y de la



multiplicidad de enfoques. La cámara lenta es en el cine un procedimiento estético, no un argumento para los árbitros como en el fútbol americano. El cine es, en ese sentido, tan capaz de testimoniar la historia como de curar la calvicie.

VI. Pero hay otras mistificaciones en *JFK*. Kevin Costner no encarna después de todo a Jim Garrison, oscuro fiscal de Nueva Orleans, que se caracteriza como personaje por su absoluta y convencional chatura, sino a John Fitzgerald Kennedy, ex presidente de los Estados Unidos. Cuando Costner, durante el alegato final, mira a la cámara como un político que solicita coraje a los espectadores al tiempo que recita la frase más famosa del político asesinado ("No se pregunten qué puede hacer su país por ustedes, sino qué pueden hacer ustedes por su país") se consume uno de los casos de transmutación de personalidades más notables de la historia del cine desde que Bela Lugosi decidió dormir en un ataúd pensando que era el conde Drácula. En esa identificación Kennedy-Costner se intenta sustentar la fuerza evocativa y polémica de la película. Esa famosa imagen de joven político valiente, sensible e inteligente es la que conecta esa cara en la pantalla de los tempranos sesenta con otra cara, que treinta años más tarde representa también la belleza, la fuerza y la sinceridad. Esa otra cara es la tan creíble de Kevin Costner, amistoso y racional como deportista (*American Flyers*, *La bella y el campeón*) o granjero de izquierda y ex hippie (*El campo de los sueños*) o policía inflexible frente a los poderosos (*Los intocables*). Creíble como representante creíble ante los indios sioux como Kennedy lo era frente a los rusos (*Danza con lobos*), o como creíble defensor de los pobres en el condado de Nottingham, a pesar de su origen aristocrático (*Robin Hood*), como Kennedy lo era frente a muchos desposeídos, especialmente negros. Esa simbiosis tiene, a su vez, sus complicaciones.

VII. La relación entre los Kennedy y Hollywood se remonta posiblemente a la época en la que Joseph P., padre de los

tres hermanos senadores, producía películas y proveía de alcohol clandestino a la colonia artística californiana. Años más tarde, los hermanos solían tener a Peter Lawford de cuñado, a Frank Sinatra de amigo y a Marilyn Monroe de amante. Kennedy es, de alguna manera, el reverso de Reagan, el actor que llegó a presidente: es el presidente que pudo haber sido actor. Una especie de Henry Fonda, Robert Redford o, por qué no, Costner, apto para papeles de buen mozo progresista, sincero y patriota.

Pero los mil días de la presidencia de Kennedy son contemporáneos del fin de la época dorada de Hollywood y del comienzo de la era audiovisual. Y John Kennedy fue el primer presidente de esa era: la elección que lo llevó a la presidencia se decidió gracias a los cuatro debates televisados en los que el apuesto senador por Massachusetts resultó mucho más convincente, transmitió una imagen de mayor honestidad que el feo y muy poco expresivo Richard Nixon. En los sesenta, el espectador dejó de espiar el *glamour* de las estrellas en movimiento para fascinarse por esas imágenes de gente sentada que lo miraba directamente a los ojos. Cuando en mayo de 1962, Marilyn Monroe abandonó un rodaje en Hollywood para ir a cantarle el feliz cumpleaños al presidente en Nueva York, estaba haciendo algo más que poner en peligro su carrera y en evidencia su relación clandestina: estaba simbolizando la inmolación de la última estrella del *star-system* con sede en California en el altar de la publicidad ubicado en la ciudad sede de las grandes cadenas televisivas. Jack Kennedy fue el hombre que convirtió el encanto cinematográfico en capital político y en presencia televisiva. Curiosamente, Stone intentó algo equivalente: transferir el poder del cine a la presentación televisiva. Pero, ¿hasta dónde llega el carisma?

VIII. Para todos los que creyeron en el carisma del presidente rubio, sincero y valiente, la idea de la conspiración para matarlo es convincente y condenable.

Pero para muchos otros, Kennedy fue algo muy diferente: el Judas rodeado de intelectuales que estaba entregando la nación en las garras de la conspiración comunista. Como Costner en *Sin salida*, donde detrás de aquel pulcro y atractivo oficial de marina injustamente perseguido se ocultaba nada menos que un espía ruso. (Para otros más, era un halcón disfrazado de paloma, un rostro benévolo de la conspiración imperialista.)

IX. Ese entrecruzamiento de paranoias, esa textura de sospechas es el verdadero mecanismo de la convicción política. Después de todo, los siniestros personajes del hampa de Nueva Orleans se sentían también amenazados por fuerzas traidoras y tenebrosas, y se veían a sí mismos como víctimas de una conspiración. Y estos caracteres paranoicos son inimaginables en cualquier programa político de una gran cadena norteamericana, en cualquier noticiero. Como los vampiros, no se reflejan en el espejo de la pantalla chica: son únicamente visibles al ojo de la ficción. Esos conspiradores que se sienten conspirados conspiran contra la no-ficción (un género que se desarrolla en los 60) y resultan lo mejor de *JFK*, lo único profundo, lo más sugerente. Nadie recordará el argumento de la bala mágica, ni los detalles del film doméstico; mientras que el

petiso de la peluca colorada y el rubio preso por prostituirse se recordarán con facilidad. La ficción, después de todo, también resulta una conspiradora cuya presencia viva se advierte detrás de la superficie periodística. Son los caracteres inventados los únicos verosímiles y los que dejan adivinar la cara impresentable y subterránea del pensamiento político. Esa cara que nunca aparecerá en un noticiero, porque es a otros a los que les toca anunciar la Historia. Y es a otros también a los que les tocará creérsela: al famoso ciudadano medio, ese ser cuyo cerebro es la imagen de la pantalla de televisión, ese ser libre de toda paranoia del que no se consigue ningún ejemplar, aunque sea mayoría en todas las encuestas.

JFK. EE.UU., 190 min., 1991. **Dirección:** Oliver Stone. **Producción:** Ixtlan Corporation, A. Kitman Ho. **Guión:** Oliver Stone y Zachary Sklar (basado en el libro *On the Trail of the Assassins* de Jim Garrison y *Crossfire: The Plot that Killed Kennedy* de Jim Marrs). **Fotografía:** Robert Richardson. **Música:** John Williams. **Montaje:** Joe Hutshing y Pietro Scalia. **Intérpretes:** Kevin Costner (Jim Garrison), Tommy Lee Jones (Clay Shaw), Gary Oldman (Harvey Lee Oswald), Sissy Spacek, Joe Pesci, Donald Sutherland, Jack Lemmon, Walter Matthau.

Y Dios bendiga a las grandes ballenas

por Alejandro Ricagno

Convengamos en que la ballena es un monstruo tan sagrado que pertenece más al territorio de la ficción que al de la naturaleza; mítica antes que tangible, ha sido el símbolo eterno de la inmensidad de la Creación. Desde la Biblia hasta *Moby Dick* (esa otra Biblia) una ballena fue siempre "bigger than life". Eso que bien supo Herman Melville preservar en su obra maestra y que intentara John Huston traducir en imágenes, con suerte análoga a la del Capitán Ahab, tal vez porque olvidara que ninguna pantalla es lo suficientemente amplia para contener a una ballena. Quizá por ello, en este espléndido film de Lindsay Anderson ningún cetáceo es visible, apenas unas estelas lejanas asoman en el mar de la memoria color sepia, durante el breve prólogo, para hundirse en las profundidades del Tiempo. Digámoslo entonces: *Las ballenas de agosto* es un film sobre el Tiempo, y también sobre el tiempo en que los monstruos sagrados del cine navegaban su estampa en el mar del celuloide. Allí están los rostros y las voces de Lillian Gish y Bette Davis, y ya no tendríamos más que decir, tan sólo contemplarlas como se contempla aquello que es siempre "más grande que la vida". Sus presencias justifican cualquier film. Si a ellas sumamos el nombre de Lindsay Anderson (el otrora iracundo autor de obras como *If*, *Un hombre de suerte* y *Hospital Britannia*) detrás de las cámaras, sabemos que no se trata de "cualquier film".

Basándose en una pieza teatral de David Berry, el director inglés nos brinda una obra a contrapelo de las tendencias publicitarias del cine actual. Un film que es, a la vez, elegía

y celebración, algo que los consumidores de películas y videos "rápidos" no podrán digerir. Y acaso está bien así; ciertas obras hay que merecerlas, para ellas es necesario un gusto exquisito, si no una predisposición sensible. Entonces podemos comprender el tono elegíaco de un cine que era capaz de mirar antes que ver. Un cine que se tomaba su tiempo, como para una celebración. Se podrá preguntar: ¿celebración en un film donde la vejez es tema prácticamente excluyente? ¿No se acerca eso a una compasión hipócrita? Vayamos por partes: *Las ballenas de agosto* no es solamente un film de "viejos" o "sobre los viejos", y mucho menos uno de acento compasivo o propenso al golpe bajo. Dijimos al comienzo de esta nota que su tema era el tiempo. Podríamos agregar, sin necesidad de corregirnos, que ese tema se alimenta con las memorias tanto de los personajes, como de las actrices que los interpretan. De las actrices hablaremos después, ocupémonos ahora de los personajes. Las dos hermanas, que conviven, pelean y recuerdan bajo el mismo techo de la vieja cabaña familiar, durante el final de sus vidas, no intentan hacer otra cosa que conciliar los recuerdos del pasado con ese presente que las acerca a la muerte. La pregunta que se instala en ellas (y en el film) es aquella que interroga sobre los días por venir, qué hacer con los días por venir. Sarah, la hermana menor (Lillian Gish), no deja de moverse un segundo. Limpia la casa, cuida los muebles, los incontables objetos que recuerdan a los muertos y los suman a la tarea cotidiana; invita al conde a cenar (un exquisito Vincent Price), regaña al carpintero,



recibe a su amiga de la infancia (Ann Sothorn) y especialmente atiende cada uno de los reclamos de su hermana mayor, Libby (Bette Davis). Esta última, viuda al igual que Sarah, pero (acaso por su ceguera) más ácida, irritable, quejosa y despótica, se define como demasiado vieja para novedades y utiliza su disminución física para imponer su voluntad. Una y otra son conscientes de la proximidad de la muerte y se valen de sus recuerdos de manera diferente. Para Sarah los recuerdos se suman al presente, *son* en presente porque fueron alguna vez en la vida. Dos escenas nos ilustran magníficamente de ello: el saludo cotidiano a la foto de su madre con su inolvidable y desdramatizado "Hello Mother", o la emotiva secuencia de su aniversario de bodas frente al retrato de su esposo. Cada acto, cada acción de Sarah tiende a unir el mundo del pasado con el presente, una actualización que nada tiene que ver con la demencia sino, por el contrario, con una sabiduría que nos atreveríamos a llamar oriental. Libby, por el contrario, al no poder sumar visualmente el presente al pasado queda atrapada en imágenes fijas del recuerdo que no hacen más que marcar lo ausente, lo que irremediamente se ha ido. La única novedad sería entonces la muerte. Toda intrusión (el conde, la vecina)

amenaza romper su único lazo con lo vital, es decir, con su hermana. Se revela entonces que esa sujeción está ligada al temor a la pérdida. Una escena nocturna nos muestra a Libby, espectral, despertando de una pesadilla como quien escapa de la muerte. Esa tensión de las dos voluntades recorre todo el film que Anderson maneja sin ocultar los mecanismos teatrales que la historia carga consigo; esto está marcado en cierta densidad de algunos diálogos, entradas y salidas de personajes en momentos clave, las características claramente vodevilesca del carpintero o el agente de bienes raíces y hasta de la inefable amiga que se comporta como una quinceañera. Sin embargo, no nos hallamos ante una obra de teatro "aireada". Anderson hace cine. La inclusión del paisaje costero no es en absoluto turística, sino por el contrario le sirve a Anderson para marcar tiempos emocionales de las criaturas del film y a su vez para marcar el otro tiempo, el que se muestra en el prólogo. La cámara de Anderson provoca además una suerte de sensorialidad cuando se acerca a las flores del jardín, o a las artesanías que fabrica Libby. Con un pudor cercano al de John Huston en esa obra maestra, *The Dead* (con la cual *Las ballenas...* tiene más de un punto de contacto), Anderson acaricia los objetos de la casa y al recorrerlos nos cuenta toda una historia de vida. Cuando nos ofrece un primer plano de la Gish o de la Davis, nos está ofreciendo una historia del cine. Es en ese punto en que se funden y a su vez se fundan las memorias de los personajes y de las personas en el film. Y podríamos agregar que las propias memorias de los espectadores. Estos

primeros planos de estas actrices ya sin edad (recordemos que éste fue el último trabajo de la Davis, y el último hasta hoy de la Gish) son todo lo contrario a la mirada compasiva de la que hablábamos en un principio. Allí está otra vez la labor del Tiempo. Jean Cocteau decía que el cine nos brindaba un instante de la muerte trabajando. Que es como decir lo que la vida está trabajando aún. Los rostros y los cuerpos de la Gish y de la Davis adquieren, por esa falta de falsa compasión, un estadio más de belleza. Aquella que vibra en los ojos de Lillian, o en la risa irrepitable de la Bette.

Por eso volvemos a advertir: a ciertas lecturas, a ciertas músicas, a cierto cine se accede sólo por merecimiento. Es un sincero deseo que los lectores de esta revista estén entre los elegidos.

The Whales of August (*Las ballenas de agosto*). EE.UU., 90 min., 1987. **Dirección:** Lindsay Anderson. **Guión:** David Berry, sobre su obra teatral homónima. **Fotografía:** Mike Fash. **Música:** Alan Price. **Intérpretes:** Bette Davis, Lillian Gish, Vincent Price, Ann Sothorn, Harry Carey Jr.

Un alemán en Hollywood

por Pedro B. Rey

Hammelt —esta *Hammelt* que lleva entre nosotros un título de reminiscencias polanskianas— se ha transformado, desde su rodaje hace más de diez años, en una verdadera obra maldita para la conciencia colectiva de los adictos a Wim Wenders. Esta fama previa que la película venía arrastrando, y que el propio director ayudó a cimentar a través de *El estado de las cosas*, hizo que se multiplicara la cantidad indefinida de juicios apriorísticos sobre ella. Lo que vuelve más compleja, hasta casi rozar los límites del absurdo, una obra que en realidad no lo es tanto.

Wenders-Coppola-Hollywood: ménage à trois

Que Francis Ford Coppola haya requerido al cineasta alemán para filmar esta ficcionalización de la vida del mítico escritor de policiales *negros*, Dashiell Hammett, quizá no se trate más que de una tremenda ironía. Seguramente el realizador “independiente” americano no haya tenido en cuenta más que el film anterior del alemán, *El amigo americano*, un personal thriller basado en la serie Ripley de Patricia Highsmith, olvidándose del resto de la producción que el entonces todavía joven director había venido elaborando. La película de Wenders había trascendido lo suficiente las fronteras europeas —Dennis Hopper, Nicholas Ray mediante— como para llegar a los oídos del “Hollywood, Hollywood” (Hollywood, bosque sagrado) de su sueño americano. Y va a ser esta película de la que ahora hablamos, su hipotética incorporación como cineasta al sistema americano, la que lleve a la ruina aquel deseo secreto de convertirse en un realizador digno de aquellos que habían nutrido su mitología personal. Sabemos de los problemas de producción y de posproducción que llevaron a que en cualquier ficha técnica el film figure con la extraña fecha 1978-1982. El rodaje sufrió distintos impasses: Coppola obsesionado con *Apocalipsis* tomó parte del dinero para la producción de *Hammelt*; después le sacó al actor principal, Frederic Forrest, para filmar *Golpe al corazón* y, como si fuera poco, en el ínterin, Wenders, tratando de demostrar que todavía guardaba un as bajo la manga, el de su independencia, se puso a filmar *Nick's Movie-Lightening over Water*, un extraño documental-ficción sobre la muerte de Nicholas Ray. Sabemos también del deseo de Wim Wenders de filmar en blanco y negro (cuestión que retomaremos) y conocemos la contundente respuesta de los productores. Pero la historia no empezaba ahí. Antes de llegar a Norteamérica, Wenders, considerándose en una situación análoga a la de los cineastas alemanes que revitalizaron la industria de Hollywood en la década del 30 (Lubitsch, Murnau, Fritz Lang), decidió que iba a hacer todos los esfuerzos posibles para no ser consumido por la industria. Para eso se dedicó a ver cronológicamente toda la filmografía que Lang produjo en los Estados Unidos con la única finalidad de investigar cómo, con el correr de las películas, el viejo director alemán había ido dejando de lado sus proyectos personales en función de lo que la industria le demandaba. Por supuesto, su idealismo, ingenuo en más de un sentido, no rindió sus frutos. Coppola, tras ver la primera versión de la película que le había encargado dijo que era “la peor película que haya visto jamás” y lo obligó a filmar por segunda vez nada más ni nada menos que el ochenta por ciento del film en sólo cuatro semanas. Las disputas entre los dos directores llevó a que Wenders filmara en secreto, con la colaboración de los actores, un epílogo en

blanco y negro que relacionaba a *Hammelt* con *El halcón maltés*, la novela del escritor que Huston había llevado a la pantalla en 1941, y que finalmente no se incluiría en el montaje final. El abandono del realizador alemán significó para Coppola reemplazarlo en las últimas tomas. Todos estos detalles hacen inevitablemente al mito. Pero podríamos preguntarnos hasta qué punto es realmente importante esta versión de los hechos cinematográficos; si de una mirada naif no se saca acaso mucho más provecho de lo que potencialmente oculta la pantalla. El film, teniendo en cuenta esto, se convierte en una especie de huérfano: o mejor aun, en la nueva versión de un Jano bifronte que procede de dos padres sospechosamente adoptivos: Wenders, que lo impregnó con su sesgo, a pesar de lo que dicen las malas lenguas, y Coppola, del que a través de la posproducción la película obtuvo cierta tonalidad y el toque distintivo del que conoce cómo hacer para que un film permanezca, a pesar de todo, dentro de la órbita del sistema hollywoodense.

Los signos, las marcas WW, la máquina

En el principio eran densas aguas negras sobre las que se imprimían los títulos. Después, las primeras imágenes (el movimiento de cámara nos recuerda a *La soga*, para poner algún ejemplo célebre que hizo escuela) tienen algo infantil si las relacionamos con los comienzos siempre oblicuos, relativamente sorprendentes y complejos de las películas del realizador germano: un personaje surgiendo de un grupo de dunas en pleno desierto tejano, una futurista historia de tonos apocalípticos súbitamente truncada, para citar dos ejemplos conocidos de su filmografía posterior. De un plano del trájín de la calle, ingresamos con un movimiento tal vez previsible de la cámara a una desordenada habitación donde el previsible Hammett tipea, en su máquina de escribir, caracteres de una novela previsiblemente negra. La presentación del artista durante su acto creador también es en algunos aspectos ingenua: Hammett elabora su narración sin la menor sospecha de duda. No hay pausas ni dificultades lógicas de articulación en la creación de su obra. Sin embargo, podemos descubrir ya algunas de las claves que se nos van a ir develando durante el transcurso del film. Los primeros caracteres escritos que podemos ver con claridad impresos son, paradójicamente, los de la palabra “Fin” que el “escritor” Hammett clava con la seguridad de una estaca en la página. Que ésta sea la palabra que da prácticamente origen al film no es en absoluto una casualidad. No sólo tiene que ver con la situación aparente en que se encuentra el “personaje” Hammett, prácticamente aniquilado por la tuberculosis y su compartible pasión por el alcohol, sino que también va a servir para ligar el comienzo con el final del film, aunque ese final se debe como el revés de la trama. Ese encadenamiento no es arbitrario, sino que con el transcurso de la película va a dejar en claro las diferencias existentes entre ciertas formas que asume la realidad que le tocará vivir a Hammett como personaje y ciertas formas que asume el arte. Ese comienzo también pone en escena lo que ocurre en esas páginas escritas: Ryan, que luego hará su aparición en la vida real, es la base del personaje de ese texto. Este no amará el texto, que lee en ausencia de Hammett, y enredará al ex detective de la Pinkerton en una sutil trampa. El personaje y

la trama son equiparables a ciertos códigos utilizados por el propio Wenders en el ya citado *El amigo americano*. Y si decimos Wenders es porque, contra lo que el mito oficial del Hammett-film (nada que ver con los Heimat-film) establece (es decir, que la película en realidad no pertenece al espectro del cineasta alemán), es posible detectar varios artilugios y detalles que nos hacen no despreciar esta realización arbitrariamente, sino valorizarla. Más allá de lo que opinen su propio realizador o su productor ejecutivo. Por otro lado, teniendo en cuenta sus objetivos, es lícito creer que si Wenders se enfrentó con sus productores es porque quería imponer una mirada sobre la película y que si no hubiera visto la posibilidad de aprovechar la historia ni siquiera habría aceptado filmarla.

¿Cómo explicar entonces ciertas características del film?

Por ejemplo, el rol fundamental atribuido al escritor ya había aparecido en *Movimiento falso* (1975, su quinto largometraje), basado ligeramente en el *Wilhelm Meister* de Goethe. Allí, el personaje interpretado por Rüdiger Vogler (que se llamaba justamente Wilhelm) emprende un viaje en busca de las experiencias que le permitan comenzar a escribir. Después de recolectar durante una peregrinación simbólica a sus personajes descubre que el suyo es un "movimiento falso". Pero, ¿es el de Hammett un movimiento falso? En aquella película —perteneciente a cierto hipotético primer período de su filmografía, según asegura Peter Buchka— el artista pretendía desalienarse a través del arte. Ese era uno de los modos de trascenderse. Aquí el camino es el inverso, pero no por eso menos característico. Dentro de su segundo período, el "de la desilusión", al que pertenece *Hammett*, el artista en su torre de marfil baja a la que parece ser la novelización de la realidad. El camino del viejo Dashiell es opuesto —pero simétrico— al que Wilhelm realiza en aquel perfecto círculo de falso movimiento.



Los hilos de la trama y el manuscrito perdido

Hammett tiene también una relación bastante evidente con la ya recurrente *El amigo americano*. El personaje de Ryan (interpretado por Peter Boyle), antiguo compañero de la Pinkerton, tiene más de una semejanza con el Ripley personificado por Dennis Hopper. Es Ryan el que escenifica la trama y el que, a fin de cuentas, utiliza al propio Hammett, tal cual descubrimos en el último tramo de la película, como marioneta de una historia que ya había diagramado previamente con meticulosidad. Si en aquel thriller hamburgués, Ripley pecaba por intromisión al ayudar, tras un tardío arrepentimiento, a Jonathan, el personaje interpretado por Bruno Ganz, en este caso Ryan no va a mostrarse como dios narrativo hasta que es traicionado y muere a manos de Crystal Ling. Hammett en cierto modo lo intuye: "¿Quién eres, Hammett el detective o Hammett el

novelista?", le había preguntado antes Kit. "Tal vez sólo Hammett el tonto" contesta él.

Pero en ese final hay otra vuelta de tuerca y es el contenido de aquel manuscrito que aparecía en el comienzo, luego extraviado y que Ryan había recuperado. "Lo leí de nuevo —le reprocha— y todavía no me gusta. Necesita un mejor final". Ese final, mucho mejor y menos optimista, por cierto, se cumple acto seguido.

El blanco, el negro y la biblioteca

No es incomprensible que Wenders haya imaginado en algún momento que esta película debía ser filmada en blanco y negro. La habría dotado de un sello personal mucho más fuerte y, podríamos asegurarle, habría tenido un alcance artístico considerable. Cuando el viejo director de fotografía encarnado por Samuel Fuller (quien también aparece circunstancialmente en ésta) decía en *El estado de las cosas* que "la vida es en color, pero el blanco y negro es más realista" no lo aseguraba en vano. El juego de sombras habría agregado el doble juego del homenaje y del virtuosismo artístico. Pero eso era, Coppola lo sabía, demasiado para un Hollywood que sabía que de ese modo la película habría sido imposible vender. Sin embargo, a pesar de todo, los colores de la película mantienen fuertes contrastes apagados, lo que le da un tinte definitivamente particular.

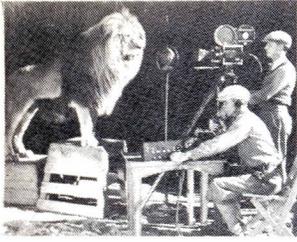
Hay otros toques dignos de los films en que el propio Wenders tenía una participación directa en la producción. Escenarios como la biblioteca con pisos de cristal son propios de la imaginería del director. Esa biblioteca se transformará en la inmensa sala de *Las alas del deseo*. Lo mismo ocurre con los continuos planos de los personajes subiendo o bajando por distintas escaleras o la constante de las habitaciones desarregladas, siempre presente en sus películas.

To be Hammett or not to be

¿Es la película acaso hammettiana? En todo caso hay que tener en cuenta que la novela que sirvió de base a esta obra es una ficcionalización totalmente imaginaria sobre el escritor a cargo de otro novelista negro, Joseph Gores, lo cual no implica necesariamente un homenaje estilístico al autor, sino su elevación a la categoría de símbolo. Esa maravillosa película de los Coen que llevó por nombre *Miller's Crossing* (*De paseo a la muerte*) tiene un aire decididamente mucho más parecido al de las obras de Hammett. La atmósfera de su pequeño pueblo envenenado y asfixiante es casi un calco de la Person(Poison)ville de *Cosecha roja*, tal vez la novela más perfecta y violenta del célebre Dashiell, alias Sam. Esta, en todo caso, parece relacionarse más con *El halcón maltés*, si no la mejor, la más célebre.

En *El desprecio*, film de Godard, Fritz Lang lanzaba una frase: "La muerte no es la solución", que Wenders retomó como título del artículo que escribió cuando murió el cineasta alemán. En cierto modo, siempre se dio a este film por muerto de antemano. Tanto los productores, como el propio realizador, como el público que lo vio estrenado hace una década lo negaron. Quizá sea ése uno de tantos excesos a los que estamos acostumbrados. Su olvido, su muerte, tampoco debería ser, contra lo que el propio Wenders pudiera sospechar, la solución.

Hammett (*Investigación en el Barrio Chino*). EE.UU., 1978-1982. **Dirección:** Wim Wenders. Basada en la novela de Joseph Gores. **Fotografía:** Philip Lathrop, Joseph Biroc. **Música:** John Barry, Dean Tavoularis, Eugene Lee. **Productor ejecutivo:** Francis Coppola. **Intérpretes:** Frederic Forrest, Peter Boyle, Marilu Henner, Roy Kinnear, Lydia Lei, Elisha Cook, Sylvia Sydney y Samuel Fuller.



Carta desde Hollywood

por Ricardo Freixá

Nuestro corresponsal en Los Angeles analiza con los criterios y el estilo de una publicación americana las nominaciones de la Academia.

Mejor película: 1. *La bella y la bestia*. A favor: película encantadora, maravillosamente concebida y ejecutada. Record histórico de taquilla para una película de dibujos. En contra: aunque se trate de un excelente producto cinematográfico, no deja de ser un dibujo animado. Conclusión: los miembros de la Academia se sentirán probablemente satisfechos de haber expresado claramente su crítica a la pobreza de la producción de 1991 al nominar a un dibujo animado. Muchos creerán que ir más allá sentaría un peligroso precedente. 2. *Bugsy*. A favor: insuperable factura técnica, excelentes actuaciones, una historia muy bien contada. Muy bien recibida tanto por el público como por la crítica. Ganó el Golden Globe. En contra: puede molestar el hecho de que la película haga quedar bastante bien a un personaje notorio del crimen organizado en los EE.UU., a quien la realidad mostró como un hombre despiadado e inescrupuloso. Conclusión: sus valores pueden prevalecer sobre esas consideraciones y la hacen una candidata muy fuerte. 3. *JFK*. A favor: tal vez la más deslumbrante de las nominadas. Un trabajo impresionante de reconstrucción fílmica que la pueden convertir en un clásico en su género. En contra: la polémica que suscitó fue tan abrumadora que a muchos sorprendió que resultara nominada (uno de los más sorprendidos fue Stone). Tiene muchos fanáticos en contra. Conclusión: es probable que los miembros de la Academia que no crean en la hipótesis conspirativa se olviden de sus óptimos valores cinematográficos y la castiguen simplemente porque creen que sus conclusiones son equivocadas y mal intencionadas. Y, por cierto, es lo que parece pensar la mayoría. 4. *El príncipe de las mareas*. A favor: por razones difíciles de explicar se había creado una especie de conciencia colectiva de que esta película debía ser nominada. Ahora se ha convertido en que debe llevarse el Oscar. La calidad de los rubros técnicos y la actuación de Nick Nolte son impresionantes. En contra: es una película realmente desapareja. Muchos votantes no la van a apoyar con tal de no ver subir a Barbra Streisand, como productora, a recibir el premio. Especialmente con el escándalo que han hecho ella y sus seguidores porque se le negó la nominación como directora. Conclusión: las chances de que se lleve el Oscar son, en realidad, remotas. 5. *El silencio de los inocentes*. A favor: es la triunfadora del premio de la crítica y fue uno de los mayores éxitos de taquilla del año pasado. En contra: no es lo suficientemente grandiosa como espectáculo cinematográfico. *Bugsy* lo es más y, habitualmente, la Academia parece sentirse más atraída hacia las películas que tengan esa cualidad. Conclusión: sus posibilidades son más que óptimas, no obstante.

Mejor director: 1. **Jonathan Demme** (*El silencio de los inocentes*). A favor: es la primera vez que resulta nominado aunque es muy prestigioso. Su trabajo es realmente muy bueno: el clima de fuerte tensión que consiguió crear ha sido una de las claves del éxito. En contra: la competencia en esta categoría es durísima. 2. **Barry Levinson** (*Bugsy*).

A favor: muy buen director, muy querido y muy respetado por sus colegas. Todos sus colaboradores y actores se lucen en la película y eso se le debe a él, que hace un gran trabajo una vez más, extrayendo lo mejor de todos. En contra: la competencia en esta categoría es durísima... 3. **Ridley Scott** (*Thelma & Louise*). A favor: es la primera vez que recibe una nominación y seguramente la Academia querrá compensar esa injusticia así como la de no haber nominado la película, una de las más queridas del año por el público y la crítica. En contra: la competencia... 4. **John Singleton** (*Los dueños de la calle*). A favor: es el candidato más joven (23 años) de la historia de los Oscar y también el primero de la raza negra. Su película tuvo mucho éxito en los EE.UU. Muchos votantes podrían sentirse inclinados a hacer lo "políticamente correcto", que sería, presumiblemente, votar al primer director negro que recibe una nominación, para confirmar de esa manera que no se hacen discriminaciones. En contra: muchos creen que su trabajo de dirección es más bien convencional y se preguntan si hubiera llamado tanto la atención si no hubiera sido un chico negro de 23 años (si se trata de ser justos, creo que en realidad habría que preguntarse si un chico negro de 23 años hubiera tenido alguna chance de dirigir una película para Columbia Pictures si no hubiera tenido algo de extraordinario). Conclusión: la competencia en esta categoría es tan dura que quizá ni el argumento de lo "políticamente correcto" alcance. 5. **Oliver Stone** (*JFK*). A favor: su trabajo es tan impresionante que debería ser tomado como ejemplo sobre lo que debe hacer un director al rodar y compaginar una película. En contra: la competencia... sumada al hecho de que ganó hace muy poco. Conclusión: si la Academia juzgara el trabajo de dirección de los cinco directores solamente por lo que han hecho en las películas por las que fueron nominados este año, Stone ya podría ir preparando el lugar de su casa en que va a poner la estatuilla. Pero la Academia nunca hace eso. Después de todo son humanos. Para **Mejor actor**, el candidato más fuerte es Nick Nolte (*El príncipe de las mareas*) en la mejor actuación de su carrera. De Niro (*Cape Fear*) y Williams (*El pescador de ilusiones*) dan la sensación de haber sido vistos ya en sus papeles, aunque nunca los hayan hecho. Warren Beatty (*Bugsy*) tiene mucha chance aunque es demasiado viejo para su papel. La alternativa es el gran trabajo de Anthony Hopkins (*El silencio de los inocentes*). Como **Mejor actriz** las grandes candidatas son Geena Davis y Susan Sarandon (*Thelma & Louise*). Aunque la primera es joven y ya ganó hace poco, muchos desean que sea un empate. Laura Dern (*Rambling Rose*) está excelente pero en una película que ha sido muy poco vista. Bette Midler se destaca pero en uno de los fracasos más espantosos de la temporada (*For the Boys*). La alternativa es Jodie Foster (*El silencio de los inocentes*) en el mejor momento de su carrera.

Nos encontramos el mes que viene, desde Hollywood.

Un guionista de Hollywood

Trabajar en Hollywood es uno de los sueños más preciados de todo californiano. Brad Mirman (38) cuenta los vaivenes de su profesión desde el muchas veces tenebroso corazón de la industria

¿Por qué estás en Buenos Aires?

Durante la filmación de *Highlander II*, Christopher Lambert, que es mi mejor amigo, me insistió en que viniera. Vine por diez días y me quedé tres meses. Luego volví varias veces hasta que un día me dije "qué bueno sería vivir aquí" "¿y por qué no?". Así que finalmente decidí radicarme en Buenos Aires. Una de las ventajas de ser escritor es que podés vivir donde querés.

¿No estás demasiado lejos de tu centro de trabajo?

No. Uso el fax, y no necesito en general de una comunicación personal. Puedo viajar para una reunión si se hace estrictamente necesario. Además, en este momento tengo la agenda completa por un buen tiempo. Acabo de terminar el guión de *Highlander III*. La semana que viene empiezo a escribir un guión para Hollywood Pictures, los productores de *Un detective en Hollywood*, *Top Gun*. Se llama *Heart of Glass* y me llevará unos tres meses. Y después de eso tengo un libro para la Paramount. Cuando termino el trabajo lo mando, los productores lo leen. Si hay que aclarar algo, entonces viajo y eso es todo. Pero tengo una máquina de fax muy buena.

¿Cómo te llegan los trabajos?

Depende. Por ejemplo, *Knight Moves* y *Body of Evidence* son ideas originales mías. En ese caso, los escribo, y se los mando a mi agente para que trate de venderlos. Uno nunca está seguro de lograrlo. En el caso de esta última, tres estudios estaban interesados, lo cual es bueno porque aumenta el precio. En cambio, *Highlander III* y *Heart of Glass* son encargos. El estudio me llama y me propone elaborar el guión a partir de una idea ajena. Esto me sucede a lo mejor treinta veces por año y normalmente les digo: "no me interesa, es demasiado estúpido". Esto se llama una negociación de desarrollo [*development deal*]. Si acepto, me pagan por escribir el guión, aun cuando nunca llegue a filmarse. Cuando uno alcanza cierto prestigio, los estudios te llaman continuamente, pero la mayoría de las ideas que me proponen son muy malas.

Ya que estamos, ¿qué te pareció el guión de *Highlander II*?

Me gustó mucho *Highlander I*. Cuando vi la segunda, Christopher me pidió la opinión y fui honesto con él. No me gustó. Tenemos un dicho en inglés: "si algo no está roto, no lo arregles". La segunda parte es totalmente diferente de la primera. Es otra cosa.

A nosotros nos pareció el gran bodrio de los últimos tiempos...

Díganselo a Christopher, no a mí [risas]... De todos modos, *Highlander III* se parece mucho más a la original. Está ubicada temporalmente antes que la segunda. Ocurre siete años después que termina la primera y vuelve a la tragedia, a la historia de amor... El éxito de *Highlander I* reside en la tragedia de la inmortalidad. El protagonista ve morir a su mujer, a su familia, a sus amigos, y está terriblemente solo.

Pero, ¿por qué creés que es tan mala *Highlander II*?
Simplemente, era un guión horrible. A un mal guión le corresponde una mala película. No tiene arreglo, aunque pongan 30 millones de dólares para filmarla. Si es mala en el papel, va a ser mala en la pantalla. Y para colmo, los productores se metieron e introdujeron sus propias ideas.

¿Dónde se va a filmar *Highlander III*?

Probablemente en Australia, sin Connery y con un nuevo director. Mulcahy quedó afuera.

Habláenos de *Knight Moves*.

No se estrenó aún en Estados Unidos, pero sí en Alemania donde tuvo un éxito que superó nuestras expectativas. La van a ver dos millones de personas, sólo en ese país. Es un thriller psicológico, en el que Lambert sorprenderá con su actuación. Interpreta a un jugador de ajedrez, pero más que eso a un individuo al que le gustan los juegos a gran escala. Durante la película se plantea una lucha a muerte en la que participan la policía y un oponente misterioso. El director es Carl Schenkel.

¿Qué distancia suele haber entre lo que vos escribís y lo que finalmente se ve en la pantalla?

Knight Moves es un caso especial. Christopher y yo somos los productores ejecutivos del film. Entonces como productor puedo hacer que se siga estrictamente lo que escribí como guionista. Además, somos todos amigos. Pero esto no es usual en absoluto. En Hollywood, el proceso de fabricación de una película es una especie de comedia cuyos personajes son el escritor, el director, los actores principales y los productores, lo que se llama la gente "above the line". Al principio, el escritor es el que tiene el poder. El es el que escribe el guión y hasta que no lo termina puede hacer y deshacer. Pero cuando puso el punto final, su poder se reduce a cero. Toman la posta entonces los actores, que si se niegan a filmar una escena que no les gusta, pueden detener la filmación y nadie quiere que eso ocurra porque se pierden 200.000 dólares por día, así que se salen con la suya. Pero esto dura hasta que se terminó el rodaje. Es entonces el director el que puede modificar o sacar cosas al montar el film. Su poder, sin embargo, termina el día en que se muestra la película terminada por primera vez. Si las primeras reacciones no son del todo favorables, los productores cambian lo que se les ocurre e incluso pueden hacer filmar nuevas escenas. Su influencia se extiende en realidad a toda la película y, sólo unos pocos directores, como ahora podría ser Scorsese, tienen derecho al corte final. Y no hablemos de los escritores. Desde que empieza la filmación, su único contacto con los que tienen el poder suele ser un saludo ocasional.



¿Cuánto cuestan las películas en las que participás como guionista?

Para dar un ejemplo, *Body of Evidence*, en la que actúan Madonna y Willem Dafoe, tiene un presupuesto de 22 millones. En cambio, *Knight Moves* costó apenas 8 millones, aunque como somos los productores, Christopher y yo redujimos nuestros salarios.

¿Cuánto ganás por guión?

En promedio, unos... dólares. [Risas]

¿Cuáles son tus próximos objetivos?

Seguir con lo que estoy haciendo. Algún día puede ser que dirija. Pero en el fondo, no quiero un trabajo tan serio. Como escritor, hago lo que quiero, vivo donde quiero y no tengo que rendir cuentas cada día. Como director, en cambio, hay que ocuparse de los problemas de todo el mundo. Tendría que ser algo muy especial, algo muy especial para mí.

¿Cómo sería esa película?

En principio, una comedia romántica. Vengo escribiendo thrillers, uno detrás del otro. Aunque en el fondo, los thrillers son, en algún sentido, el último refugio del romanticismo. Un buen thriller siempre debe tener una buena historia de amor. *Prohibida obsesión, Atracción fatal*. Para eso va el público al cine, es con el amor con lo que se siente involucrado. Una mujer puede quejarse de la violencia, o un hombre del exceso de diálogos, pero es con el romanticismo con lo que el espectador se identifica. El centro de interés de toda película es la historia de amor. La gente va al cine para ver el amor del cine, que no es el amor de la vida real, pero que tampoco se puede encontrar en la televisión.

¿Escribís para televisión?

No. Es un medio que no me interesa. Es todo muy cuadrado. Además hay cosas que no entiendo. En la televisión americana se puede ver, por ejemplo, a un tipo que mata a otro sacándole el corazón. Pero nunca, nunca se ve el pecho de una mujer. En Europa, en cambio, sucede lo contrario. Prefiero que un chico crezca viendo pechos de mujeres y no asesinatos sangrientos.

¿No creés que el cine se está pareciendo cada vez más a la televisión?

No, para nada. No hay comparación posible. Artísticamente, es otra cosa. Es más, si uno ve una película de televisión en una sala de cine, se da cuenta enseguida. Es una experiencia totalmente insatisfactoria.

¿Qué cine ves?

Veo muy poco cine de otros países, y en realidad veo menos cine del que tendría que ver por mi profesión. Lo mío es el *Mainstream Hollywood* [la producción regular del cine americano]. Tampoco voy mucho al cine. Tengo una pantalla enorme, y cuando sale una película suelo esperar el cassette o el video láser.

¿Cómo fue tu carrera?

Me decidí tarde a escribir profesionalmente. Antes hice todo tipo de trabajos. Nunca decía que en realidad era un escritor. Porque todo el mundo es un escritor en Hollywood. Hay un chiste del ambiente en el que alguien le pregunta a una chica qué hace, y ella le responde "soy actriz". La pregunta obligada es "Ah, sí. ¿En qué restaurante trabajás?". Pero un día me decidí a vivir de lo que escribía.

¿Cómo fueron tus primeros pasos?

Fue algo muy romántico. Vivía en un departamento minúsculo, de lo poco que ganaba por reescribir y modificar cosas. Un día escribí un guión, luego otro y empecé a tratar de venderlos. Al principio sólo conseguí "opciones", es decir dos o tres mil dólares por el derecho del estudio a filmar el guión durante un año. Hasta que un día le vendí realmente el primer guión a la Paramount y gané mi primer dinero grande. Se llama *Partners in Crime*, pero por los continuos cambios en el estudio todavía no se filmó. Luego, mi carrera empezó a progresar. Pero no habrá nada como aquellos días y esa romántica batalla llena de incertidumbre. Probablemente no vuelva a experimentar una pasión equivalente.

¿Cómo es el trato con los ejecutivos de los estudios?

Son lo peor que hay. Me hicieron la vida muy difícil al principio. Cada vez que tratábamos un *development deal* intentaban convencerme de hacer las cosas a su manera. Como yo recién empezaba me sentía inseguro y muchas veces aceptaba cosas absurdas.

¿Viste Mi primer éxito [The Big Picture, Christopher Guest]?

Es la historia de mi vida. Me pasaba exactamente lo mismo. El protagonista, un director novato, pasa por las mismas cosas que me ocurrieron a mí. Cuando debe tratar con los productores hace el mismo tipo de concesiones a las que me veía tentado al principio.

¿Hollywood es tan malo como dicen?

Sí. Está a la altura de su leyenda. Lo peor son los ejecutivos de los estudios. Su política es mantener su puesto a cualquier precio. Piensan que la manera de lograrlo es no arriesgando nunca y por eso es muy difícil llegar a algo con ellos. Recién ahora puedo lograr acuerdos en los que trato directamente con los productores, sin interferencias de estos burócratas intermedios.

El último año no fue muy bueno para las finanzas de la industria del cine americano. ¿Cómo ves el futuro?

Siempre hay altas y bajas. Pero la tendencia a hacer sólo superproducciones es muy peligrosa. Una película que cuesta 100 millones de dólares debe recaudar 300 millones para dar ganancia, y no es tan fácil. Creo que es mejor que se vuelvan a filmar películas más chicas, que hablen más de la vida de la gente, con menos efectos especiales. Es con esos temas con los que me siento más cómodo.

¿Qué otros planes tenés para Buenos Aires?

Quiero formar una banda. Toco la guitarra y mi música es el blues. Pero no el blues rockero, sino el verdadero blues de Chicago. Es una música profunda, a la que uno se vuelve adicto. Soy un fanático de Albert Collins y también de B. B. King, Freddie King y de Steve Ray Vaughan. Pienso tocar en público dentro de poco. Espero verlos en el concierto.

Entrevista de P. B. Rey y Quintín

Fotos de Marcelo Motto Rouco

GUION ARTE

Primera Escuela
Argentina de Guión

Producción y gestión de proyectos
Equipos U-Matic High Band / Todos los niveles

Directora: Lic. Michelina Oviedo (de la Escuela Internacional
de Cine y Televisión de Gabriel García Márquez)

Solicitar entrevistas al 84-4515 o 543-6766

Fragmentos sobre estética y cine

por Rodrigo Tarruella

Nuestra época es fragmentada y caótica y ya no es necesario seguir un orden. Algunos de los mejores hallazgos se producen con la digresión y el "irse por las ramas". A fin de cuentas, todo es azaroso y mejor que sostener algo resulta dejar caer las cosas. Algunas ocurrencias de esta miscelánea son suscitadas por los interrogantes, opiniones, afirmaciones, negaciones, iluminaciones y exabruptos planteados por alumnos, espectadores y amigos a través de cursos, charlas, mesas, sillas, días y noches de la vida convocados por esa sesión de espiritismo que es el cine. Como toda escritura —como todo— es provisional.

Escrituras. El cine no es algo independiente o autónomo, ya que no existe nada "independiente" o "autónomo" en el cielo o la tierra. Estas son concepciones de los siglos XVIII y, sobre todo, XIX, barridas por el fenecido cambalache del XX. Escribir o hablar de "cine" es escribir o hablar de infinidad de otras cosas. El cine es el arte de la puesta en escena. La magia que se produce o no cuando se está filmando. El cine es un Eterno Presente (sobre esto volveremos a menudo). Ilusiones muy frecuentes aún consisten en prestigiar un guión, o remarcar que tal novela o relato fueron bien o mal "llevados" al cine.

Ningún film es su tema o argumento. Ninguna película depende de determinado texto escrito. La filmografía de John Huston le pertenece (y también a algunos de sus actores, iluminadores, músicos, guionistas, etc.). El que quiera conocer las visiones de Lowry, Joyce, Burnett, McCullers, Stephen Crane, C. S. Forrester, etc., deberá avanzar hacia la palabra escrita y no hacia las imágenes en movimiento inventadas por el viejo JH. Ser "fiel" a un escritor es una imposibilidad ontológica. Esta ilusión del buen o mal ilustrador o versionador opera continuamente en la gente y está relacionada con un sentimiento inconfesado de desprecio y desvalorización del cine, unido a pulsiones sociales de patoterismo tilingo. Ciertos egos se agrandan si mencionan textos previos a películas, cuando en realidad éstas nada les deben.

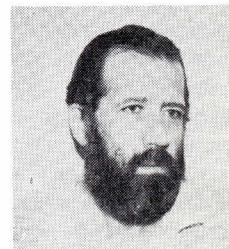
La ilusión de la técnica. Algo más peligroso y jodido que lo anterior. Terminemos con eso. Tarea imposible: descreer de la tecnocracia resulta como disentir sobre concepciones de Dios y Diablo en el Medioevo. En realidad es mucho peor hoy. El Medioevo estaba preñado de más allá en un futuro; el 92 está preñado de nubarrones químicos, nucleares y bacteriológicos. El camino del arte desconoce el progreso. La Historia entera del Arte no registra ninguno. Joyce o Beckett no son más evolucionados que Rabelais o Defoe. No hay ningún progreso "técnico" entre Giotto, Uccello, Goya, Blake, Vincent Sesshú o Mark Rothko, o entre un jeroglífico pétreo azteca y una escultura de Hans Arp. No existe ningún progreso entre Griffith, Vigo, von Sternberg, Murnau, Lang, Ozu, Mizoguchi, Ford, Tod Browning y Coppola, Scorsese, Herzog, Wenders, Bertolucci, Santiago, Prelorán, Kieslowski, etc. Las enciclopedias o Historias registran —fracasadamente— la ilusión sostenida de la "evolución técnica" del cine; tarea tan inútil y tediosa como los tratados de perspectiva o las preceptivas literarias. Los grandes

despliegues técnicos de hoy, la parafernalia de efectos especiales son la chatarra anacrónica del mañana. La computación en sí misma no es nada. Como las cámaras de video o los últimos chiches, dependen de lo que se haga con ellos. Los cultores fetichistas de la técnica tienen una concepción mecanicista de siglo XIX y continúan creyendo en términos de física newtoniana.

Metafísica. Los films, como la poesía, la música, la pintura, las novelas, los comics, etc., son apuestas a la perennidad. El cine, en lo que tiene que ver con la verdad y la belleza en fuga, puede ser valorado mejor cuando sale de los condicionamientos de su época, las taras de las modas, la verosimilitud, los guiños a mayorías y élites, etc. Cuando cesa la lucha por el éxito comercial-social y el film entra en la Noche, empezamos a vislumbrar lo que realmente vale. Cuando ha dejado el mercado de la oferta y la demanda, cuando ha dejado de valer comercialmente, comenzará su real permanencia o flotará en el olvido. Infinidad de obras maestras quedan por descubrir.

Chocolatín y Olimpo. Hay dos tendencias extremas —simetría de errores— en la valorización del cine. Una está necesitada de la otra. La estética del chocolatín, o del kiosco de golosinas, se basa en el "a mí lo único que me importa es si me gusta o no", acompañado de "todo el mundo tiene derecho a opinar" o "es mi opinión contra la tuya", etc. Esta concepción autista y privatizada del mundo comparte el relativismo hipócrita del capitalismo liberal y auspicia la detención del crecimiento y el quedarse en la infancia. Estos niños-salvajes del hedonismo posmo son los primeros en concurrir —desesperadamente— a las ceremonias de libros y films impuestos por presiones sociales, marketing y modas. La otra tendencia es la del Olimpo de los Clásicos. Esta falacia consiste en erigir altares de sacrificio obligatorio. Sus cultores practican con ferocidad sectaria la adoración dependiente y escindida de un Panteón cerrado. Esta ilusión fabrica una entelequia (autoritaria) de autoridades que excluye sujeto, experiencia e intereses personales. Tanto chocolatíneros como olímpicos siguen empeñados en contemplar sus egos.

Creencia. Cada filmografía de un director de cine contiene una creencia en algo. Sea un gran artista, un artesano anónimo, un mediocre o un imbécil. Las creencias difieren y chocan, o parecen chocar. No es necesario compartir el protestantismo ortodoxo de Dreyer, los catolicismos de Hitchcock, Rossellini, Coppola o Scorsese, el marxismo de Eisenstein o los budismos de Ozu y Mizoguchi para aprender y disfrutar con sus obras, pero sí averiguar desde qué creencias y códigos nos hablan. Los disparates de interpretación y apropiación desde un código único (fuere psicoanalítico, marxista o cualquier otro) indican un deseo autoritario de ignorar cuál es el motor de creencias de cada artista. Ninguna obra se edifica sobre pura forma. No hay "mecanismos" a estudiar, sino creencias que dan obras. Buñuel es, conscientemente, la educación con los jesuitas pasadas por el surrealismo. Un código traspasado por otro. Ignorar, o silenciar, uno de los términos en beneficio del otro es entrar en mentiras sectarias y decir boludeces (las de "derecha" y las de "izquierda" son simétricas). Los poetas-cinematográficos trabajan sobre la vida: contradicciones, paradojas. Hablar y escribir sobre cine es también trabajar conviviendo con paradojas y contradicciones. Y es confrontar las creencias de uno con las de cada autor o cada película.



Hasta el último suspiro

Desde hace algunos años, el cine europeo está casi proscrito de las pantallas argentinas. Esta nota intenta llenar un vacío de información y reavivar un deseo por el cine que no vemos. Al mismo tiempo, deja adivinar una visión del viejo y cansado continente y su creciente malestar y hostilidad.

Cierras los ojos. Los abres: el rayo de luz ilumina tenuemente el camino. Doce estrellas en torno de un vacío azul profundo. La imagen se aleja: Comunidad Europea, anuncia una voz que desciende de la noche. Veinticuatro o veintiséis: Consejo Europeo. Treinta o cuarenta (depende de los conflictos del día): la Europa de las Naciones. Doce estrellas en torno de un vacío azul profundo. La multitud agita sus banderitas al costado del camino. Se exhiben en todos los restaurantes de las capitales y pueden ser adquiridas en diversos tamaños en cualquier galería, kiosco o puesto callejero de Bruselas. Los vendedores son sirios, argelinos, bolivianos, filipinos.

Cierras los ojos. Los abres: ¿qué define el vacío azul profundo? ¿Continente, comunidad? Imágenes. El camino está abierto. Un río de celuloide se repite bajo el nuevo sol. Aparece Polanski, el viejo gnomo maldito. Saluda: ¡Bienvenidos! Han pasado de la libertad del zoológico a la libertad de la jungla.

Km. 1000. Sombras en el paraíso

Nouvelle vague. Free cinema. Nuevo realismo (hijo adoptivo del neorealismo). Hace treinta años el continente adoptaba nuevos trajes, contaba con nuevas lenguas viejas historias. El mundo miraba con ojos incrédulos las fórmulas conseguidas por jóvenes alquimistas que combinaban en dosis inteligentes la narración europea con la eficacia americana; o bien, la negación americana (otra forma del recuerdo) con la imaginería europea. Muchos nombres se han borrado con la lluvia de finales de siglo. Las nuevas ideologías no han sido formuladas (en todo caso, se ignora dónde se consiguen tales formularios) y a la historia se la encerró en el cuarto donde duermen escobas y trapos de piso.

Algo queda: por la derecha, en Cannes, sube al podio el viejo zorro Jacques Rivette con su criatura, *La belle noiseuse*. Una historia de amor, excesiva en sus casi cuatro horas por donde desfilan largas, largas, largas conversaciones sobre el arte, sus maestros y sus modelos. Muy bien hecha, muy bien actuada, muy francesa. (Casi demasiado francesa, mon ami.)

Algo queda: por la izquierda, en Venecia, sube al podio el viejo zorro Jean-Luc Godard, al descubrimiento de un nuevo mundo en *Allemagne neuf zéro*, fiel a sí mismo, como cuando deseaba contribuir al descubrimiento de un nuevo mundo hace veinticinco años en *La chinoise*. Su viaje se propone como el primer aporte hecho por directores europeos a una serie de films sobre la soledad. Alemania Oriental, en su metamorfosis de crisálida a mariposa, es visitada por el veterano agente de seguridad de *Alphaville*, Lemmy Caution (Eddie Constantine, una vez más, *old Eddie*), quien se decide a regresar al Oeste y encuentra un mundo extraño ocupado con globos de Navidad y otros inofensivos juguetes. En su camino por el viejo/nuevo

paisaje, Lemmy encuentra, entre otros, al Quijote, al sufriente joven Werther y al perro de Mozart huyendo de su entierro. Con buen humor, el viejo zorro Jean-Luc declara: *Alemania siempre se encuentra en el año cero, pero es un cero distinto cada vez. Hace dos años, cuando me ofrecieron hacer un film sobre la soledad, dije que no quería hacer algo sobre la soledad de un individuo sino sobre la soledad de un país. Siempre seguí con atención el desarrollo de los acontecimientos en la DDR, a pesar de que nunca había estado allí. No me gusta hacer turismo. Si voy a visitar un país debe haber una razón para ello. Alemania Oriental es hoy una región olvidada. A pesar de ser francés, reconozco que Alemania es un país cuya herencia cultural, y sobre todo su literatura, ha significado muchísimo para mí. Supongo que estoy en deuda. Hacer Allemagne neuf*



Europa - Lars Von Trier

zéro significó retomar mis antiguas banderas ideológicas, de las que yo estaba enamorado. Al mismo tiempo fue una gran experiencia: pude apreciar lo que quedaba de ellas, y también de mí.

Eso dice el viejo zorro Jean-Luc Godard, siempre tan fiel a sí mismo. (Siempre tan francés, mon ami.)

Km. 800. Los jóvenes viejos

Circulan por allí. No se los ve demasiado seguido, aunque se sabe que arrastran un aura de gloria. Espectros de Occidente, sus imágenes son llagas abiertas en la herida industrial. Leones fantasmas, nómades entre dos culturas, cuyas películas diseminan por el desierto los sueños de sus pueblos.

Veamos. El suizo Alain Tanner (Ginebra, 1928, el suizo más cosmopolita del mundo), luego de filmar en Irlanda (*Los años luz*, 1981) y Portugal (*En la ciudad blanca*, 1982), más una serie de películas donde volvía a hacer hincapié en la disolución de los referentes geográficos —resultan notables en este sentido *No Man's Land*, 1985 y



Volere volare - Maurizio Nichetti

La mujer de Rose Hill, 1989—, ha encontrado en España a *El hombre que perdió su sombra* (1991). Antonio es un viejo comunista andaluz que ha regresado a su tierra luego de un largo exilio en Francia. Paul es un periodista que perdió el trabajo luego de una discusión con su jefe.

Profundamente deprimido, Paul busca consuelo en su antiguo amigo, sin informarle de la partida a su mujer, Anne, quien lo sigue con ayuda de la ex novia del español, María. ¿Tragedia o vodevil? Cuando ya no te quedan ideas, te transformas en un hombre sin sombra, le dice Antonio a Paul. Cuando Antonio desaparece, Paul comprueba que ha perdido la suya.

Alain Tanner pertenece a esa estirpe de directores que regresan a su mundo película tras película, como si se tratara de un único film. Un hombre que busca las raíces de su identidad en un punto de retorno y encuentra un guía (¿un stalker?) que lo conduce a través de su viaje interior. A diferencia de Robert Altman, quien aprovecha las grandes superficies del espacio cinematográfico para insertar una hormigueante sucesión de acciones paralelas, Tanner vacía la imagen, ubica a su hombre solitario en camino hacia un paisaje desierto (una playa, una montaña), que no logra otra cosa que aumentar la terrible dimensión de su soledad. Se trata de un espacio otorgado por el propio film y no a la inversa, lo que Gilles Deleuze llama *un espacio cualquiera*, que invita a un azaroso vagabundaje por las áridas planicies del alma. Los personajes de Tanner observan ese espacio tan perdidos como quienes los observan.

En una dirección similar a la de Tanner, el griego Theo Angelopoulos (Atenas, 1936) nos enseña en su último film, *El paso suspendido de la cigüeña*, el peso de la nostalgia. Al igual que en sus obras maestras más recientes, *El apicultor* (1986) y *Paisaje en la niebla* (1988), la atmósfera melancólica de este film es abrumadora. Un joven reportero encuentra en una perdida ciudad fronteriza un rostro, una imagen y la nada. Se trata de un pueblo al borde del abismo, que sólo concentra exiliados de todas partes del mundo, abandonados entre la recreación de su pasado y la vana ilusión de una tierra en la que construir

un improbable futuro. El periodista, detenido en un pie sobre la línea fronteriza que separa de una tierra de nadie, piensa: Si doy un paso más, llego a... otra parte... o muero. Como hace treinta años, cuando protagonizaron *La noche* de Antonioni, las figuras de Jeanne Moreau y Marcello Mastroianni contribuyen a hacer aun más bellas las imágenes de este film auténticamente profundo y humano.

Menos afortunado resultó en cambio *La divina comedia*, del octogenario Manoel de Oliveira (Oporto, 1908), con seguridad el mayor director en la historia del cine portugués. La referencia del título no alude como podría creerse a la inmortal obra de

Dante, sino a la escenificación que hacen de la historia de la humanidad una serie de enajenados internados en un manicomio (o "casa de salud", como prefiere llamarla el director). Encontramos a Adán y Eva, a Lázaro, a Judas, a Jesús, a María, a Raskolnikov, a Nietzsche, reencarnados en una serie de figuras demasiado estereotipadas. El argumento, basado en largos y por momentos muy aburridos monólogos de los personajes, sumado a una puesta en escena fuertemente teatral y rígida, se complotan contra la dinámica del film. Oliveira, que supo fraguar obras magistrales como *Anki Bobo* (1942) u *Os canibais* (1988), no pasa del purgatorio con esta versión frustrada de *La divina comedia*.

Km. 600. Esos raros peinados nuevos

¡Oh la la la! C'est vous? Vraiment? Oui. C'est moi. El cine francés es posiblemente el que ha sufrido la mayor renovación de cuantos circulan en la actualidad por el continente. La velocidad es vertiginosa. Los bólidos azules recorren las carreteras de celuloide y sus luces se impactan en la noche.

Algo así se presentía a mediados de los 80 cuando hicieron su presentación en sociedad gente como Jean-Jacques Bénéix, Jean-Luc Besson y Leos Carax. Los franceses se colgaban por fin a espaldas de sus gigantescos modelos para mirar más allá del horizonte. Nuevos lenguajes, como el cine publicitario y sobre todo el comic, eran incorporados al discurso de la imagen con la eficacia de una trompada de neón.

Una industria revitalizada (en la actualidad Francia es el mayor productor europeo), permitió una pluralidad de registros que van desde el drama documental ligado a la denuncia del pasado colonial (como el autobiográfico *Chocolate*, 1989, de Claire Dennis, ayudante de dirección de Wim Wenders en *Las alas del deseo*), hasta la experimentación fantástica (por ejemplo, los cortos nucleados en *Adrenalina*, 1990).

Patrice Leconte ya había filmado cinco películas antes de encontrar una importante repercusión con *Monsieur Hire* (1988, absurdamente titulada en nuestro país como *La noche es mi enemiga*), basada en la excepcional novela de Simenon. No obstante, será su última obra, *El marido de la peluquera* (1991), la que lo consolida como uno de los

mayores talentos del nuevo cine europeo. Antoine, de niño, sólo soñaba con una cosa: casarse con una peluquera cuando sea mayor. Su sueño se hará realidad al encontrar a Mathilde, con quien vivirá una ardiente pasión entre lavandas y colonias. Con música del inglés Michael Nyman (habitual colaborador de Greenaway) y fotografía de Eduardo Serra, el film de Leconte encuentra la mayor razón de su éxito en un guión muy bien desarrollado y el excelente trabajo actoral de sus dos protagonistas, Jean

menudo con los brazos extendidos, habla poco, juega fútbol, handball y waterpolo, trabaja en la administración de una fábrica de automóviles y como mecanógrafo para un vecino copiando estudios de mineralogía que el otro le dicta, observa las estrellas y, por sobre todas las cosas, la gente. La tranquila locura de Monsieur trata sobre eso: la mirada y sus secretos, la mirada que miramos y nos mira. En un desierto suburbio se levanta una casa. Sus habitantes tienen extrañas costumbres. Allí viven el Sr. y



Monsieur - Jean-Philippe Toussaint

la Sra. Interligator, la familia Tapioca, los hermanos Kube —quienes gastan las horas fabricando cajas que mugen al agitarse—, una dudosa dama que responde al nombre de señorita Plusse y el señor Potin, un caballero que habita los húmedos sótanos acompañado por sapos y caracoles. También vive el carnicero —quien regentea su comercio en la planta baja del edificio— junto a su hija Julie. El interés común de todos ellos es la ingestión de carne humana, provista por el servicial carnicero. Un día llega a la casa para hacer trabajos de mantenimiento, Louison, ex payaso y futuro plato. El amor entre el nuevo

Rochefort y la italiana Anna Galiena. El joven Christian Vincent no necesitó tanto para la consagración. Su primera película, *La discreta* (1990), se convirtió en la revelación del Festival de Venecia y sedujo a espectadores de todo el continente. La seducción, precisamente, es el núcleo temático de esta comedia sumamente entretenida e inteligente. Un proyecto de escritor, que se jacta de sus dotes naturales para llevar a buen puerto sus dotes amorosas, recibe un duro golpe al ser rechazado por su novia en el preciso instante en que él pensaba dejarla. Decide vengarse de las mujeres y, alentado por un editor de literatura erótica amigo suyo, afronta la tarea de tener que seducir a una muchacha simple elegida al azar y traspasar la experiencia en forma de un diario. El proyecto de escritor queda enredado en sus propias trampas, pero Vincent salió airoso en sus propósitos.

Queda una curva. El sol negro anuncia un nuevo amanecer. El rey soleil sabe lo que hace. Aunque sea negro. Muya negro.

Escritor de renombre (no proyecto, aunque proyectado a una veintena de idiomas a pesar de su juventud) el belga Jean-Philippe Toussaint ha publicado hasta el momento cuatro libros. El director franco-libanés John Lvoff decidió llevar al cine su primera y más celebrada obra, *La sala de baño* (1989). Para ello, contó con la colaboración del propio Toussaint como guionista. La tarea lo entusiasmó a tal punto, que Jean-Philippe logró convencer a su hermana para que produjese la filmación de otra obra suya, *Monsieur* (1991), aunque en este caso la dirección quedaría a su cargo. Toussaint es una mezcla de Tati con Rohmer insertado en un universo kafkiano. Monsieur camina a

habitante y la miope Julie, más la colaboración de los trogloditas (un grupo guerrillero de vegetarianos ingenuos), hará trastabillar los planes del edificio hasta sembrar el caos en ese caótico mundo. Este es el argumento aproximado de *Delikatessen*, primer film de Jean-Pierre Jeunet y Marc Caro, recientes ganadores del César a la mejor opera prima. Fuertemente influidos por Marcel Carné y varios héroes de la mejor historieta (de donde proviene Caro, ya que es dibujante de comics), los directores de *Delikatessen* han logrado un delicado delirio retro-futurista que amenaza con ser el primero de una saga.

Km. 400. ¿Cosa dice?

Km. 400. ¿Cosa dice?

Cruzas el charco. Al otro lado del Canal de la Mancha todo circula en otro sentido. El cine británico sigue jugando a las escondidas y muestra los orificios de sus dudas. El polémico Peter Greenaway vuelve una y otra vez sobre lo mismo, aunque lo mismo sea Shakespeare, que nunca es igual, o bien Mozart, que tampoco.

En el film colectivo *Not Mozart*, Greenaway le prestó a Jeremy Newson la figura de Michael Nyman para que hiciese su parte en *Tempus Fugit* y él se asoció con Louis Andriessen para realizar *M is for Man, Music, Mozart*, para intentar demostrar que el hombre fue creado a causa de la música y la música a causa de Mozart. No resulta del todo convincente, aun a pesar del mítico compositor de Salzburgo. En *Prospero's Book* —ahora sí, una vez más junto con Nyman— se repiten los geométricos juegos a que



Yo contraté a un asesino profesional / Aki Kaurismäki

nos tiene acostumbrados el inglés, y a pesar de la gran belleza de no pocas imágenes sumadas a la incomparable destreza de sir John Gielgud y Erland Josephson, la perfecta simetría de los libros imposibles no impide cierta sensación de *déjà vu*. Y en verdad ya lo hemos visto: la simbología del agua como fuente de vida, la ventana en la que se inscriben subtítulos, los ritmos sincopados del virtuoso Nyman, están literalmente presentes en la casi totalidad de la obra de Greenaway, aunque de modo manifiesto en un extenso video titulado *Les mortes de la Seine*. Dejad al agua correr.

Una flecha rasga el telón. Dos ángeles desnudos descienden. Hay un guiño, un guiño a Pasolini, más de un guiño a Pasolini. PPP sonríe rodeado de flores de plástico y acaba por abrazarse a Derek Jarman, el iconoclasta. Sólo conocido en Argentina por *Caravaggio* (1986), Jarman es dueño de una amplia obra que abarca nueve largos, una gran cantidad de cortos, videos y video-clips (para Marianne Faithfull, The Smiths, The Pet Shop Boys, entre otros), y una dilatada carrera como escenógrafo y vestuarista de ballet y ópera. Afectado desde hace dos años por el SIDA, Jarman continúa trabajando con la mayor vitalidad. En *El jardín* (1990), apela a una versión apocalíptica de la Pasión, que contiene imágenes duras y de una sugestiva belleza, en donde intenta recrear el imaginario gay a partir de la mística religiosa.

Emparentado con el teatro de Genet (el propio Jarman parece un personaje del gran dramaturgo francés), y fundamentalmente con la estética de Pasolini, *El jardín* —que guarda claros paralelos con obras del italiano tales como *Porcile* y *Medea*— incluye una implícita crítica al rol de la Iglesia ante el problema del SIDA.

La zona que rodea al mercado de Portobello es quizá la más atractiva y vital de Londres. Su atmósfera cosmopolita recuerda áreas de Nueva York, París y Berlín. Al mismo tiempo, allí se concentran las fuerzas más oscuras de la ciudad: drogas, violencia, mendicidad, prostitución. El neón del Portobello Roads Electric Cinema palidece de grasas. Humos de dudosos sis-kebab, turbantes turquesas, perros sarnosos, cadillacs oxidados y rockers decadentes, nietos desocupados de antiguos piratas huelen a cerveza caliente y buscan un refugio los sábados en las tribunas del West Ham. Este es el ambiente que más le agrada a Hanif Kureishi, hijo de pakistaní e inglesa, uno de los mejores escritores de las últimas generaciones quien ya había conocido cierto

renombre como guionista de Stephen Frears en *Ropa limpia, negocios sucios* y *Sammy y Rossie van a la cama*. Ahora debutó también como director con *London Kills Me* (*Londres me mata*, 1991), una ágil producción dotada de una gran seguridad narrativa. Kureishi es una suerte de nuevo Dickens del que cabe esperar grandes cosas. En este primer film, al menos, logra reconstruir un ambiente y situaciones dignas de *Oliver Twist*. Un *Twist* del siglo XXI. Y poco más. Nada más. Quedan las brumas. Giras. De vuelta al Sur. Cruzas los Alpes. Ciao caro. Dove vai? Non lo so. El cine italiano se ha visto estancado en los 80 entre los melodramas de Tornatore y la comedia pasatista que, en el mejor de los casos, logró arrancar alguna sonrisa forzada con Puppi Avati. Dopo? Niente. El giovanotto Daniele Luchetti intentó reconstruir en *Il portaborse* (1991) la comedia de denuncia política (común en la tradición italiana) con cierta dignidad.

Lo consiguió. A su favor cuenta haber sido ayudante de Nanni Moretti, tal vez uno de los pocos talentos surgidos dentro de la línea light, al punto de ser llamado *el Woody Allen italiano*. Comenzó su carrera como actor y dirigiendo cortometrajes en Super 8. Su debut con el largo se produjo en 1976 con *Io sono un autarchico*, pero el espaldarazo final llegó con sus dos últimos films: *La misa ha terminado* (1986) y *Palombella* (1989).

No hay fettuccinis. El humor absurdo de Roberto Benigni, quien después de triunfar con Jim Jarmusch dirigió *El pequeño diablo*, y el humor ingenuo de los explosivos bigotes de Maurizio Nichetti (*el Chaplin italiano* —sic—), quien junto a Guido Manuli intentaron lograr con *Volere volare* (1991) la nada sencilla tarea de superar al propio *Roger Rabbit*. Cosa dice? No hay fettuccinis. Ciao, caro.

Km. 200. Cómo mata el viento Norte

El frío afecta la dínamo. Y la oscuridad, la oscuridad envuelve la carretera. Algunos cristales nevados iluminan el horizonte. Géiseres. Aguardiente a un costado del camino. Caballos enanos. Antiguas leyendas. Islandia siempre sedujo a Borges, recuerdas. Sí. Y Borges a los islandeses. Una mítica víbora que se muerde la cola. Somos lo mismo, afirma Hrafn Gunnlaugsson. Hay un viejo chiste: Islandia sólo cuenta con 200.000 habitantes por una razón concreta. Cien mil escriben y la otra mitad los lee. Ahora también filman. Gunnlaugsson es un escritor que filma. Y su primera película no estuvo mal, nada mal. Tampoco la tercera, *El cuervo vuela* (1984), un thriller ubicado en la Islandia del siglo X que lo sacó de la isla y lo llevó a recorrer el mundo con su vuelo. Su último film, *El vikingo blanco* (1991), insiste en el mítico universo de las sagas para contar cómo se produce la llegada del cristianismo (importado de Noruega) hasta la isla en el siglo XI. Caballos enanos, gigantes rubios.

Arni Thórarinnsson sorprendió a todo el mundo: su película *Children of Nature* arrasó con cuanto premio encontró a su camino en los Festivales que recorrió. Una road-movie con un viejo jeep entre los fiordos. Finalmente se le concedió el Felix, el mayor galardón europeo, y ahora está seleccionada para competir por el Oscar. Nada mal para este muchacho de 37 años y una industria que no sobrepasa los tres títulos anuales. Actualmente está filmando *Cold Fever*, producida por Jim Stark, también productor de Jarmusch.

Los hermanitos Kaurismäki, Aki & Mika, ya se sabe, son incorregibles. Así son los finlandeses, te dicen: mucho bosque, mucha vodka, y esa lengua incorregible. Interlagos. Con poco más de treinta años, los dos cuentan ya con una dilatada carrera. Aki tiene algunos logros particulares, como la



Delikatessen - Jean-Pierre Jeunet y Marc Caro

trilogía proletaria que comenzó con *Sombras en el paraíso* (1984), siguió en *Ariel* (1987) y culminó con *La muchacha de la fábrica de fósforos* (1989). Posteriormente se trasladó a Londres y realizó una comedia negra ubicada en las zonas más deprimentes de la capital inglesa en unos indefinidos 60. El título era *Yo contraté a un asesino profesional* (1990) y el protagonista Jean-Pierre Leaud. Leaud —tan lejos de *Los 400 golpes*— es un tímido burócrata que vive en soledad en un miserable departamento. Al ser despedido de su empleo, intenta varias veces el suicidio y siempre fracasa. De este modo se ve obligado a contratar a un asesino para lograr su objetivo, pero mientras espera la muerte le llega el amor y se arrepiente. Patético, todo realmente patético, sí. Aki & Mika. Mika es más conocido por su comercial *Helsinki-Napoli* (1987), aunque no es esta obra lo mejor de su producción. Dados a elegir, cómo no recordar *Rosso* (1985), una delirante road-movie por las regiones más horribles de Finlandia en la que un gangster busca a su novia para asesinarla. Curioso: todos los intérpretes son fineses, pero casi toda la película está (¿hablada?) en italiano, con fragmentos escritos intercalados de *La divina comedia...* en finlandés. Mika vuelve al cosmopolitismo con *Amazon* (1990). Filmada en Brasil, coproducida con los Estados Unidos, en su elenco figuran finlandeses, americanos, chinos, brasileños, etc. ¡Ah! La música es de Nana Vasconcelos. Mika & Aki. Interlagos.

Al otro lado del Báltico, algo huele bien en Dinamarca. Es *Europa* (no Europa), del joven rebelde Lars von Trier. Leo Kessler aterriza en Alemania poco después de

finalizada la segunda guerra mundial. Es alemán, pero de hecho durante la guerra vivió en Estados Unidos, lo cual hace su posición algo especial. Gracias a su despótico tío, consigue un trabajo en los trenes, lo que le permite conocer a Katherina, hija del director de la compañía, quien trabaja para los partisanos nazis y quiere convencer a Leo de que se les una. *Europa* es algo más que un electrizante thriller: es una experiencia hipnótica. Con notables trabajos actorales de Jean-Marc Barr, Barbara Sukowa, el sueco Ernst-Hugo Järegard, Udo Kier y Eddie Constantine (una vez más, *old Eddie*), es una obra impresionante desde

el punto de vista técnico —que, según se dice, ha revolucionado el lenguaje visual—, y controvertida en su temática. Tan controvertida como el propio von Trier (1956), quien no tiene empacho en declarar cosas como *Fassbinder se hizo un favor a sí mismo al morir tempranamente. Incluso Bergman podría haber muerto hace algunos años. Admiré mucho películas como Silencio o Persona, pero cuando veo Fanny y Alexander tengo ganas de llorar. ¡Eso es una traición al cine!* A pesar del molotov de sus afirmaciones, Lars von Trier se llevó el premio a la mejor película en el último Festival de Estocolmo.

La gasolina escasea. El viaje pronto habrá de culminar.

Km. 0. ¿The end?

Cierras los ojos. Los abres: el camino desierto está inundado por acuosas imágenes. Imágenes que aún no se han producido. Han quedado algunas rutas por seguir. Lo sabes. Tal vez quedaron algunos senderos por recorrer. Nada que valga demasiado la pena, buscas justificarte. Quién sabe. Al Este del Edén, nadie tiene un kópec, literalmente. Ni siquiera saben muy bien en qué lado de la franja se encuentran. Tal vez rescatar *Leningrado, noviembre* (1990) del ruso Oleg Morozov en sociedad con el alemán Andreas Schmidt, sobre el redescubrimiento de la ciudad a partir de una estancia de diez años en Alemania. Pero, como bien lo advierte Serguei Snezykin en su último film: *No Return* (1991). No hay retorno. No.

Al otro lado del continente, los españoles siguen repitiendo monóticamente, alegres por los fuegos artificiales del 92, *somos europeos, somos europeos*, como si no pudiesen acabar de creérselo. Entre bostezos, pasa el *Don Juan en los infiernos* (1991) de Gonzalo Suárez, la pretenciosa *Beltenebros* (1991) de Pilar Miró o el correcto aunque pesado melodrama iniciático *Alas de mariposa* (1991), del novel Juanma Bajo Ulloa, como lo más rescatable dentro de la mediocridad más absoluta. Al menos Bajo Ulloa se pudo llevar la Concha de San Sebastián. Es algo. Cierras los ojos. Doce estrellas contra el azul profundo. ¿El fin?

Christian Kupchik

LIBRERÍA

ENTELEQUIA

COMICS • CINE
ILUSTRACION

TODAS LAS HISTORIETAS / LIBROS Y FOTOS DE CINE
ILUSTRACION - MUSICA ROCK / MATERIAL NACIONAL E IMPORTADO
ENVIOS AL INTERIOR

TALCAHUANO 470 (1013) BS. AIRES - TEL. 40-0886

Los Hermanos Marx: la consagración del desorden

por David Oubiña

“Me he convertido en un asiduo fan del teatro. No sé si has asistido nunca a uno de ellos, pero ¿sabes cuando vamos a un cine y vemos las imágenes de los actores en la pantalla? Bueno, no te lo creerás, Arthur, pero aquí en New York tienen a gente de verdad en el escenario. ¡Casi podrías hablarles!”

Las cartas de Groucho Marx

Una política de la comicidad. Para los hermanos Marx, el fin no justifica los medios; parecería, más bien, que los medios circulan por un carril independiente del fin que los pone en marcha. Porque, por un lado, la acción de sus películas siempre es decidida por una buena causa cuyo valor moral es aquel que las grandes compañías de Hollywood imponían a los guionistas de sus comedias: el triunfo de la justicia (el happy end casi como una moraleja), la recomposición de las relaciones sociales (si es posible con el condimento de algún romance) y una sensación general de **welfare state** acorde con los objetivos de una nación en la que todos, pobres y ricos, negros y blancos, avanzan mancomunadamente a la conquista del futuro. Pero por otra parte late, en las películas de los hermanos Marx, una respiración subterránea —más asistemática, más difusa tal vez— pero que emerge con pareja insistencia, ignorando los cambios de directores y guionistas: una especie de pulsión infernal dedicada a promover el desorden y que desconoce toda teleología. Los medios instrumentados por los Marx no sólo no corresponden al fin que debería guiarlos, sino que lo contradicen. Que esta estrategia surja en el seno mismo de la institución no hace más que hablar de la sutileza de su terrorismo. Es allí en donde debería leerse esta “ideología marxista”.

Ideología que, en realidad —pese a lo que su nombre sugiere— es más deudora del anarquismo que de Karl Marx, ya que no se sostiene sobre una teoría sobre la plusvalía y los medios de producción sino sobre el cuestionamiento del poder y la propiedad privada. Es cierto que todo el cine cómico del período mudo planteaba problemas con la propiedad y con la autoridad (lo cual no es extraño ya que el burlesco posee un origen de clase fuertemente marcado: deriva del popular music-hall, no del drama burgués) y que el accionar subversivo de los hermanos Marx debería inscribirse en esa tradición; pero su aporte radica en un uso particular de las ventajas que ofrece el cine sonoro.

Hiperquinesis y verborragia marxistas. El advenimiento del sonido provocó una fascinación por el diálogo y un estatismo de la imagen, anclada en una sucesión de aburridos planos y contraplanos. El cine aparecía como el medio privilegiado para representar la conversación mundana y frívola de los eventos sociales, a la que la burguesía norteamericana es tan afectada. Los hermanos Marx, en cambio, descuidan las formas en un medio que hace de las formas su razón de ser; el humor marxiano consiste en una estructura de impertinencia. Tomemos una escena clásica de este período y que aparece con frecuencia en los films de los hermanos Marx. El

cocktail elegante. Los Marx no sólo se desplazan permanentemente, haciendo lío (como sus antepasados mudos) allí donde la gente sólo ha ido a pararse y charlar sino que, cuando aparentan conversar, aprovechan la fisura que todo diálogo se esfuerza por disimular —el equívoco— y se divierten en promover la confusión. Si Hollywood constituye la naturalización estética del modelo burgués, la parodia del discurso marxista consiste en desnudar la artificiosidad de su mecanismo; así como luego de invadir una fiesta y molestar a los invitados, se arranca el vestido de la anfitriona, exponiendo su combinación a la vista de todos.

El discurso marxista. Los films de los hermanos Marx poseen siempre la misma estructura de encuentro. Harpo y Chico son dos viejos amigos que vuelven a encontrarse; se trata de marginales que realizan todo tipo de trabajos subalternos y pequeñas estafas. Groucho es un arribista y no conoce a los otros dos. La trama se anuda cuando, luego de una presentación por separado, el azar de una buena causa convoca el triple cruce de las trayectorias. Para que haya relato, es necesaria la constitución de esta unidad de tres (cuyo paradigma es la escena del espejo, en *Sopa de ganso*, que en lugar de devolver una imagen, triplica la identidad en sujetos diferentes) en la que, no obstante, hay que distinguir dos direcciones del discurso: el nivel de desciframientos y traducciones, a cargo de Harpo y Chico y el nivel del razonamiento abstracto, a cargo de Groucho. Harpo y Chico producen un discurso a dúo. Como si cada uno tuviera una mitad del mapa del tesoro, Harpo consigue la información pero no hace de ella un uso práctico sino que la transmite mediante un extraño dialecto mímico para que Chico —que trama la estrategia y organiza la acción— la descifre en un ping pong de preguntas y respuestas. Harpo es justamente lo opuesto de los cómicos silentes, porque su arte no consiste en la pantomima; no se trata de un lenguaje simbólico y analógico, sino de una representación mimada del lenguaje convencional. No actúa una situación o un estado emocional, sino una palabra. Harpo no representa, habla por gestos. Y Chico se encarga de descubrir una frase allí donde sólo parecería existir un desvarío insignificante. Sin embargo, lo que confiere un carácter absurdo al diálogo es el desmontaje de los códigos de significación.

Harpo: (hace el gesto de martillar)

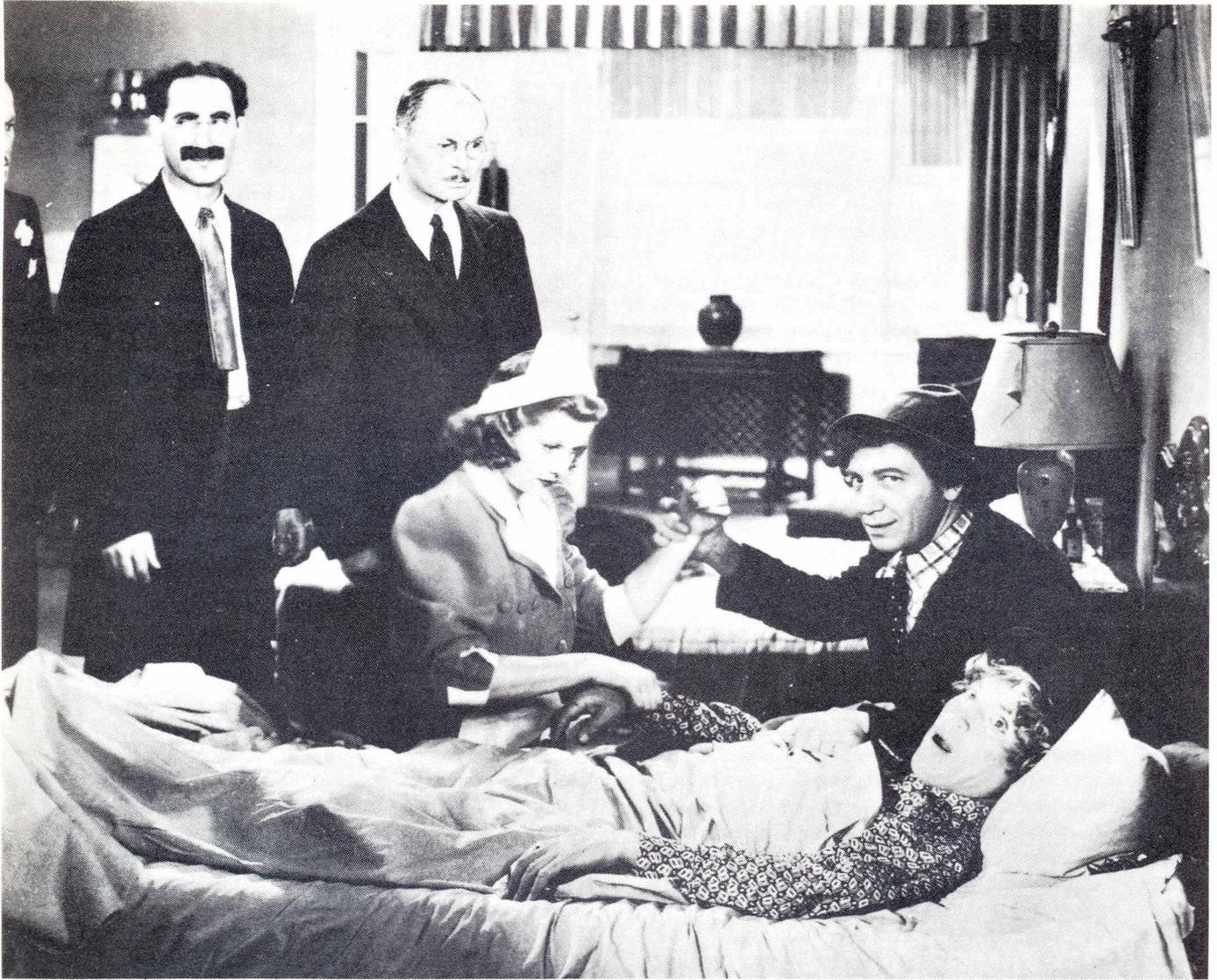
Chico: martillo.

Harpo: (niega con la cabeza. Vuelve a martillar.)

Chico: martillo y clavo.

Harpo: (señala el clavo imaginario).

Chico: el clavo.



Harpo: (indica el tamaño del clavo).
 Chico: uno grande; no, uno pequeño.
 Harpo: (indica uno más pequeño)
 Chico: uno pequeño, muy pequeño. **A tack** (Una tachuela).
 Harpo: (lo moja con la lengua)
 Chico: **A wet tack?** (¿una tachuela mojada?)
 Harpo: (señala el piso; cabalga)
 Chico: Horse! wet tack! Horse wet tack. **Horse wet track!**
 (¡Caballo! ¡camino mojado! o "pista húmeda")...
Muddy (embarrado)...
 Harpo: (antes de que Chico pueda repetir la palabra, le estruja la boca para deformar el sonido)
 Chico: ... murder. **A murder!** (¡un asesinato!)
 Harpo y Chico son el terror de las etimologías, porque la constitución de las palabras no obedece a una derivación lingüística, sino a un proceso de perversión fonética que podría ser infinito. Un collage en el que cada palabra se construye con fragmentos de otras palabras. Todos sus diálogos producen sentido a partir de premisas personales y variables. Imposible hablar con ellos porque han destruido los pilares de la lengua: la gramática y el diccionario. La estrategia discursiva de Groucho es más radical aun. Porque no está orientada hacia la producción de sentido sino, por el contrario, a descubrir el sinsentido que subyace a toda significación. Así responde al director de una publicación que le ha solicitado un artículo: "Quisiera poder escribir esas setecientas u ochocientas palabras que me ha

pedido, pero sólo conozco seiscientas". O bien, otro razonamiento impecable: "Mi teoría es que hay demasiada gente y demasiadas cosas (...) Imaginen que en las carreras de caballos no hubiese caballos; miles de personas podrían acudir a las pistas cada día y ahorrarse millones de dólares (...) Conozco centenares de maridos que serían felices de volver al hogar si no hubiese ninguna esposa que los esperara. Quiten a las esposas del matrimonio y no habrá ningún divorcio". Groucho fuerza las proposiciones, llevándolas hasta el extremo de la abstracción lingüística en donde toda significación prueba su absurdo. Su mecanismo de significación es la paradoja y todos sus razonamientos constituyen un ataque frontal al sentido. Hay una elaborada lógica del sinsentido en Groucho Marx. Interrogado acerca de la forma de la Tierra, responde cándidamente que no lo sabe; le dan una pista:
 — ¿De qué forma son los botones de mis puños?
 — Cuadrados.
 — Quiero decir, los botones de los puños que llevo los domingos, no los días de semana. Ahora, ¿de qué forma es la Tierra?
 — Redonda el domingo, cuadrada los días de semana. Es posible reconocer en el diálogo la estructura de un silogismo: dadas dos proposiciones conectadas por un término común ("La Tierra tiene forma de botón"; "Los botones son redondos los domingos y cuadrados los días de semana"), de ellas deriva forzosamente otra ("La Tierra es

FILMOGRAFIA HERMANOS MARX

* 1929	<i>Cocoanuts</i>	
1930	<i>Animal Crackers</i>	
1931	<i>Monkey Business</i>	
1932	<i>Horse Feathers</i>	
* 1933	<i>Duck Soup</i>	Sopa de ganso
* 1935	<i>A Night at the Opera</i>	Una noche en la Opera
* 1937	<i>A Day at the Races</i>	Un día en las carreras
1938	<i>Room Service</i>	Servicio de hotel
1939	<i>At the Circus</i>	
1940	<i>Go West</i>	
1941	<i>Big Store</i>	
* 1946	<i>A Night in Casablanca</i>	Una noche en Casablanca
* 1949	<i>Love Happy</i>	Locos de atar
* 1949	Disponible en video	

redonda los domingos, cuadrada los días de semana"). La inferencia es formalmente correcta. Sucede que, en la medida en que el razonamiento silogístico se cumple por la simple fuerza formal de las proposiciones independientemente de su contenido, en algún momento la derivación lógica se aparta del sentido. Pero no por ausencia de significación, sino por exceso.

Predicar con el ejemplo. Los hermanos Marx son unos farsantes. Su discurso parece coherente, pero en seguida se advierte que, como el caballo de Troya, lleva en su seno la trampa de la confusión. De la misma manera que cuando entran a las reuniones elegantes o cuando encaran una empresa loable, en realidad sólo quieren molestar. Sólo quieren divertirse. Es una política estética (o una estética política) más eficaz que, por ejemplo, la retórica moralista del sermón que cierra *El gran dictador*. En lugar de predicar, los hermanos Marx se habrían sentado del lado del público, habrían hecho burlas al predicador y, tal vez, hasta le habrían arrojado algún elemento contundente, recordando sus inicios en el vodevil.

Contra el protagonismo de la retórica, ponen en práctica un gusto por el caos, la confusión y los amuchamientos (cuya matriz es, sin duda, el superpoblado camarote de *Una noche en la Opera* que explota en un torrente humano incontrolable). Contra las tarjetas de presentación y la etiqueta. Contra el modelo rosa de los discursos de teléfono blanco. Contra las categorías policiales de la lógica. Contra la institución, los hermanos Marx conservan toda la virulencia de una guerra de guerrillas hecha de pasteles de crema.

CURSO PROYECCION DE FILMS (EN VIDEO)

con posterior análisis de forma y contenido
(realización, montaje y guión)
A cargo de **Marcelo J. Pompei**

INFORMES

71-8807 (15 A 19 HS) / 782-3657 (CONTESTADOR)

J. A. CABRERA 4864 7º C (DESPUES 19 HS)

PERIODICIDAD: UNA VEZ POR SEMANA

Unas cartas

A punto de iniciar el rodaje de *Una noche en Casablanca*, los Marx recibieron un comunicado de la Warner Brothers amenazando con iniciarles juicio si insistían en usar un título que, según ellos, se parecía demasiado al de la célebre *Casablanca*. La respuesta de Groucho no se hizo esperar.

"Queridos Hermanos Warner:

Aparentemente, hay más de una manera de conquistar una ciudad. Por ejemplo, hasta el momento en que nos dispusimos a hacer esta película, no tenía idea de que la ciudad de Casablanca perteneciese en exclusiva a los Hermanos Warner. (...) No acabo de comprender vuestra actitud. Incluso aunque proyectéis reestrenar vuestra película, estoy seguro de que el espectador vulgar tendrá tiempo suficiente para aprender a distinguir a Ingrid Bergman de Harpo. Yo no sé si podría, pero desde luego me gustaría intentarlo.

Afirmáis que poseéis Casablanca y que nadie más puede utilizar ese nombre sin vuestro permiso. ¿Qué me decís de "Hermanos Warner"? ¿También lo tenéis en exclusiva? Probablemente, tenéis derecho a utilizar el nombre de Warner, pero, ¿y el de Hermanos? Profesionalmente nosotros éramos hermanos mucho antes que vosotros (...) e incluso antes que nosotros ha habido otros hermanos: los Hermanos Smith; los Hermanos Karamazov (...)"

Extrañamente, la carta intrigó a la Warner Brothers que volvió a escribir, ahora en un tono más conciliatorio, pidiendo algunas aclaraciones sobre el argumento.

"Queridos Warner:

No puedo deciros gran cosa del argumento. Yo caracterizo a un Ministro del Señor que predica a los nativos y, por añadidura, vende abrelatas y chaquetones de marinero a los salvajes de la Costa de Oro Africana. Cuando encuentro a Chico, éste trabaja en un garito, vendiendo esponjas a los beodos que no pueden llevarse todo el alcohol. Harpo es un pilluelo árabe que vive en una pequeña urna griega en las afueras de la ciudad."

La nueva carta confundió aun más a la Warner, que pidió una explicación más detallada.

"Queridos Hermanos:

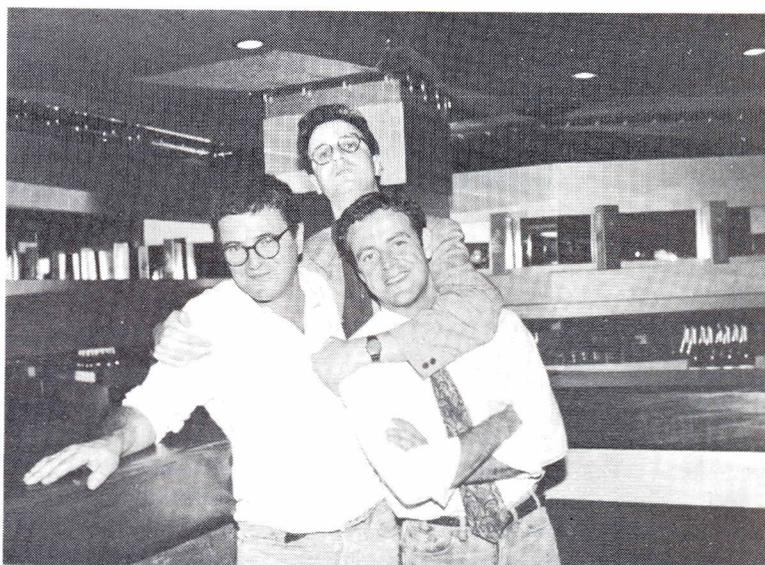
Desde que os escribí, lamento deciros que se han producido ciertos cambios (...) En la nueva versión caracterizo a Bordello, el enamorado de Humphrey Bogart. Harpo y Chico son dos vendedores ambulantes de alfombras, deseosos de abandonar su mercadería y de ingresar en un monasterio para celebrar una juerga. Esto constituye una broma estupenda, porque en ese lugar llevan quince años sin celebrar juergas. (...) Harpo se casa con un detective del hotel; Chico posee una granja de avestruces. La chica de Humphrey Bogart, Bordello, pasa sus últimos años en casa de la Bacall."

Luego de esta carta, los Marx no tuvieron más noticias de la Warner Brothers.

El Cine Según...

SanForManno

Ni los tres chiflados, ni el trío Los Panchos, ni las tres Marías. Mucho menos una marca de queso. Se trata de Rodrigo Fresán, Juan Forn y Guillermo Saccomanno: mentados escritores que con sus libros publicados el año último dieron que hablar. Son también fanáticos del cine y amigos casi casi inseparables. Los tres se juntaron con la excusa de escribir sobre las películas que los conmovieron. Y terminaron como muestra la foto, brindando hasta por las películas de Lando Buzzanca.



Cine de espectador

por Rodrigo Fresán

El primer cine, el cine original: mi madre es una botella que rebosa líquido amniótico y yo floto en su interior como una suerte de premio sorpresa. Juntos, vamos a ver *A Hard Day's Night*. No recuerdo la película, recuerdo las canciones.

El cine en los suburbios donde me enfrenté a un doble programa: *Drácula, príncipe de las tinieblas* y *La momia*. Peter Cushing es mejor actor que Christopher Lee sin duda alguna. Me encantan las películas de terror, me siguen gustando.

Leopoldo Lugones, un cine de altura. Queda en un noveno piso, me parece. Ahí arriba veo por primera vez *Citizen Kane* a los nueve años. El mundo nunca vuelve a ser el mismo después de Rosebud y es justo que así haya sido. *Fantasia* y la falsa moraleja de quien las hace las paga: cualquier castigo es intrascendente si uno ha podido hacer bailar a las escobas.

Esto es Cinerama y la pantalla gigante donde Peter

O'Toole parece condenado a insolarse por toda la eternidad. Me encanta volver al Gaumont cada vez que reponen *Lawrence de Arabia*.

Un cine de Caracas donde veo *Julia*. ¿Porqué no le habrán puesto *Dashiell*?

Doble programa en Greenwich Village: *El ángel azul* y *Cabaret*. Más tarde, en los filos mismos del año nuevo, *Carrie*, cerca de la 42.

Un cine en Cartagena, Colombia: *Tiburón*. Casi junto a las butacas estaciona con gracia el mar Caribe mientras trago pop-corn salado.

Doble programa en Buenos Aires 79. *El graduado* y *Midnight Cowboy*.

Todos y cada uno de los films de Antoine Doinel. Truffaut no puede ser tan buena persona. ¡Qué buena persona que es Truffaut! Basta contemplar una foto de Truffaut para volver a tener esperanzas en la raza humana. Y no estoy siendo irónico.

Indiana Jones seis veces seguidas en el viejo cine Metro que, más tarde —signo de los tiempos— se multiplicaría por tres.

Una película con Paul Newman. Afuera, sin que yo lo sepa, termina lo que se ha dado en conocer como "el conflicto del Atlántico Sur". Recuerdo entonces que *Butch Cassidy & The Sundance Kid* fue la primera película prohibida para catorce en la que me colé con éxito.

Y *Apocalypse Now* la primera prohibida para 18.

Eraserhead en un cine francés. Mucha calefacción.

Puesta en práctica y fácil comprensión de la teoría de la relatividad: dos funciones de *Casablanca* en un cine de Venecia. Afuera nieva y Bogey dice aquello de "siempre tendremos París".

El año que vivimos en peligro en Córdoba, España, durante el año que viví en peligro.

Algunas buenas películas en sospechosos cines europeos. *The Big Chill* como nervio central del primer franco de mi servicio militar obligatorio: you can't always get what you want.

El cine como santuario: meterse en un cine, zambullirse de cabeza, dejar que el celuloide te cubra y buscar en la pantalla claves secretas que justifiquen todos los errores que venís cometiendo últimamente, viejito.

París/Texas y el movimiento se demuestra andando.

The Sure Thing (traducida sin piedad alguna como *Quiero decirte que te amo*) en una coqueta y catedralicia sala del Barrio Norte donde redescubro que el amor puede ser algo divertido después de todo. Ganas de ser amigo de John Cusack, por supuesto.

Hannah y sus hermanas como telón de fondo para una salida pretendidamente casual con una mujer. Seis años más tarde sigo yendo al cine con ella. A veces vemos *Hannah y sus hermanas* por televisión y sonreímos eso de "¿te acordás?".

Betty Blue. Nada me gusta más que las películas con escritores. En pocos días estrenan *Barton Fink*.

Las nunca del todo bien ponderadas salas Alphaville en Madrid: *Henry V* y *Drugstore Cowboy*. Imposible distinguir dónde termina Shakespeare. Las dos son de Shakespeare. Nominación para Shakespeare como mejor guionista.

Prueba irrefutable de que la misma vieja magia continúa funcionando: *Edward Scissorhands*. Algunas cosas han cambiado, claro. Cerca del fin del milenio, la gente habla más en los cines. Y lo peor de todo es que hablan de cualquier cosa. La culpa la tienen las videocaseteras, descubro.

Ahora, hace poco. Sensación térmica de 42 grados. Filmo mal e intento compaginar un domingo inocente. Sólo queda ver de nuevo *Frankie & Johnny*. Hago pedazos el programa minimalista y abro un libro mientras espero que se apaguen las luces y se enciendan las otras luces. Un volumen de conversaciones con el especialista en mitos Joseph Campbell. Leo: "...él era un hombre con mil anécdotas. Esta era una de sus favoritas. Estaba en Japón asistiendo a un congreso internacional sobre religión y oyó que otro delegado norteamericano, un filósofo social de New York, le decía a un sacerdote sintoísta: 'hemos presenciado muchas de sus ceremonias y hemos visto bastantes templos. Pero lo que no capto es su ideología. No capto su teología'. El sacerdote japonés hizo un silencio sumido en profundos pensamientos, y después sacudió la cabeza. 'Creo que no tenemos ideología', dijo. 'No tenemos teología. Bailamos'".

Y de esto se trata, pienso entonces, de eso se trata todo esto mientras la pantalla dice "Al Pacino y Michelle Pfeiffer".



Breve Home-Movie levemente descolorida

por Juan Forn

Estamos, ustedes y yo, en la fiestita de cumpleaños de un amigo. Edad promedio de los invitados: seis años. Todos tenemos seis años, todos esperamos con ansia más o menos disimulada la aparición de las animadoras: un par de chicas invariablemente lindísimas —siempre dos; siempre lindísimas—, que tienden a llamarse Marilú y Globito, o Caramelo y Chupetín, o Ukelele y Patisú, por unas horas al menos. En cuanto aparezcan sé que voy a enamorarme perdidamente de una de ellas —siempre de una; jamás de la otra—, y voy a soñar con ella hasta que me inviten a la próxima fiestita de cumpleaños, y mi corazón vuelva a estallar de amor no del todo correspondido.

Pero algo anda mal. Hace más de una hora que llegamos y ni señales de las animadoras. El caos aumenta incluso ante la irrupción de las primeras fuentes de comida y bebida. Nada calma a las bestias. Obviemos la guerra de sandwiches de miga empapados de Crush, el arranque de histeria de las madres presentes, los coscorriones y llantos indiscriminados. Todo parece languidecer sin pena ni gloria para cuando llega la torta con velitas. Nos arrear entonces al living, nos hacen sentar frente a una pantalla en blanco y nos anuncian que ahora, si nos quedamos sentados y nos

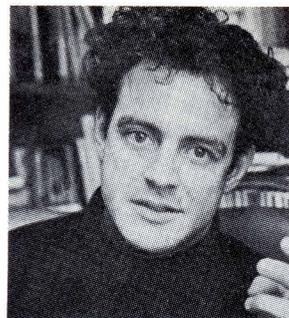
portamos bien, va a venir *El niño mago*. Acto seguido, se apagan todas las luces y oigo el ruido familiar del proyector —un chasquido de luz y, enseguida, un ronroneo cálido peinando para arriba los pelitos de mi nuca. La pantalla gris en la penumbra se llena primero de garabatos y después, de repente, de colores y sonidos inesperadamente densos. "Hace mucho, mucho tiempo, en una aldea del Japón...", dice una voz muy grave, y yo siento por primera vez genuinamente lo que es mi propia ingratitud, porque en el acto y sin el menor escrúpulo desalojo de mi corazón a Marilú y a Ukelele y a Chupetín, y me dejo sumergir en un mundo árido y oriental, pintado a la más pálida acuarela, donde la crueldad y la falta de sentimentalismo y la evolución de su tremenda historia no tienen nada, pero nada en común con los dibujos animados habituales. Meses después, cuando llegó el momento de mi cumpleaños, no hubo forma de que convenciera a mi madre de pasar *El niño mago* de nuevo. Ella era una de las madres que estaba en aquella fiestita donde la dieron; ella era la única madre que estaba a mi lado cada vez que me despertaba berreando en la oscuridad, transpirando de pánico por las imágenes de la película que todavía retumbaban en mi cabeza. Dijo no, con ese tono que hasta mucho después yo no sabría cuestionar, y eligió, en cambio, *Espartaco* de Kubrick. Sensata elección.

Pasó más tiempo, mucho más tiempo. Y un día de 1980 me preguntó si había visto esa película que acababan de estrenar, *Apocalipsis ahora*. Digamos que esto era un domingo a la noche. Yo la había visto el viernes; ella esa misma tarde. Yo ya odiaba con toda mi alma los domingos a la noche en casa y ella elegía con notable cuidado las palabras que arriesgaba en mi dirección. Estábamos solos en la cocina y podíamos oír las risas de mi hermana, una amiga y mi padre en el living. Ella

mencionó entonces al Niño Mago. No fui yo; yo la había archivado en el mismo lugar que el resto de las vergüenzas de mi infancia. Había sido incapaz de contar incluso de qué se trataba. Pero en ese momento vi pasar, a una velocidad y un frenesí desquiciantes, jirones hipernítidos de aquel dibujo animado japonés, y sentí un espasmo de la perturbación y la fascinación de entonces, a oscuras en mi cama después, y enseguida volví de aquel país ignoto a la cocina de casa, a los ojos inalterables de mi madre, a mi fastidio inalterable, y fui incapaz de confesarle en aquel preciso momento que

eso, eso era exactamente lo que yo pretendía hacer escribiendo.

No conozco a nadie que haya visto *El Niño mago*. Nunca la volví a ver, ni se la oí nombrar a nadie. Hablo poco de mis libros con mi madre; siempre hay otros temas de conversación.



Antoine, Silvio, David, Nick y yo

por Guillermo Saccomanno

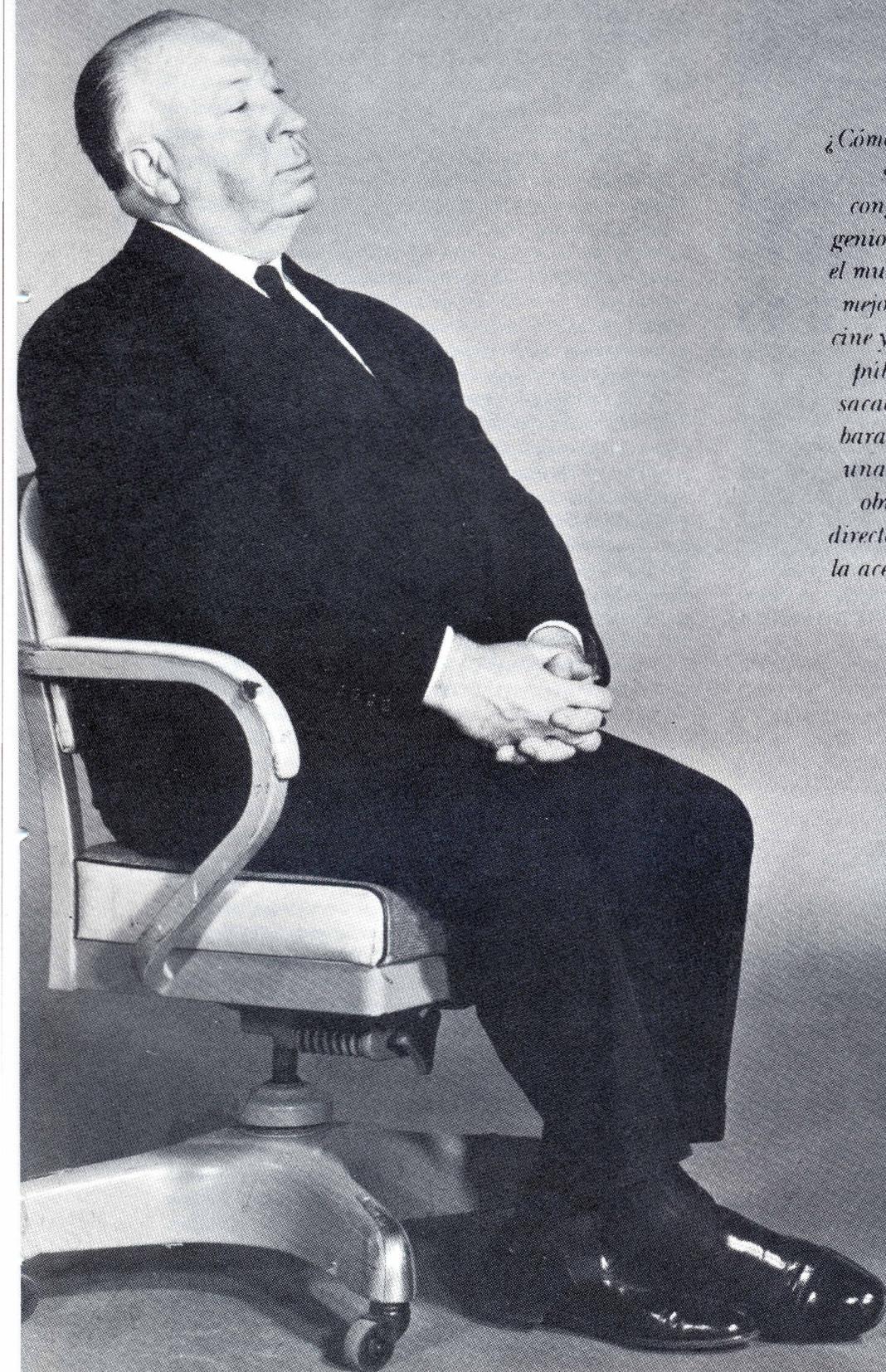
Hay cosas que un chico no debería ver, se dice. Y tal vez por eso, cuando era pibe, mi vieja me tapó los ojos en esa escena de *La guerra gaucha* en que culatazos de fusil se descargan contra los ojos de Muño dejándolo ciego. Mi viejo se oponía a que mi madre me tapara los ojos. Y más de un domingo me llevaba a los cines del barrio que daban hasta cuatro películas. Policiales, de convoys y de espadeo, como se decía. Probablemente fuera cierto que había cosas que un chico no debería ver. Pero de no haber sido por la cantidad de cine que ingerí en esa época no sé qué hubiera pasado conmigo cuando en casa se respiraba el terror de la persecución política. Mi padre era sindicalista. Fue perseguido en tiempos de Perón. Y también después, cuando vino la "libertadora". Sobre el ropero había armas. Por las noches, la abuela quemaba volantes. Y más tarde, cuando la abuela enfermó estuvo como dos años desmoronándose despacio por la arteriosclerosis. Sus últimos meses, seis meses, los pasó entrando y saliendo de coma, despellejándose. Su enfermedad terminó por convertirse en una presencia más en la casa. Por esa época en casa no había un peso. El viejo cambiaba de trabajo con frecuencia. La enfermedad, la pobreza y los sobresaltos eran el pan nuestro de cada día. Sin embargo, a mí me parecía que todas estas tragedias no lo eran tanto si se las miraba como una película. En medio de las situaciones más lacrimógenas, que podían prestarse para un dramón gorkiano, yo tenía la impresión de que algún suceso inesperado cambiaría con mágico golpe de suerte nuestros padecimientos. Pero no era tanto la espera de ese suceso como la manera en que se desenvolvían los hechos lo que me confirmaba que la vida se parecía bastante al cine. Catástrofes, peripecias, enredos y estallidos se organizaban en un montaje vertiginoso que impedía el aburrimiento. El compaginador, según mi madre, era Dios. Según mi padre, el destino. Y allí estábamos de nuevo los dos, otro domingo, yendo a ver *A la hora señalada*. Cuando mi padre me contaba sus historias de militancia se parecían más a una película de acción que a una novela de Boedo. Me gustaba imaginarlo, como tal vez él se imaginaba, caminando por esa calle desierta del pueblo, igual a Gary Cooper, hacia el enfrentamiento con los pistoleros. Aunque él, decía, se parecía a Errol Flynn. Por entonces también mi madre decía que el viejo se parecía a Errol Flynn. Y probablemente el parecido se debiera a su bigotito. Ahora, al escribir estos pedazos de memoria, puedo darme cuenta de que si hay cosas que un chico no debería ver, si

antes vio cine, esas cosas le resultarán diferentes. El cine, como la literatura, pueden constituir, dicho en un sentido pavesiano, una defensa contra las ofensas de la vida. Por esa época, además del cine, me defendía de las humillaciones y desventuras con Salgari, las historietas de Oesterheld y las novelas de Arlt. Mejor dicho, toda esa ficción me defendía. Y me enseñaba, sin que lo supiera, que una buena historia vale más que toda la preceptiva escolar junta. La imaginación, iba confirmando, era uno de los mejores caminos hacia la verdad. Quien lea esto que escribo puede también pensar que el cine, como las novelas, constituían refugio y un escape. También. Pero ese escape era a la vez una fantástica fuga hacia adelante, donde se cernían amenazadores los traumas de lo cotidiano, que vistos desde una butaca, no eran ni tan traumas ni tan cotidianos. La vida resultaba irrepetible, maravillosa, como una película. Y lo más fantástico del asunto era que uno trabajaba en ella como actor. A veces uno no era el protagonista y debía conformarse con un miserable papel en el reparto. Pero de todos modos era mejor trabajar en ella que quedarse en la puerta del cine. Por entonces ignoraba, como el Antoine Doinel de *Los cuatrocientos golpes*, que algún día iba convertirme en escritor. (Perdón por la cita, perdón por la autorreferencia.) Me acuerdo que cuando vi por primera vez *Los cuatrocientos golpes* algo me pasó. Quiero decir, algo me sucedió. Una revelación, un súbito descubrimiento, un fenómeno casi sobrenatural. Vi muchísimas veces esa película y, cierro los ojos, todavía la vuelvo a ver al escribir esta línea. Y el efecto es el mismo. Ahí está todo: el arte y la vida. A medida que el arte de Truffaut y la vida de Doinel seguían su curso, con cada nueva entrega de ambos, el efecto se repetía. La enseñanza no tenía que ver con ninguna de las que se aprenden en el hogar, el colegio, la iglesia o el psicoanálisis. La verdadera literatura está en el medio de la calle, decía Henry Miller. Y se trataba de eso. Doinel, como Silvio Astier, como David Copperfield, como Nick Adams estaban ahí. Y les pasaban las mismas cosas que te pasaban a vos. Ritos de iniciación. Pérdidas de la inocencia. Sin embargo, la vida, como el arte, era una iniciación perpetua. Y esa inocencia que nunca se termina de perder del todo era una forma de transar con los pactos faústicos que la realidad propone todos los días. *Habría que poder darse cuenta de que las cosas no tienen remedio, y estar decidido, sin embargo, a modificarlas*, escribió Scott Fitzgerald. Y a esta altura debo confesar, obviamente, que todo el cine y la literatura que me importan coinciden con el pensamiento de Scott, y ésta no me parece que sea una ideología fácilmente derrumbable.



El director que sabía demasiado

¿Cómo hace una persona insegura de sí misma y temerosa de sus congéneres pero con un tremendo genio artístico para relacionarse con el mundo? Se convierte en uno de los mejores directores de la historia del cine y se especializa en manipular al público. Este acertijo, que parece sacado de un artículo de psicología barata en una revista de modas, es una aproximada descripción de la obra de Sir Alfred Hitchcock, el director en el que más han coincidido la aceptación popular con el análisis crítico más meduloso.



Comienzos

El 13 de agosto de 1899 en un suburbio de Londres, de una familia "verdadera católica durante siglos" según sus propias palabras, nacía Alfred Joseph Hitchcock. Inmerso en un medio chato y mediocre, el joven desarrolló un mundo interior de fantasías, fascinado por el crimen y la muerte pero temeroso a su vez de las alteraciones a la rutina, del descontrol arbitrario de la naturaleza. Este doble juego de atracción y temor no pudo menos que haberse acentuado al fallecer su padre cuando contaba con quince años de edad. Naturalmente esto agudizó la dependencia con su madre a quien debía reportarse cada noche al volver del trabajo al pie de su cama para contarle con extremado detalle las actividades que había desarrollado en la jornada. Tenía dos escapatorias cotidianas: su bloc para dibujar y las visitas al cine del barrio. Ambos divertimentos se unirían felizmente en 1920: descubrió que la compañía cinematográfica americana Famous Players-Lasky (que luego se convertiría en la Paramount) abría estudios en Londres. Se presentó para conseguir trabajo y fue rápidamente aceptado para el dibujo de los carteles que acompañaban las películas mudas. El desarrollo de la industria cinematográfica británica fue paralelo al de su vertiginosa carrera. Del dibujo pasó rápidamente al diseño de decorados, aprendió vorazmente los secretos de las filmaciones y entre 1923 y 1925 continuó con los decorados pero además escribió guiones y se desempeñó como ayudante de dirección. Durante ese período se asoció profesionalmente con el productor Michael Balcon quien sería el responsable de la revitalización del cine inglés, participó de coproducciones con la Alemania de Weimar sintiendo la fuerte influencia del expresionismo de Murnau, Lang y otros realizadores alemanes y se comprometió sentimentalmente con la primera especialista en montaje británica, Alma Reville, quien sería su compañera por el resto de su vida. A fines del verano de 1925 quedaba finalizada su primera película como director: *The Pleasure Garden*, rodada en Alemania. Filmó diez películas mudas entre 1925 y 1929. La última, *Blackmail*, sería también la primera sonora producida en Inglaterra ya que luego de la filmación se le agregó la banda de sonido con algunos diálogos. Entre *Blackmail* (1929) y *La posada maldita (Jamaica Inn)*, (1939), su última película antes de partir para Hollywood, realizó catorce películas entre las que se incluyen algunas de sus obras maestras como *El hombre que sabía demasiado* (1934, la reharía en Hollywood en 1955), *39 escalones* (1935), *Agente secreto* (1936) y *La dama desaparece* (1938).

Viaje a Hollywood

Su éxito en Inglaterra no fue parejo con el reconocimiento a sus capacidades como un verdadero artista. La crítica inglesa consideraba que la aceptación popular era inversamente proporcional al valor artístico que se les debía otorgar a los films. Hitchcock, por el contrario, a lo largo de toda su carrera filmó con un ojo en la cámara y el otro en la taquilla, eligiendo cuidadosamente las estrellas, promocionando personalmente los films y cuidando que el interés del espectador no decaiga nunca. A lo largo de su período inglés había esbozado su reconocible mapa de la psique del hombre medio y de la suya propia. Comenzaba a dibujar un mundo de inocentes perseguidos a lo largo y a lo ancho de países, de culpas ambiguas y compartidas, de manos que se aferran a una pequeña saliente para no caer en el vacío, de confusiones de identidad, un paisaje de fantasía pesadillesca enmarcado por un humor sombrío y cruel que a la vez delineaba un formidable panorama de los

temores y perversiones que oculta el lado oscuro del ser humano. El dibujo debía ser completado del otro lado del océano: su destino natural —y su ambición— era Hollywood.

Selznick

El traspaso se produjo en 1939 de la mano del productor David O. Selznick con quien firmaría un contrato de exclusividad. El proyecto original era filmar una película sobre el hundimiento del Titanic que luego se trocó en la adaptación de *Rebecca*, la novela de Daphne Du Maurier. Con el guión de *Rebecca* comenzaba una lucha entre estas dos personalidades que duraría años. El director elaboró un guión mientras Selznick estaba ocupado con la monumental *Lo que el viento se llevó*. Cuando éste lo leyó lo rechazó inmediatamente y le envió uno de sus famosos memorándums. En 1969 Hitchcock, refiriéndose al memo, diría: "Era tan largo que recién acabo de leerlo. Creo que podría hacer de él un buen film". Selznick era muy insistente en que las adaptaciones de novelas fueran puntilosamente fieles al original mientras que para el director las novelas le daban una vaga base para inventar escenas. Selznick descubrió con desagrado que Hitchcock, que siempre tenía el film en su cabeza antes de rodar, sólo filmaba aquellas tomas desde los ángulos definitivos, sin dejar material extra para seleccionar en la compaginación. Esto daba poco margen al productor para modificar la película en la posproducción. *Rebecca* finalmente fue un éxito. Obtuvo el Oscar pero Hitchcock, como sucedería otras cuatro veces, debería conformarse con la nominación como mejor director ("cinco novias y ninguna esposa", diría después). Luego de *Rebecca* Selznick haría un gran negocio cediendo al director a productores independientes o a otros estudios por grandes sumas de dinero. Se sentía molesto porque Selznick ganaba fortunas por tratarlo como a una mercancía mientras él trabajaba por un relativamente módico sueldo, pero al mismo tiempo era feliz de trabajar con otros productores que le daban más libertad. Así, filmó *Corresponsal extranjero* (1940) para Walter Wanger, *Mr. and Mrs. Smith* (1941) y *La sospecha* (1941) para la RKO, *Saboteadores* (1942) y *La sombra de una duda* (1943) para la Universal y *Ocho a la deriva* (1944) para la 20th Century Fox. Su irritación crecía de la misma manera que las ganancias de las estrellas —que eran propiedad de Selznick, pero habían sido lanzadas en sus películas— mientras sus ingresos seguían estancados. Volvería a trabajar en una producción Selznick en 1944 haciendo el thriller psicoanalítico *Cuéntame tu vida*. Durante la filmación Hitchcock utilizaba el siguiente truco para minimizar la participación del productor en la película: cada vez que Selznick aparecía mientras rodaban, la cámara se detenía y Hitchcock decía que era imposible arreglarla. Cuando Selznick se marchaba, la cámara súbitamente se arreglaba y la filmación continuaba tranquilamente. La última película que filmarían juntos sería *El caso Paradine / Agonía de amor* (1947) que llevó los choques entre ambos a una apoteosis empapelada con más de cuatrocientos de los famosos memos de Selznick

Actores

Hitchcock, que antes de comenzar el rodaje tenía la película íntegramente diseñada, plano a plano, tenía escaso interés, sino desdén, por el trabajo de los actores ("¡Actores! ¡Odio verlos! Los actores son ganado... las actrices también"). Sabía lo que necesitaba para cada una de sus películas, ya sea estrellas con una fuerte personalidad con las cuales el espectador desearía sentirse

identificado (como Grace Kelly, Ingrid Bergman, Cary Grant o James Stewart) o actores más bien intrascendentes (como Rod Taylor en *Los pájaros* o todo el elenco de *Frenesí*). La interpretación que desarrollara cada uno de ellos lo tenía sin cuidado ya que no había mucho espacio en sus films para el juego actoral. Cuenta Joel McCrea que durante la filmación de *Corresponsal extranjero* Hitchcock bebía abundante champagne durante las comidas. “Una vez debí filmar un largo parlamento. Cuando finalicé y esperé sin éxito la voz de ‘corten’ miré por sobre mi hombro y encontré a Hitchcock totalmente dormido, roncando. Grité yo mismo ‘corten’ y al despertarse preguntó: ‘¿Salió bien?’. ‘La mejor’, contesté. El simplemente dijo ‘impriman’”.

El crítico Robin Wood hace una distinción entre dos tipos de directores: los que colaboran activamente con los actores (Renoir, Hawks, McCarey) contra los que ejecutan un plan preconcebido (von Sternberg, Antonioni, Hitchcock). Dice: “Los personajes de Hawks, Renoir, McCarey experimentan y expresan, al menos, una relativa libertad (literalmente, de movimientos en el encuadre; espiritualmente, de elección moral); los films de estos directores se centran en valores de generosidad y afecto entre las personas, en la posibilidad de contacto y de relaciones recíprocas. En contraste, los personajes de von Sternberg, Antonioni, Hitchcock están, típicamente, atrapados, aislados, incapacitados para comunicarse; hay un fuerte énfasis en la impotencia (entiéndase la palabra en su sentido amplio, aunque sus implicancias sexuales no son inapropiadas)”.

Quisimos tanto a Ingrid

Su distancia y fastidio con los actores provenía no sólo de una forma de interpretar el rol que éstos debían desempeñar en las películas sino también de su extremada timidez, de la desconfianza y temor que le provocaban las personas, acentuada cuando existían puntos de fricción. (Llegó a esconderse detrás de una puerta para evitar los reclamos de un furioso guionista.) Sin embargo, a partir de un cierto punto de su carrera estableció tortuosas relaciones con un cierto tipo de actriz, que incluían el amor inconfesado al más puro estilo adolescente y la imperiosa necesidad de posesión. La primera víctima de estas pasiones fue Ingrid Bergman. La maravillosa sueca protagonizó tres de sus films: *Cuéntame tu vida* (1945), *Tuyo es mi corazón* (1946) y *Bajo el signo de Capricornio* (1949). En la segunda, *Tuyo es mi corazón*, la Bergman resplandece más intensamente que nunca y parte de esa luz es proporcionada por el propio Hitchcock en una de sus películas más personales. Dice Donald Spoto: “Así como los dos hombres de la película corresponden a los dos aspectos de los deseos de Hitchcock (el apasionado [Rains] y el reprimido [Grant]) las dos mujeres (Ingrid Bergman y Leopoldine Konstantin) funden y confunden los papeles de esposa y madre”. El espectador joven que llega a esta película a través del video puede vivir una escena similar al del film negro *Laura* (1944) donde Dana Andrews, un investigador, se enamora del retrato de la víctima del caso, Gene Tierney. La perturbadora sensación de enamorarse de una persona ya muerta puede generar, a su vez, cierta empatía con el director, fascinado sin esperanzas con la sueca. La diferencia es que el muerto, el que no podía mostrar sentimientos como una persona normal, era él. La Bergman, por su parte, nunca pareció notar el creciente interés que sentía Hitchcock por ella. Las relaciones se deterioraron en la filmación de *Bajo el signo de Capricornio* donde el director deseaba rodar larguísima y



complicados planos que malhumoraban a la sueca. Antes de finalizar el rodaje, la Bergman se enamoró perdidamente del director italiano Roberto Rosellini, lo que le provocó una callada humillación.

La princesa y sus dobles

La siguiente actriz que adoró a la distancia y escondiéndose tras una cámara que disimulaba mal su arrobamiento fue Grace Kelly. Con ella filmó tres películas consecutivas: *La llamada fatal* (1954), *La ventana indiscreta* (1954) y *Para atrapar a un ladrón* (1955). Estas dos últimas están entre sus grandes obras para lo que no fue ajena la belleza fría pero tremendamente sensual de Grace Kelly que les agregó encanto y sofisticación. El abandono sufrido ahora por el obeso director no sería en manos de un colega sino de un príncipe: Rainiero de Mónaco. En este caso las relaciones con Kelly permanecerían cordiales y amistosas hasta el final. Como curioso fetichismo —que se vería replicado en *Vértigo* (1958)— probaba nuevas actrices haciéndoles reproducir escenas de películas protagonizadas por Grace Kelly. La primera de las mujeres a las que quiso moldear a su antojo para convertirla en la nueva Grace Kelly fue Vera Miles. Miles apareció por primera vez en la serie de televisión *Alfred Hitchcock presenta...* que había comenzado a ser emitida con gran éxito en 1955. El año siguiente sería protagonista, junto a Henry Fonda, de *El hombre equivocado* representando a la esposa de un músico injustamente acusado de un asesinato, una historia basada en un caso real. Durante el rodaje la sometió a una abrumadora presión, ensayando ocho y nueve horas por

día, manteniendo extensísimas conferencias y obsequiándole continuamente flores y elogios desmedidos. A la mitad de la filmación Miles se casó con el actor que en esa época interpretaba a Tarzán (Gordon Scott). Las relaciones se enfriaron pero el director la eligió para su próximo film: *Vértigo*. Vera Miles finalmente rechazó el papel al quedar embarazada para la misma época en que empezaba el rodaje. Dijo Hitchcock: "Iba a convertirse en una auténtica estrella con este film, pero no pudo resistirse al tarzán de su esposo, ese Gordon Scott. ¡Debería haber tomado una píldora de la jungla!". La película se filmó con la escultural Kim Novak cuya actuación nunca lo convenció. Sin embargo, *Vértigo*, con sus confusiones de identidad, su manipulación de las mujeres y su temor a las alturas, es un clásico.

Comienza el período negro

En 1960, luego de filmar el año anterior *Con la muerte en los talones* —otro clásico—, comienza el período más sombrío y cruel de su filmografía con el estreno de *Psicosis*, una de las películas más baratas que dirigió y la de más éxito comercial. *Psicosis* lleva el tema de la impostación de identidades, que en *Con la muerte en los talones* había tenido un tono ligero y divertido, al otro lado del espectro, de la comedia de aventuras blanca con tintes eróticos al thriller más negro. Es, por otra parte, una de las cumbres del manejo de las emociones del público por parte del director (el espectador inicialmente reprueba el robo que realiza Marion Crane —Janet Leigh—, luego desea intensamente que no la atrapen, que Norman Bates no la asesine, que a Norman Bates no lo descubran y así sucesivamente). La manipulación excedía los límites dados por la cámara: los cines tenían estricta orden de no dejar entrar al público a la sala una vez que comenzaba la película.

La siguiente película también es un corrimiento a un límite de temas clásicos hitchcockianos. *Los pájaros* (1963), al extremar la presentación de personajes anodinos y superficialmente satisfechos con ellos mismos, nos insinúa un paralelo con la protesta de Charlie por el aburrimiento de la vida burguesa en *La sombra de una duda* (1943). La irrupción de los agresivos pájaros, inexplicada y arbitraria, es la cumbre de esas súbitas alteraciones de la cotidianeidad que Hitchcock tanto temía y tan bien había plasmado en la pantalla desde *El hombre que sabía demasiado* (1934) y *39 escalones* (1935) hasta *Con la muerte en los talones* (1959).

Tippi

El año siguiente fue el de *Marnie, la ladrona* (1964). La protagonista, Tippi Hedren, había hecho su debut cinematográfico en *Los pájaros*. Tippi, la madre de Melanie Griffith, anteriormente era una modelo publicitaria. Hitchcock la vio por primera vez en un anuncio donde ella caminaba y se daba vuelta graciosamente ante el silbido de un admirador (la escena se reproduce al comienzo de *Los pájaros*). El director consideró inmediatamente que tenía a la persona ideal para moldear a su antojo y convertirla en la nueva Grace Kelly. Luego de varias audiciones, en las que Hitchcock no participaba, se le ofreció un contrato de exclusividad por siete años. Tippi pensaba que se trataba de filmar para la serie de televisión: la sorpresa de que el protagonismo de *Los pájaros* recaía sobre ella fue mayúscula. El rodaje para la actriz debutante fue una tortura: el picoteo de los pájaros reales a los que fue sometida fueron sólo símbolos

FILMOGRAFIA SONORA

1929	<i>Blackmail</i>	
1930	<i>Juno and the Peacock</i>	
* 1930	<i>Murder!</i>	Asesinato
1931	<i>The Skin Game</i>	
1932	<i>The Number Seventeen</i>	
1932	<i>Rich and Strange</i>	
1933	<i>Waltzes from Vienna</i>	
* 1934	<i>The Man Who Knew Too Much</i>	El hombre que sabía demasiado
* 1935	<i>The 39 Steps</i>	39 escalones
* 1936	<i>Secret Agent</i>	Agente secreto
* 1936	<i>Sabotage</i>	Sabotaje
1938	<i>Young and Innocent</i>	
* 1938	<i>The Lady Vanishes</i>	La dama desaparece
* 1939	<i>Jamaica Inn</i>	La posada maldita
* 1940	<i>Rebecca</i>	Rebeca
* 1940	<i>Foreign Correspondent</i>	Corresponsal extranjero
1941	<i>Mr. and Mrs. Smith</i>	
* 1941	<i>Suspicion</i>	La sospecha
* 1942	<i>Saboteur</i>	Saboteadores
* 1943	<i>Shadow of a Doubt</i>	La sombra de una duda
* 1944	<i>Lifeboat</i>	Ocho a la deriva
* 1945	<i>Spellbound</i>	Cuéntame tu vida
* 1946	<i>Notorious</i>	Tuyo es mi corazón
* 1947	<i>The Paradine Case</i>	El proceso Paradine / Agonía de amor
* 1948	<i>The Rope</i>	La soga / Festín diabólico
* 1949	<i>Under Capricorn</i>	Bajo el signo de Capricornio
* 1950	<i>Stage Fright</i>	Desesperación
* 1951	<i>Strangers on a Train</i>	Pacto siniestro / Extraños en un tren
* 1953	<i>I Confess</i>	Mi secreto me condena
* 1954	<i>Dial "M" for Murder</i>	La llamada fatal
* 1954	<i>Rear Window</i>	La ventana indiscreta
* 1955	<i>To Catch a Thief</i>	Para atrapar al ladrón
* 1955	<i>The Trouble with Harry</i>	¿Quién mató a Harry?
* 1956	<i>The Man Who Knew Too Much</i>	El hombre que sabía demasiado
* 1956	<i>The Wrong Man</i>	El hombre equivocado
* 1958	<i>Vertigo</i>	Vértigo
* 1959	<i>North by Northwest</i>	Con la muerte en los talones / Intriga internacional
* 1960	<i>Psycho</i>	Psicosis
* 1963	<i>The Birds</i>	Los pájaros
* 1964	<i>Marnie</i>	Marnie, la ladrona
1966	<i>Torn Curtain</i>	Cortina rasgada
* 1969	<i>Topaz</i>	
* 1972	<i>Frenzy</i>	Frenesí
* 1976	<i>Family Plot</i>	Trama macabra
*	Disponibles en video	



de la presión y el extremo control que Hitchcock ejercía sobre ella. Cuando Grace Kelly, la gran ilusión del director, declinó hacer el papel protagónico de *Marnie*, recurrió nuevamente a Tippi. La historia involucra a una ladrona compulsiva que es forzada a casarse con quien la descubre en sus robos: la noche de bodas demuestra además que es frígida. Las alusiones sexuales, más explícitas y tortuosas que nunca en sus films, tendrían un cierto paralelo durante la filmación. Hitchcock, que había permanecido en cordial celibato con su esposa durante treinta años, según su cándida confesión, comenzó a sentir una atracción irresistible hacia Hedren. El director expresando sentimientos era el colmo de la intermediación. La última vez que había hablado con cierta franqueza sobre lo que sentía fue cuando se comprometió con Alma. Cuenta que se le declaró en el camarote de un barco cuando ella se encontraba en un estado lamentable: "Cuando terminé, ella dejó escapar un gruñido, un asentimiento de cabeza y un eructo. Fue una de mis mejores escenas... tal vez con poca fuerza en el diálogo, pero magníficamente representada y sin exageraciones". La forma que tuvo a lo largo de su carrera para elogiar un guión era: "A Alma le gustó mucho tal escena". Por otro lado, ese temor a mostrar sus sentimientos lo hizo filmar muchas veces novelas o, en todos los casos, a contratar guionistas que se hicieran cargo de la historia aunque luego hiciera su voluntad. Con Tippi obvió la intermediación, saltó del hipercontrol y la insinuación constante para llegar un

trágico día a proponérsele abiertamente. El resultado, la negativa de Tippi, marcó el declive físico y mental de los últimos años del director y el fin de la carrera de la actriz. Las últimas cuatro películas, *Cortina rasgada* (1966), *Topaz* (1969), *Frenesí* (1972), y *Trama macabra* (1976) acompañaron ese declive. Quizá *Frenesí* con su homenaje al Covent Garden londinense (pronto a desaparecer) con su humor burlón e hiriente y con algunas escenas propias de su mejor época —aunque con la explícita sordidez sexual de estos años— significó la despedida digna del maestro.

Final

Muchas de las enseñanzas que legó Hitchcock, uno de los directores más claros en cuanto al uso de sus herramientas, se basan en sutiles diferenciaciones. Por ejemplo, distinguió la diferencia entre suspenso y sorpresa ("Si hay dos personas hablando en una mesa de café durante dos minutos y de repente explota una bomba, esos son dos segundos de sorpresa; si nosotros contábamos con la información de que había una bomba bajo de la mesa, tenemos dos minutos de suspenso"); entre los datos que tienen importancia para los personajes pero no necesariamente para los espectadores (el famoso MacGuffin); y entre la información que se brinda visualmente y verbalmente (en una escena de *Marnie* por ejemplo el diálogo entre Tippi Hedren y su empleador es un rutinario interrogatorio de antecedentes laborales (información verbal); lo importante son las miradas y las expresiones de Sean Connery que la reconoce como ladrona (información visual)). La marca de agua hitchcockiana, la que siempre estuvo detrás de sus películas, concierne a lo que realmente tiene el cine de distintivo, la fuerza de las imágenes —ya sea en largos y altamente coreografiados planos que duraban diez minutos o en frenéticos montajes como el de la ducha en *Psicosis* que involucraba setenta tomas para cuarenta y cinco segundos de película— diferenciándose de lo que llamaba despreciativamente "fotografía de gente que habla".

Hitchcock se sumergió en el mundo comercial y competitivo de Hollywood y nunca dejó de experimentar: hizo películas simulando un único plano (*La soga*), películas utilizando un único y reducido escenario (*Ocho a la deriva*), películas sin música y sin final (*Los pájaros*). Con sus altos y sus bajos siempre salió airoso; triunfó y quizás en una forma indescifrable para las personas normales —atrás de una cámara o aun mejor en el proceso previo de imaginar y diseñar meticulosamente un film— fue feliz.

En 1939 cruzó el Océano Atlántico en busca de un doble reconocimiento: el comercial y el artístico. El primer objetivo fue ampliamente logrado, convirtiéndose en uno de los hombres más poderosos de la industria. La consagración en el panteón de los directores llegaría, paradójicamente, otra vez a través del océano cuando un grupo de jóvenes críticos franceses advirtió en su obra los rayos, no sólo de un gran entretenedor, sino de un genio consumado. Los nombres de estos críticos se visualizarían asimismo bajo el cartel "Dirigida por...": Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer. Hoy el reconocimiento es más sencillo. La fascinación por las películas de Alfred Hitchcock no distingue a críticos refinados de zafios espectadores de sábado a la tarde. Quienquiera que se siente en una butaca de cine de revisión, o se acomode en un sillón gastado frente a su televisor, va a disfrutar inmensamente de sus obras, cualquiera sea la posición crítica desde donde se lo mire. Hitchcock, el polémico, es hoy Hitchcock, el indiscutible.

Gustavo Noriega

LA TRIBU 

UNA RADIO NO COLONIZADA
 FM 88.7 MHz Lambare 873, Almagro
 (1185) Tel. 89-0489

Sintra, Portugal



En un momento particularmente incierto, desilusionado del cine americano y de su relación con Coppola después de Hammett, Wenders filma El estado de las cosas en Sintra y Los Angeles, a caballo de dos continentes. En esta entrevista, el director expone su visión del cine en un punto de inflexión de su carrera.

Entrevista de Wolfram Schütte

No quiero hablar solamente sobre *El estado de las cosas* sino también sobre la situación del cine.

Obviamente: ése es el estado de las cosas.

¿Qué quiere decir con “estado de las cosas”?

¿Significa que no evolucionaba, se sentía estancado o se trata de un “movimiento falso”?

El primer título, de 1972, se aplicaba a un film totalmente fenomenológico. Queríamos hacer algo donde no hubiera más que descripción de cosas. El título me seguía dando vueltas, aunque de él me hacía una idea absolutamente literal. Actualmente le doy un sentido traspuesto. Durante el invierno 81-82 tuve mucho tiempo para reflexionar y, por primera vez desde hacía mucho tiempo, estaba fuera de Hollywood. Es un sistema absolutamente cerrado. Cuando se está adentro, es muy difícil poder mirarlo desde afuera. Les ha pasado a personas muy distintas, que no advirtieron lo que ocurría hasta que estuvieron afuera. De tal manera que no pude dejar de hacer una especie de inventario: de ahí el título. Lo que tiene de bueno es que esa expresión existe y tiene el mismo sentido en los tres idiomas que conozco: alemán, inglés y francés.

La relación entre director y productor aparece relativamente clara en *El estado de las cosas*, pero quedan un poco en el aire el motivo por el que el guionista ha invertido plata en el film y cuáles son sus intereses artísticos.

Fuere cual fuere la importancia del guionista en el Hollywood industrial y le paguen el dinero que le paguen (por ciertos guiones se llega a pagar hasta un millón de dólares), llevan en ese sistema una existencia extremadamente incierta y azarosa. He conocido guionistas muy reputados a los que pusieron de patitas en la calle de un día para el otro. Se les dijo: “Ahora que ya tenemos tu guión no te necesitamos más” y al otro día leen en el diario que otro está reescribiendo su guión. Es un empleado muy bien pagado pero que no tiene ningún derecho sobre su trabajo. Se contenta a los guionistas con dinero y no son más que continuos candidatos que rebotan continuamente entre el productor y el director. Creía que los guionistas de Hollywood tenían una posición estable y que disponían de más influencia y poder. Pero como no es el caso, Dennis, en mi película, es el personaje más inconsistente. Puede ser un poco exagerado hacerle invertir su dinero, pero conozco escritores de Hollywood que adquirieron un nombre mediante este procedimiento de participación financiera. Como hay tantos guionistas —y sobre cien guiones que se escriben finalmente sólo uno se filma— lo principal para

ellos es justamente lograr aparecer por primera vez en los créditos de una película. De qué film se trata no importa. A partir del momento en que el nombre de un guionista aparece en la pantalla, comienzan para él los negocios: ya es alguien. Y luchan por eso como locos. Todos los jóvenes que conocí están dispuestos a todo por ese primer crédito: venden cuerpo y alma. Es por eso que, de manera exagerada, Dennis, en nuestra película, invirtió su dinero.

¿Cómo eligió a Paul Getty III para ese papel?

Conocía a Paul desde hacía unos años. Daba la impresión de ser alguien que no sabía bien lo que quería, que giraba en falso, completamente abrumado por su historia y sus orígenes. Vino de Roma a Portugal y me preguntó si no podía participar en algo. Como el papel del guionista todavía no había sido asignado a nadie, me pareció una suerte de feliz coincidencia. Por otra parte, me parece que Paul actuó muy, muy bien. Naturalmente era un riesgo



Wenders según Sintra

Henri Alekan

En 1982, estábamos filmando *The Territory* en la región de Sintra. Nos alojábamos en una magnífica casona del siglo XVIII, entre dunas, playas y bosques de robles. Todo era propicio para el *far niente* y la meditación. Como buen latino, Raúl Ruiz sabía mezclar el trabajo y el ocio. Cada noche, luego de largas jornadas de rodaje, él nos preparaba pantagruélicas comidas, generosamente rociadas. A la mañana siguiente, yo era casi siempre el primero en ponerme en pie. En una de esas mañanas solitarias, vi llegar a un hombre alto de anteojos, todo vestido de negro. Era Wim Wenders. Venía a visitar a la actriz Isabelle Weingarten, de la que estaba ferozmente enamorado. Iba y venía al plató mientras recorría la

región. Dos días después de su llegada me propuso que hiciera la fotografía de su próximo film. Inmediatamente acepté. Me explicó su propuesta... En el curso de sus paseos por los alrededores había descubierto un caserón abandonado al borde del océano, que había sido dañado por un maremoto dos años antes... En esta *no man's land*, Wim quería rodar su film. Así nació *El estado de las cosas*. Diez días más tarde, Wim volvía de Estados Unidos listo, financieramente, para hacer el film. Contrató a todo el equipo de *The Territory* y le propuso a Ruiz que interpretara el rol del director. Luego de la primera reunión de trabajo en el cuarto de Raúl, nos expuso la intención de su película, sin tener todavía el guión dactilografiado... En mi larga memoria de director de fotografía, nunca vi una velocidad similar para la escritura del film. En el trabajo, Wim era todo lo contrario de Ruiz. Preciso, puntual, nos imponía jornadas de trabajo muy largas. El *laissez faire* le había dejado el lugar al rigor, a la obstinación.

trabajar con alguien que no tenía ninguna experiencia (como actor), pero finalmente valió la pena.

¿Había pensado darle el papel de director a un actor alemán?

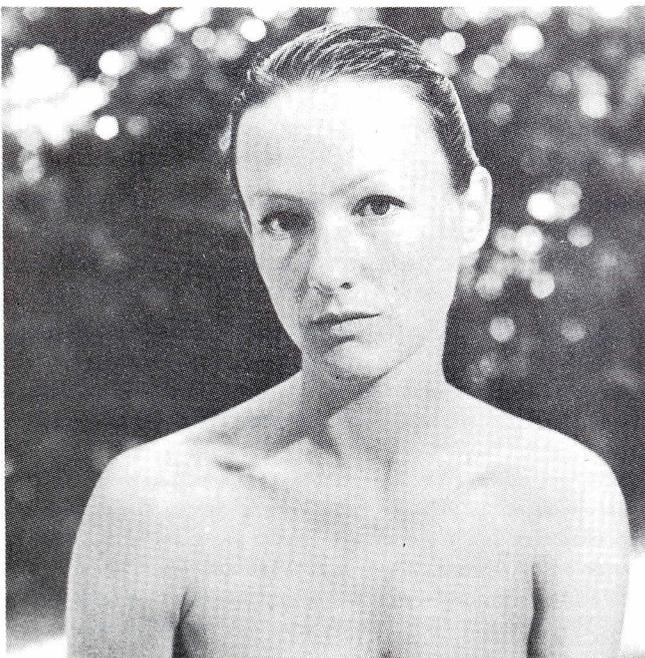
Sí, se lo había propuesto a Hans Zischler. Pero él no podía. Rüdiger Vogler tenía un compromiso teatral en París. Por lo tanto también estaba fuera de juego. También me contacté con Lou Castell, pero acababa de firmar un contrato para una película italiana que finalmente no se hizo. Pero ya era demasiado tarde. Me hubiese encantado haber trabajado con él.

Entonces se me ocurrió llamar a Patrick Bauchau, a quien tenía en mente desde que lo vi formidable en *La collectionneuse* de Eric Rohmer hace diez años. Siempre me preguntaba: ¿qué se hizo de él? Y me enteré de que no había hecho más películas, que había vivido apartado y que se ganaba la vida como ebanista. Lo saqué de su escondite, y ése fue otro golpe de suerte.

En *El estado de las cosas*, el director Friedrich dice: "No me siento en casa en ninguna parte".

Es una cita de Murnau.

¿Pero dónde se siente usted "en casa"?



Creo que el film define su punto de vista mostrando, y sosteniendo, esta tensión dialéctica entre lo europeo y lo americano. En cuanto film, deja ver tanto lo uno como lo otro, pero está en el medio de los dos. Sin duda me ha devuelto, resuelta y enérgicamente, a los films europeos y a mi pasado alemán. Aunque sea crítico (y debe serlo) hacia el cine americano, no deja de señalar cosas positivas en Gordon, el productor.

Sin embargo, Gordon no es más que un fósil...

Pero es también una industria de fósiles, no solamente en cuanto a los individuos, sino también por el pensamiento que predomina allí. Es sorprendente que esta artesanía se conserve de una manera tan fuera de moda en Hollywood. En el fondo, no creo que sea diferente de los años cincuenta o cuarenta. Hoy en día, como antes, Hollywood está en manos de ciertas personas, actualmente los agentes o los abogados, que siguen procediendo de la misma manera. Mi agente, por ejemplo, llegó allí en los años veinte y hoy los agentes ocupan allí las principales posiciones de poder.

Al principio, sin embargo, el nuevo Hollywood representaba una suerte de ruptura con el viejo sistema de los estudios. Desde entonces, todo ha sido integrado al sistema rígido del capitalismo desarrollado. ¿Qué posibilidad le queda a un aventurero de realizar films fuera de ese sistema?

El aventurero ha existido siempre: en las series B, marginales, de bajo presupuesto; en los films de Edgar G. Ulmer, de Hawks, de Preston Sturges. Pero la historia de los Oscars es totalmente absurda. Los films que han obtenido el Oscar hoy ya nadie los recuerda porque eran justamente las producciones *mainstream* de la época. Las películas más apasionantes fueron siempre pequeños films de bajo presupuesto. Los grandes films, a causa de sus enormes presupuestos, estaban obligados a reproducir el "mensaje" del sistema: la historia del éxito del país. Mientras que los pequeños films describían las depresiones y las zonas de sombra. Actualmente han desaparecido. O mejor aun: actualmente se están volviendo a filmar pero a un nivel todavía más bajo, una especie de serie C.

Sólo que con la serie B se sabía que estaban destinadas comercialmente al cine. Hoy esto también ha desaparecido bajo esa forma. Exagerando podríamos decir que actualmente lo que importa no es el motivo por lo que se hace un film, sino la

Sintra según Wenders

Isabelle Weingarten, que estaba filmando *The Territory* con Raúl Ruiz en Portugal, me había dicho que padecían problemas financieros: no tenían más película y, por lo tanto, el rodaje corría el riesgo de interrumpirse. Como había algunas bobinas en nuestra oficina de Berlín, en lugar de ir a Nueva York, como tenía previsto, decidí pasar primero por Lisboa, para ver a Isabelle y darle la película a Raúl. Al llegar me encuentro con el equipo de Raúl que trabaja en forma apacible. No parecía el rodaje de un film, era un picnic, todo era paradisíaco. Era un sueño. Porque, mientras en el rodaje de *Hammett* había doscientos técnicos, con todos los problemas de guión, control, etc., allí, en el bosque de Sintra, ellos trabajaban protegidos de toda presión, de manera serena. El único problema era la falta de dinero. Para mí, era el paraíso perdido. Prolongué mi estadía y me paseé por la región. Descubrí ese caserón increíble, vacío, que había sido devastado por una tempestad o un huracán: como una ballena encallada en la playa. Aquí tengo, me dije, todo lo que hace falta para hacer un film. El océano, un lugar magnífico, el punto más al Oeste de Europa, el más "próximo" de América. Me pareció que debía hacer un film a partir de mi propia situación, entre los continentes, y hablar de esa angustia que es aquella de hacer un film en América. Le pregunté a Henri Alekan, al

equipo técnico y a los actores de Raúl si querían hacer otro film después de *The Territory*. Todos aceptaron, pero sin realmente tomarme en serio. Entonces me fui a Nueva York para pedirle a Chris Sievernich que consiga, a toda velocidad, un financiamiento. Un mes más tarde comenzó el rodaje.

Tal vez, no debería haber interrumpido el "film en el film": una historia de ciencia ficción que se rodó con Henri en "noche americana". Estaba previsto rodarlo en dos días, pero como no había suficiente sol nos retrasamos. Al terminar la semana del rodaje del prólogo —el "film en el film" tenía como título *The Survivors*— los actores ya se sentían cómodos con los personajes, el vestuario y, en el fondo, todos habrían deseado continuar filmándolo. Era una serie B cuyo modelo era *The Most Dangerous Man Alive*, de Allan Dwan. Habíamos visto esta película en Sintra, con todo el equipo. El clima del film de Dwan influyó sobre el mío. No sólo sobre el prólogo de ciencia ficción.

Hicimos ese panorámica que pasaba del film de ciencia ficción a la imagen de su rodaje, con pesar y grandes dudas. Parecía un aborto. Sacrificábamos la ficción a la idea preconcebida de una película que hablaría de la imposibilidad de narrar una historia de cine. No es más que al final de este film-tesis, con el episodio americano, inspirado en las películas serie B, que otro pequeño trozo de ficción salva a este film antificción. Allan Dwan terminó ganando.

pregunta: ¿cuándo desaparece esta película?, ¿dónde se la muestra todavía?

Todo está liquidado en ese sentido. En los Estados Unidos, la programación de los cines está determinada por un puñado de films, y de esos films hay algunos que no andan del todo bien. Sin embargo, todas las salas están ocupadas. El rol de las películas de serie B ha sido retomado por el cine europeo, que ha conquistado una posición apreciable en las *art houses* en el curso de los últimos diez años. Hay incluso un circuito de salas de arte, no sólo en Nueva York y San Francisco, sino también en las ciudades más pequeñas.

El film de serie B clásico era también "arte", "cine artístico".

En efecto, es una vuelta de tuerca importante. De hecho, no hay que olvidar que la mayor parte de los esfuerzos de la serie B se han trasladado a la televisión y a los teatros. Tal vez, la serie B no existe más porque la televisión se ha apoderado de todos esos esfuerzos del cine y no ha quedado para éste más que la concepción megalómana.

Es cierto. Pero, en un inventario de la situación del cine, como es *El estado de las cosas*, ¿la televisión no debería convertirse en el centro del interés?

Sí. A fin de cuentas no se puede discutir eso más que dentro del conjunto del circuito de la producción, desde el reparto hasta la sala de cine.

¿Qué historias, en el fondo, "no se pueden" contar más hoy en día? Es alrededor de esto que gira una parte esencial de la confrontación en *El estado de las cosas*.

Me parecía importante que Friedrich hiciera una *remake*. Era importante para mí dejar en claro que las historias que no tienen sus raíces más que en otras historias no van más, no deben, no deberían, no pueden sostenerse. Historias que tienen como única realidad la realidad de las historias de films anteriores. Y efectivamente, desde hace un cierto tiempo, no se hacen más que *remakes*. Es

por eso que el problema del origen de las historias en el cine es uno de los problemas más importantes. Mi film no propone nada, no dice: esta historia es todavía posible y aquella no. Pero si el productor y el director se hacen matar es un signo claro: lo único que los une —este tipo de cine— no va más.

¿A qué se debe que el cine no cuente nada nuevo?

Lotte Eisner me contó que ya Fritz Lang le preguntaba: "¿Por qué vas todavía al cine? Ya no se ven más películas nuevas. No es más que lo mismo vuelto a contar".

Eso mismo es lo que él hizo en sus últimos trabajos.

Porque para él era la única posibilidad de seguir ganando dinero en este oficio. Pero desde entonces se ha hecho más evidente de lo que Fritz Lang podía imaginar. Una vez que el lenguaje del cine estuvo a punto, obtuvo su autonomía, abandonó el terreno del cual venía —es decir, la definición efectiva de la realidad, la presentación de lo exterior en una forma bien determinada y su reflejo—. Esta idea del cine —por la que, por así decir, ha sido "inventado"— se perdió completamente. Es por eso que este lenguaje (cinematográfico) no hace más que leerse a sí mismo.

Quiere decir que se perdió cierto aspecto documental del cine...

Sí, por ejemplo, pese a que se podría decir lo mismo del documental. De hecho, se encuentra en el mismo dilema.

¿No hay en el deseo de contar una historia el proyecto de concentrar la vida, de cristalizar impresiones fugaces? Contar historias no quiere decir solamente dar un sentido, sino también poner "un orden en las cosas"...

Exacto, y el relato cinematográfico quiere también provocar un reconocimiento y poner, mediante la forma, un orden en la cacofonía de las impresiones. Desde Homero, al que estoy leyendo en este momento, la necesidad de historias es también la necesidad de escuchar para poder relacionar cosas. Hay una necesidad de relaciones porque los seres

humanos viven, de hecho, pocas experiencias. Al mismo tiempo, las "impresiones" tienen cada vez más importancia. Es por eso que me parece que la necesidad de historias aumenta más porque hay alguien que narra, que pone orden y que conduce la idea: uno puede todavía intervenir sobre su propia vida. Eso es lo que hacen las historias: confirman que uno es competente, que uno determina su propia vida.

Las historias confirman que uno ha vivido.

La mayor parte de las personas, como no son capaces de contar algo —porque es difícil— dicen siempre una frase que me hace sentir muy mal: "no olvidaré jamás esto, nunca en mi vida lo olvidaré". Dicen esto para intensificar lo que ha sido vivido, para compensar su incapacidad de contar algo de manera adecuada. En realidad, esto siempre quiere decir: "No te lo puedo contar bien, pero sabés de qué estoy hablando". Dicho de otra manera, renuncian a contar algo en serio.

Cuando veo *El estado de las cosas*, tengo a veces la impresión de que usted quería abandonar "las historias". El cine americano que usted amó era un cine del relato. Su film expone este asunto, lo pone en evidencia literalmente. ¿Quiere volver a un cine de asociaciones y de situaciones o seguir el camino de Kluge?

Sí, ése es el dilema. Las únicas cosas que tengo ganas de contar son detalles, ya se trate de ciudades, emociones o extravíos existenciales. Las únicas cosas que quiero contar no son narrables, porque no hay historias. Eso está en la película. Friedrich dice: "No hay más historias", y luego a él le ocurre, a él justamente, una verdadera historia. *El estado de las cosas*, la forma en que nació, es un ejemplo de esto. Este film era un vuelo sin visibilidad, habría podido desarrollarse de otra manera, mostrar cosas muy diferentes. Le debo estar agradecido por haberme mostrado justamente eso: la verdad sobre las "historias". La idea de que el cine tendría algo que ver con la vida y la experiencia (mi experiencia de autor tanto como las experiencias de los espectadores), esta idea —el film me lo ha mostrado claramente— está indisolublemente ligada a las historias. Para mí las películas que abandonan la narración y no describen más que situaciones no son posibles. Estamos inevitablemente obligados a contar historias para poder transmitir todo lo que importa.

¿La historia no es entonces más que un hilo de Ariadna?

No, es más que eso. La historia tiene ya una estructura. La historia de *El estado de las cosas* podría haberse quedado en un simple hilo conductor. Friedrich podría haberse ido, dejando al productor dando vueltas de aquí para allá en su casa rodante. Es decir: un final abierto. Pero si hubiera dejado las cosas abiertas de esta manera, el hilo rojo suspendido en el aire habría dejado en la nebulosa todo lo que quería contar. Del hecho de que la historia, por así decirlo, esté resuelta (por el asesinato de los dos héroes),

FILMOGRAFIA WIM WENDERS

1971	<i>Summer in the City</i>
1971	<i>Die Angst des Tormanns beim Elfmeter</i> El miedo del arquero frente al tiro penal
1972	<i>Der Scharlachrote Buchstabe</i> La letra escarlata
1973	<i>Alice in den Städten</i> Alicia en las ciudades
1974	<i>Falsche Bewegung</i> Movimiento falso
1975	<i>Im Lauf der Zeit</i> En el transcurso del tiempo
* 1977	<i>Der amerikanische Freund</i> El amigo americano
1980	<i>Nick's Movie Lightning over Water</i>
1982	<i>Hammelt</i> Investigación en el barrio chino
* 1982	<i>Der Stand der Dinge</i> El estado de las cosas
* 1984	<i>Paris, Texas</i> París, Texas
1985	<i>Tokyo-Ga</i>
* 1987	<i>Der Himmel über Berlin</i> Las alas del deseo
1991	<i>Bis an Ende der Welt!</i> <i>Jusqu'au bout du monde</i>
*	Disponible en video

deriva que el resto se vuelva más definido. También tengo la impresión de que tengo que tomar de nuevo muy en serio la historia como estructura; es decir, debo reconquistar un lenguaje dramático para poder contar al "otro" de manera afirmativa. Desde hace algunas semanas, estoy leyendo a Homero, y cada vez estoy más esperanzado en la posibilidad de que se pueda sacar algo de las historias fácticas. Es por eso que es necesaria una forma totalmente sólida para hablar de las cosas que no están unidas en el plano narrativo. Por supuesto, esto es una paradoja. Hay que estar a la defensiva con las historias porque cuando se les quita los ojos de encima por un instante lo ocupan todo, como por ejemplo en el cine americano de hoy. Este no narra más que la forma fáctica de la historia, sus cimas, como una especie de vuelo de prueba. Y entonces contar historias no es más que un muestrario pretencioso.

¿A qué se debe esa repetición de historias tantas veces contadas en el cine americano, esta enfermedad de las remakes?

Renunciaron a vivir y a aprender algo más. Fuera del cine, no pueden poner más sus propias experiencias en las historias. He leído por ahí una declaración muy honesta de Steven Spielberg. Decía que él sentía como una gran carencia personal el hecho de que todo su universo y todas sus vivencias no estuvieran compuestas más que por

del 7º Arte a la 8º Maravilla
TODOS LOS SERVICIOS EN VIDEO

BLAKMAN
VIDEO Nº CONVENCIONAL

Conversión de normas PAL - NTSC - SECAM
Conversión de formatos VHS - 8 MM - U MATIC - BETA
Telecine 8MM - SUPER 8 - 16 MM - 35 MM

Edición • Sonorización • Subtitulado
MULTICOPIADO

AYACUCHO 509 (1026) BS. AIRES
Tel y Fax (01) 49-4503 y (01) 49-4895

experiencias cinematográficas de su infancia. Es bastante sorprendente una confesión semejante; sin embargo, se dedica a hacer lo mismo de siempre. No creo que pueda alguna vez hacer otra cosa.

Pero (debo insistir) en sus películas —justamente en *El estado de las cosas* (sin hablar de sus primeros trabajos)— ¿no hablaba también del cine y de las huellas que dejó en su vida, su sensibilidad y su imaginario?

Hasta ahora sí. Yo diría que era más bien algo forzado. Una suerte de coartada para poder simplemente continuar narrando. La condición para narrar era, a su vez, contar siempre esta coartada. Todas esas alusiones, por ejemplo, se basaban en que yo sabía que existía un lenguaje cinematográfico, que muchas cosas ya habían sido contadas. Actualmente lo veo más que nada como una restricción, y eso va a cambiar.

Pero en un momento en el que el cine desaparece en tanto cultura de la representación y del relato, en un momento en que su propia historia se le escapa, ¿no es particularmente importante recordarla, preservarla, de alguna manera serle fiel? ¿O piensa que uno debería decir: “todo esto pertenece al pasado”? ¿No debemos lanzarnos hacia lo nuevo, hacia el video?

Ya hay alguien que hizo esta experiencia: Godard. Simplemente hay que aprender la lección. Godard volvió...

Pero no del todo...

No del todo: hasta hoy día, no se ha decidido ni por lo uno ni por lo otro. Y quizá, se encuentre en una situación más confusa que nosotros en Alemania. Nunca dejé de respetar esa tradición cinematográfica, y con *El estado de las cosas* me expuse mucho. Con el final del film, meforcé deliberadamente a honrar mi otra concepción del cine; es decir, mostrar un relato de la manera más nueva posible o callar para siempre. Y eso es lo que quiero hacer en mis dos próximos films. Quisiera intentar un relato en el que, con mucha fuerza, el lenguaje cinematográfico se refiera a la vida, un relato que renuncie a ligar ese relato con la explicitación de sus condiciones. Para no dejar el campo libre a las superproducciones, sino para comprometerse deliberadamente y contar historias, sin nostalgia ni lamentos por las bellas historias que el cine contaba en otros tiempos. Contar como se debe contar ahora: eso es lo que quiero.

Esto es también lo que quiere Peter Handke. ¿Pero, es posible reencontrar esa ingenuidad?

Ese es el problema. Al menos, eso no nos lleva hacia un gran relato mítico, despersonalizado. Fue la gran conquista del cine americano clásico: el hecho de que gracias al sistema de los estudios, la narración era colectiva, no era una sola voz. En el cine, la narración colectiva fue lo que creó todos los mitos, lo que unió el cine a las grandes narraciones del pasado. Ni el cine europeo ni el cine de autor lo lograron nunca. Ninguno de nosotros podía narrar de esa manera. Nuestras historias eran todas historias subjetivas. Hoy, hay que admitir que esta forma de relato colectivo no es ni imitable ni recuperable. Pero no debería ser considerado nostálgicamente. Simplemente se interrumpió. Sin embargo, hay una enorme necesidad de relatos. Como en el pasado, la gente quiere reconocer relaciones —y no solamente a través de *La guerra de las galaxias*, sino también a través de historias en las que reconozcan algo de ellos mismos—. Debemos renunciar a lamentarnos por la desaparición de esa voz ronroneante del viejo cine.

En Cannes, usted hizo un film en el cual interrogaba a

muchos de sus colegas sobre el futuro del cine. ¿Se puede extraer algún balance de esa investigación?

Lo que preferí fue lo que dijo Antonioni. Decía: hay que renunciar al cine de pantalla grande e historias grandes, pero no hay que bajar los brazos. No hay que proclamar el fin del cine con bombos y platillos. La necesidad de historias en imágenes va a continuar creciendo. Hay que familiarizarse con los nuevos medios de expresión y tratar de darle forma, en lugar de dejarle la última palabra a los grandes monopolios del espectáculo. El adoptaba una actitud positiva: seguir participando, tratar de conservar su influencia y encontrarse siempre al día con la nueva tecnología. Y, de aquí a algunos años, decía Antonioni, si no puedo seguir con la cámara al hombro, yo también usaré imágenes electrónicas. Esto, de todo lo que me dijeron, es lo que más me impresionó.

Para volver, una vez más, al relato: en televisión, también se cuenta sin interrupción, pero lo que define al cine es el espacio entre lo que se cuenta, los personajes y aun las cosas mismas.

Agreguémosle también que en el relato cinematográfico hay una cantidad increíble de reglas, pero, a pesar de estas reglas, el cine siempre tuvo más aire, más espacio libre que la televisión. En televisión, a causa del estrechamiento de la pantalla, las reglas se han contraído también. Esto se ve claramente cuando las películas se pasan por televisión. Los grandes espacios, como los planos generales de los westerns, ya no son visibles. Ha sido necesario que las reglas se hicieran más estrechas porque el vínculo del espectador con esta cosa debe ser más estrecho. En el cine siempre hubo una buena distancia. Pero esto también está cambiando. En las películas americanas recientes, uno es “encadenado” a la pantalla como si fuera la televisión. El vínculo se vuelve cada vez más estrecho.

Sí, yo tengo la misma impresión. Se intenta llenar esos espacios libres del cine con toda suerte de atracciones, para que el espectador no se encuentre ni un instante solo consigo mismo frente a la pantalla.

Siempre tuve el sentimiento físico de vínculo, como si hubiera sogas que ataran la pantalla con cada butaca. Como perros con una correa, ésa es la impresión que tengo a veces del cine de hoy; y comprendo bien a los perros que quieren deshacerse de su correa. El gran cine consistía en desatar a la gente de su correa. En John Ford, por ejemplo, uno se movía en la mayor libertad con aquellos que estaban allá arriba en la pantalla, uno nunca estaba atado. La televisión ha puesto esta correa, sin la cual la gente no vacilaría en cambiar de canal.

Aparecido en el *Frankfurter Rundschau*, 6 de noviembre de 1982; recogido en *Die Logik der Bilder*, traducido al francés como *La logique des images*, L'Arche, 1990, París.

Traducción: FF, PBR y Q.

Der Stand der Dinge (*El estado de las cosas*). Alemania, 124 min., B y N, 1982. **Dirección:** Wim Wenders. **Directores de Producción:** Antonio Conçalo (Lisboa) y Steve McMillan (Los Angeles). **Guión:** Wim Wenders y Robert Kramer. **Fotografía:** Henri Alekan, Martin Schäfer, Fred Murphy. **Música:** Jürgen Knieper. **Montaje:** Barbara von Weitershausen, Peter Przygodna, John Neuburger, Danny Fischer. **Intérpretes:** Patrick Bauchau (Friedrich Munro), Isabelle Weingarten (Anna), Rebecca Pauly (Joan), Jeffrey Kime (Mark), Geoffrey Carey (Robert), Camilla Mora (Julia), Alexandra Auder (Jane), Paul Getty III (Dennis, guionista), Viva Auder (Kate, scriptgirl), Samuel Fuller (Joe, camarógrafo), Francisco Baião (operador de sonido), Robert Kramer (camarógrafo), Allen Goorwitz (Gordon), Roger Corman (el abogado). Rodada en la costa portuguesa, Lisboa y Hollywood.



Fantasia y terror en video

por Gustavo Noriega

Tentaciones en el túnel del tiempo

El autor relaciona La última tentación de Cristo de Martin Scorsese con los cuentos de Borges y las películas de viajes en el tiempo. Perdónalo Señor porque él no sabe lo que hace.

Borges y Judas

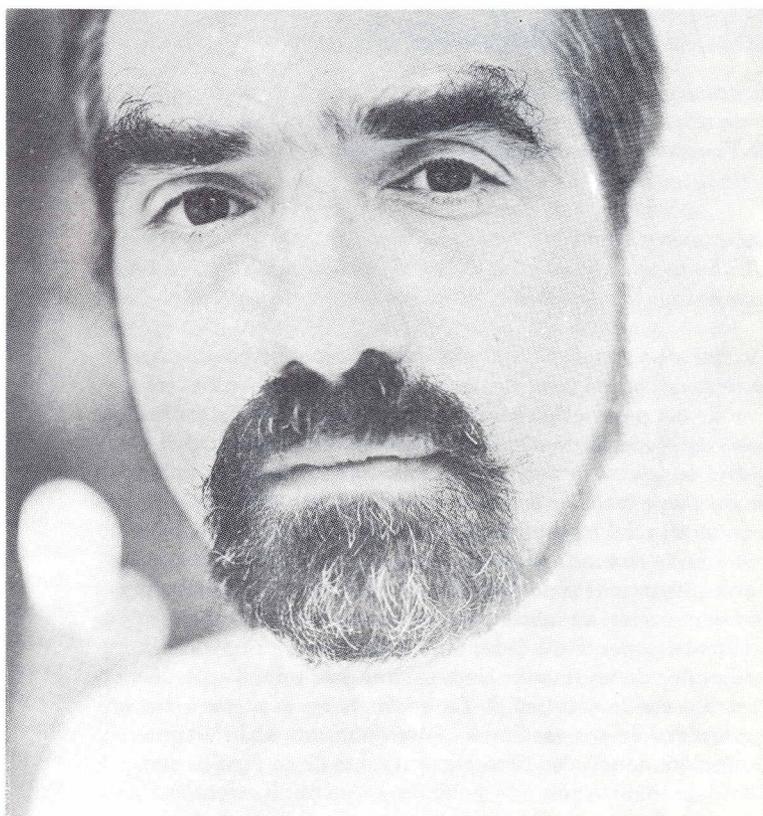
"Sólo dos seres en el mundo han sabido el secreto de Judas: Cristo y el Traidor". Giovanni Papini, *Historia de Cristo*

En el libro *Ficciones* de Jorge Luis Borges aparece el cuento "El milagro secreto". Allí, un escritor judío en la Praga invadida por los nazis de 1939 es condenado a morir por fusilamiento. Jaromir Hladík, desesperado por la inmediatez de la muerte le pide a Dios en la oscuridad de la celda que le conceda un año más de vida a fin de terminar su obra *Los enemigos*. En un sueño se le informa que el tiempo es concedido. Sin embargo es llevado frente al pelotón de fusilamiento. En el momento en que se disparan las balas terminales el universo se detiene, los proyectiles, las gotas de lluvia y las abejas que proyectan su sombra sobre el piso, todo, excepto la mente de Hladík que comprende que tiene un año para completar su obra. Sorprendido, resignado y finalmente agradecido, se dedica con la única herramienta de su memoria y su intelecto a finalizar la tarea. Cumplido el plazo y el objetivo, el universo reinicia su marcha, la lluvia vuelve a caer y las balas terminan con la vida del escritor judío.

Apenas pasando a la siguiente página del mismo libro encontramos "Tres versiones de Judas" donde Borges especula con el papel de Judas en la Pasión. El descenso del Hijo de Dios al mundo encarnado por Jesús para redimir al hombre no podría ser alterado por la intervención de un traidor contingente: el rol de Judas está por lo tanto tan divinamente prefijado como el del Señor. Borges, en boca de un teólogo imaginario, Nils Runeberg, recoge el desafío de imaginar ese rol y propone tres alternativas. La primera versión indica que el sacrificio divino de rebajarse a carne debía ser correspondido por uno similar por parte del hombre. Judas asume la representación de los hombres y se rebaja a delator. La segunda

marca a Judas con un ascetismo extremo, renuncia no sólo a los placeres de la carne como los ascetas tradicionales, sino a los del espíritu; se hace delator para renunciar al reino de los cielos. La tercera es la más herética imaginable: el sacrificio, arguye, debe ser perfecto y no limitarse a una tarde en la cruz. Dios debía hacerse hombre pero "hasta la infamia, hombre hasta la reprobación y el abismo". La encarnación fue en Judas, entonces, y no en Cristo.

Por algún extraño motivo Borges une estas dos ficciones. No sólo en la contigüidad física de las páginas: en una nota al pie de página de "Tres versiones..." se habla de la obra *Vindicación de la eternidad* del escritor checoslovaco Jaromir Hladík. La unión no finaliza allí, estos cuentos





fantásticos van a encontrar un eco impensado cuarenta y siete años después —con la mediación de la tediosa novela de Kazantzakis— en una película también fantástica: *La última tentación de Cristo*.

Scorsese y Cristo

"Acabada toda tentación, el Diablo se alejó de él hasta un tiempo oportuno". Lc. 4,13

Por derecho propio la historia del Dios que se hace carne para sacrificarse y de esa manera redimir al hombre es una de las más bellas historias fantásticas jamás contadas (esta calificación genérica es totalmente irrelevante al hecho de que se la acepte como acto de fe o no). La película de Scorsese incorpora a esta historia otros elementos de la iconografía del más puro cine de horror fantástico: Jesús hundiéndose sus manos en el pecho y sacando Su corazón parece un extracto de *Videodrome* de David Cronenberg y la resurrección de Lázaro es mostrada —con la evidente y sistemáticamente eludida, en las versiones anteriores, hediondez de un muerto de tres días y el color verde de su rostro— con la estética de *La noche de los muertos vivos* en cualquiera de sus versiones. Otro elemento es la última tentación ideado por Nico Kazantzakis en la novela que sirvió de inspiración a la película y que analizaremos

posteriormente.

Esta polémica película no ha sido exhibida en los cines de nuestro país ni editada en video por Obvias Razones relacionadas con la influencia de quienes Ustedes Ya Saben, lo que nos obliga a detenernos en el argumento. El film consta de dos héroes y de tres partes. Un héroe es irresoluto, torturado y débil: su nombre es Jesús. El otro —eco de las interpretaciones de Borges— es duro e inflexible, dispuesto a jugar su papel aunque el precio final sea la infamia eterna: Judas. En la primera parte vemos a Jesús (Willem Dafoe), un humilde carpintero de Nazareth, sufriendo horribles pesadillas: una voz le dice insistentemente que es el hijo de Dios. Jesús, aterrorizado, no sabe si el que le habla es Dios o el Diablo. Le teme más a la primera posibilidad ya que le augura un terrible destino. Para desairar a Dios y hacerse indigno de El se hunde en la ignominia al trabajar para los romanos construyendo las cruces en las cuales son atormentados sus hermanos judíos. Judas (Harvey Keitel), un revolucionario, lo desprecia al igual que el resto de los pobladores. Debe matarlo por decisión de la organización a la que pertenece, pero la sumisión de Jesús lo desarma. En la primera de las tres escenas claves que tienen a Jesús y Judas como protagonistas el primero le hace prometer al revolucionario que lo mate si se aparta del camino. Cuál es el camino no queda claro excepto para Judas que sólo tiene en mente la revuelta contra los romanos.

Aparentemente convencidos de la condición divina de Jesús, salen a caminar y a pescar almas juntos dando comienzo a la segunda parte, la que más fácilmente identificamos con los Evangelios. Jesús es bautizado por Juan, va al desierto, resiste tres tentaciones —representadas por una serpiente, un león y

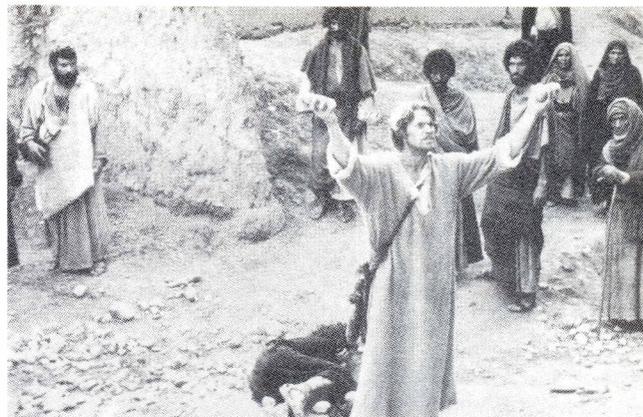
el fuego que le dice como despedida "ya volveremos a vernos"—, regresa con los apóstoles, sana a un ciego y resucita a Lázaro. Cambia la prédica del amor por la del hacha, lo que lo lleva al templo a expulsar a los fariseos. Segundo punto de inflexión: la revolución está al alcance de la mano pero cuando todos esperan la señal de Jesús para iniciar el motín, éste se retrae. Conversa con Judas y le explica que ya sabe que su destino no es la muerte por la espada —en la lucha contra los romanos— sino en la cruz: Judas debe entregarlo a los romanos. "Soy el sacrificio, sin ti no habrá redención". Le explica que Dios le encomendó morir en la cruz porque es el más débil de los dos, el rol más difícil, el de la delación, es para el más fuerte. En la escena más conmovedora de la película, Judas, que ama a su amigo, llora amargamente. En el madero, entre el vocinglerío de la masa y las más atroces torturas, comienza la tercera parte. Jesús pregunta desesperado a su Padre por qué lo ha abandonado. Una niña de aspecto angelical parece ser la respuesta. Se le presenta como su Ángel Guardián y lo baja del madero. Le cuenta que en realidad no es el Mesías, que no debe sufrir más y, llevándolo a una tierra verde y florecida, le muestra su propia boda con María Magdalena. Jesús, aliviado, comienza su vida como hombre. Lo vemos vivir

maritalmente, enviudar, casarse nuevamente y tener relaciones con su cuñada bajo la incitación de su Angel Guardián que le dice que todas las mujeres son una con distintos rostros. Una tarde, de paseo escucha a un predicador hablando de la resurrección de Jesús, tres días después de morir crucificado. Se trata de Pablo (Harry Dean Stanton), quien había aparecido en la segunda parte como un judío perseguidor de católicos que asesina a Lázaro para que los milagros de Jesús no se interpongan en el camino de la rebelión. Jesús se le aproxima y le dice que eso era mentira, que él no era el Mesías y no había resucitado. A Pablo esta revelación no le afecta en lo más mínimo; mientras sirva a sus objetivos revolucionarios, la verdad histórica de Jesús le es indiferente. Finalmente vemos a Jesús viejo y enfermo, a punto de morir. Lo visitan sus antiguos apóstoles excepto uno que queda fuera de la casa, Judas. “Está muy enojado”, le advierten. Judas entra a la casa gritándole “Traidor”. El sacrificio gigantesco de Judas no fue correspondido por Jesús. Cuando éste trata de contarle que el Angel le explicó que no era el Mesías y que podía vivir tranquilamente como un hombre, Judas lo ilumina con la terrible verdad: el Angel Guardián no es otro que Satán que lo hizo sucumbir en la última tentación. Enmarcado por la despiadada persecución de la que son objeto los judíos, Jesús se arrastra y le pide a Su Padre que le dé una chance de volver atrás y aceptar su sacrificio. El pedido es concedido, aparece un rejuvenecido Jesús nuevamente en la cruz. Dice “Se ha cumplido” y muere.

Cristo, Judas y Volver al futuro

“Luego, habiéndose cometido muchos pecados después de la pasión de Cristo, y cometiéndose todos los días, parecería que por la pasión de Cristo no hubiésemos sido librados del pecado”. Santo Tomás de Aquino, *Suma teológica*, t. XVI. Cuestión XLIX, art. I, 3º

Hay un subgénero de la literatura fantástica que se conoce como ucronía. Se refiere a los relatos en los que se desarrolla una historia agregándole “qué habría pasado si...”. Por ejemplo “qué habría pasado si Hitler hubiera ganado la segunda guerra mundial” o “qué habría pasado si EE.UU. no se hubiera independizado de Gran Bretaña”. Tiene un cierto parentesco con los problemas planteados en las narraciones en las que aparecen viajes en el tiempo hacia el pasado. En éstos la pregunta es “qué consecuencias tendría para el futuro (nuestro presente) la actividad del viajero en el tiempo”. Ejemplo de esto es el viaje de *Volver al futuro* donde Marty debe unir a quienes serán su padre y su madre a riesgo de desaparecer si falla en su intento. Logra su cometido pero con tanto empeño que cuando vuelve al presente su padre, que él recordaba tímido y torpe, es un audaz y desenvuelto señor. En *La última tentación de Cristo* encontramos un caso de ucronía combinado con un viaje en el tiempo. Lo que vemos en la tercera parte es “qué habría pasado si Jesús hubiera sido tentado una vez más en la cruz y hubiera sucumbido”. Todos suponemos que esto en realidad no sucedió ya que los Evangelios nos cuentan que las tentaciones fueron tres y se propusieron en el desierto. Lo curioso es que los datos históricos que nos muestra la ucronía de Martin Scorsese concuerdan con lo que conocemos que realmente sucedió. Saulo de Tarso (o Pablo), luego San Pablo, contemporáneo de Jesús, fue un judío fariseo que se dedicó en Jerusalén a perseguir a los cristianos por considerarlos herejes de la verdadera religión. En la segunda parte lo vemos reclamándole a

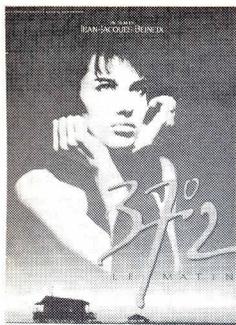


Judas por no haber matado a Jesús y luego asesinando a Lázaro. Entre los años 33 y 36 tuvo, camino a la ciudad de Damasco, la revelación de Jesús resucitado. Allí se convirtió al cristianismo, comenzó su tarea evangelizadora y por la sistematización que hizo de la nueva doctrina se lo considera el primer teólogo y el más grande propagandista del cristianismo. Eso es lo que vemos en el último tercio del film donde predica a los pobladores y discute con Jesús desestimando la importancia de la verdad histórica de su resurrección. La persecución a los cristianos y la feroz represión de los romanos a las revueltas judías refuerzan la creciente sospecha de que estamos ante un mundo bastante parecido al nuestro.

Ahora bien, si lo que vemos como ucronía es lo que realmente sucedió, podemos preguntarnos legítimamente qué modificación causó al mundo el hecho de que Jesús sucumbiera ante una última tentación. Como no advertimos cambios entre ese universo de fantasía y el que actualmente conocemos, sólo caben dos posibilidades: o lo que nos muestra la película es que el universo en que Jesús sucumbe es igual a aquel en el cual El no es tentado o, lo que es teológicamente más inquietante, el universo en que vivimos es el resultado del fracaso de la redención. En ese caso la pregunta ucrónica sería: ¿cómo sería el mundo en donde Jesús nos hubiera redimido del pecado original?, ¿acaso sería un mundo sin guerra, hambre, miseria, pestes, intolerancia y odio?

En la película de Scorsese a Jesús se le permite otra oportunidad. No es un milagro secreto como el que benefició al escritor checo Jaromir Hladik que pudo morir pensando “se ha cumplido” sin que el mundo que lo rodeara se diera por enterado o se modificara en lo más mínimo. La vuelta de Jesús a sus treinta y tres años, a la cruz, no se limita al cumplimiento de un plan personal sino que es la posibilidad de redención de la humanidad. En el libro de Kazantzakis toda la tercera parte es reducida al subjetivismo del moribundo Jesús que nunca dejó de estar en la cruz e imaginó en su última agonía toda una vida como hombre —como en el cuento “Un puente sobre el río Owl”, de Ambrose Bierce—. En la película, plena de planos objetivos, la realidad de la defección de Jesús es innegable. Pero finalmente Cristo es obsequiado con un viaje en el tiempo para poder cumplir su misión divina y crear un mundo nuevo donde el hombre fuera redimido. Habría sido lindo conocer ese mundo.

The Last Temptation of Christ (*La última tentación de Cristo*). EE.UU., 1988, dirigida por Martin Scorsese, con Willem Dafoe, Harvey Keitel, Barbara Hershey, Harry Dean Stanton y David Bowie.



37°2

el amor en el cine

por Sergio S. Olgún

Infidelidad: las capas de la mentira

Películas de amor, de pasiones, de deseos, de atracciones sexuales y sentimientos inquietantes. El amor, se sabe, es siempre un gran problema. 37° 2 se pregunta (¿vanamente?) de qué hablan las películas cuando hablan de amor o de algo razonablemente parecido. El cine y los comentarios sobre el cine tienen una ventaja sobre la vida: permiten reflexionar sobre las pasiones sin tener que pagar por los errores de apreciación. El nombre de estas páginas es un homenaje a la historia de amor más desgarradora de nuestros días. Y como los únicos amores que valen la pena son los que nos desbordan, vaya como gesto de entrega desmedida de esta sección la imagen de una escena filmica que ni vos ni yo debimos haber olvidado.

Mujeres indecentes

La infidelidad siempre ha tenido sus adeptos. Tanto en la vida como en el cine y la literatura. La última muestra de infidelidad que ha llegado a las pantallas porteñas es *Una mujer indecente* del holandés Ben Verbong. Un film sumamente singular no tanto por el tema que trata sino por el modo en que lo hace que lo aleja de todo lo visto en las últimas décadas sobre la infidelidad y sus consecuencias. Basta con observar la historia de la literatura para notar que la infidelidad (o los cuernos, o como se quiera llamar) alimentó el espíritu de todas las épocas. Desde Helena de Troya a Mme. Bovary (pasando por la reina Ginebra) la literatura tiene una larga tradición de infidelidades donde las mujeres terminan tirando la chancleta. Algunas consiguieron armar una guerra, otras debieron conformarse con una muerte romántica. Están también las que quisieron ser infieles y no pudieron (Fedra) y las injustamente acusadas (Desdémona). Las historias de infidelidades, en el campo literario, se fueron volviendo cada vez más complejas y sutiles. Basta recordar una novela de comienzos de los 90, *El desorden de tu nombre* del español Juan José Millás, donde el protagonista andaba con la esposa de... ¡su psicoanalista! Como si fuera poco trabajo borrar toda evidencia concreta de una infidelidad, este señor debía esconder todo vestigio hasta de su inconsciente. Los infieles, por supuesto, también hicieron carrera en el cine. Algunas películas se volvieron paradigmáticas de su época, despertando polémicas, sobre todo, por cómo trataban a la infidelidad, tema que siempre despierta escozor cada vez que aparece en alguna nueva obra. Y es lógico que esto sea así. Vivimos en una sociedad construida sobre la base de

la pareja monogámica y donde el principio de fidelidad marital es fundamental en la concepción cultural del judeo-cristianismo. Pocas obras artísticas han hecho una mirada tan descarnada de la infidelidad como *Una mujer indecente*, una película, a todas luces, amoral.

Aquel Free Love

Los 60 comenzaron en los 50. El rock, la píldora anticonceptiva y las vanguardias artísticas y políticas, que marcarían la década del sesenta impregnando todo de un aire irrespetuoso, sensual y revolucionario, tuvo sus primeros sacudones hacia fines de los años cincuenta. El cine no estuvo ausente a la hora de producir obras acorde con los tiempos que corrían. En Francia, mientras la *Nouvelle Vague* daba sus primeros revoltosos pasos renovando el lenguaje cinematográfico, otros directores buscaban inmiscuirse en los nuevos tiempos con películas que buceaban más en cuestiones temáticas. Tal es el caso de Louis Malle.

En 1958 Malle estrenó dos películas que tenían como tema la infidelidad: *Ascensor para el cadalso* (*Ascenseur pour l'échafaud*) y *Los amantes* (*Les amants*), las dos protagonizadas por quien fuera entonces su esposa, Jeanne Moreau. La primera era un policial brillante donde el suspenso y las vueltas de tuerca del guión destrozaban los nervios de cualquier espectador. En este caso, la infidelidad era sólo una excusa para poner en escena una trama policial donde el asesinato del esposo y las peripecias de la pareja para ocultar el crimen (mejor dicho, para ocultar su participación en el mismo) son el verdadero eje de la película.

Los amantes, por el contrario, pone en el centro de su interés a la infidelidad. Una mujer, cansada de su vida matrimonial, decide irse con un amante que había conocido en la ruta ese mismo día. Nada parecía prever en su vida una decisión así. Casada con un millonario mayor que ella (aburrido y feo como un lord inglés) y madre de una criatura, su actitud sólo se entiende mejor si se considera que el amante es un hombre joven y sensual, más partidario de los placeres de la carne que de las bondades de la vida matrimonial. Pronto se descubre que la mujer ya tenía otro amante (tan burgués y desagradable como su esposo), lo que no cambiará nada su decisión de abandonar ese mundo tranquilo y familiar por la aventura. La película, muy inferior a *Ascensor para el cadalso*, resulta para



un espectador de hoy bastante tediosa y su valor tiende a reducirse a un interés socio-histórico. Las escenas que horrorizaban a nuestras tías (especialmente la de los amantes en la bañera) dejarían indiferentes a nuestras sobrinas acostumbradas al teleteatro de las cuatro. Cuando Jean-Marc Bory (el amante) se perdía ombligo abajo besando el cuerpo de Jeanne Moreau y la cámara se detenía en el rostro irradiante de placer de la mujer, el cine estaba asistiendo al primer (sutil, sugerido, totalmente fuera de campo) *cunilingus* de su historia. Pero esta escena, hoy por hoy, tiene sólo un valor anecdótico.

Queda en pie el espíritu de su tiempo: mujeres que se liberaban del yugo masculino, que salían a desafiar no sólo a los hombres sino también a la sociedad burguesa y que en la búsqueda de un mundo nuevo (una vida nueva, un placer renovado) no dudaban en mandar al diablo a la tradición, a la familia y a la propiedad.

Hacia el final se incorporaba otra cuestión hasta entonces eludida: luego de vivir su primera noche con su amante, donde lo único existente era la pasión nueva y hasta entonces desconocida, Jeanne observaba el amanecer desde una ventana. Comenzaba un nuevo día, el primer día con su amante, el primer día con su nueva pareja. La mirada de Jeanne ya no irradiaba el goce de la noche, de sus ojos se desprendía una tristeza especial, casi una mirada de derrota. Comenzaba el primer día de tantos otros días que irían llegando. Comenzaba una nueva rutina. La pasión, parece decir la mirada de Jeanne, es enemiga de lo cotidiano.

Fieles pero sanitos

Llegaron los 80 y con ellos la revolución sexual de los 60 cayó en manos de los burocráticos preservativos, últimos aliados de una revolución fácilmente incorporada al sistema, como tantas otras. La paranoia del SIDA ganaba adeptos y militantes como en otros tiempos el amor libre y el sinceramiento sexual. Las campañas, tanto en Europa como en Estados Unidos, contra la nueva peste apuntaban menos a informar que a mantener relaciones más o menos castas y monogámicas: "aférrate a tu pareja", "el peligro crece cuando la fidelidad se va de vacaciones" eran algunos de los slogans. La moralidad (la vieja moralidad que alguna vez se creyó derrotada) volvía a su lugar de privilegio. El cine, una vez más, estuvo acorde con los tiempos. Si la infidelidad siempre había estado mal vista, si quienes se atrevían a desafiar las estructuras tradicionales de la pareja eran castigados ("la justicia poética" que le dicen) hasta con la muerte, el cine retomaba estos antiguos gestos moralizantes. Un anticipo indirecto de esto fue *Vestida para matar* (*Dressed to Kill*) de Brian DePalma donde la protagonista (Angie Dickinson) mantiene relaciones con un desconocido que resulta tener sífilis.

Pero si una película encarnó de manera simbólica el fin de los viejos buenos tiempos ésa fue, obviamente, *Atracción fatal* (*Fatal Attraction*) de Adrian Lyne. El mensaje era claro: nada de infidelidades, las mujeres independientes son y están todas locas, las únicas mujeres dignas son las amas de casa (que se bancan dócilmente las canitas al aire masculinas). La familia ante todo. Encima había que soportar la voz de cartón masticado de Michael Douglas.

Una mujer amoral

Tanto las películas como *Atracción fatal* o como *Los amantes* cargaban sobre sí el peso del "mensaje", de postular una conducta a favor (moralista) o en contra (inmoral) de las normas establecidas. Unos se aferran a la tradición como los otros se aferran a la transgresión. A fines puramente



Harriet Andersson y Lars Ekborg en *Un verano con Mónica* (*Sommaren med Monika*) de Ingmar Bergman, Suecia, 1952.

artísticos resultan ser lo mismo (aunque, por supuesto, entre Henry Miller y Juan Pablo II uno sepa con quién quedarse). La mayor virtud del último film de Ben Verbonog es justamente esa carencia de moralidad o de inmoralidad. *Una mujer indecente* es una película amoral justamente porque sus personajes (sobre todo Emilia y Charles, un matrimonio holandés de estos días,) se comportan independientemente de circunstancias externas, ya sea como emergentes de ideologías "progres" o como símbolos de un mensaje reaccionario. Una mujer (se piensa viendo esta película) puede desear a un hombre que no es su esposo aunque éste sea un ser maravilloso (excelente padre, fiel compañero, hombre comprensivo), puede desear a un hombre sin amarlo y (algo que las mujeres se resisten a aceptar) puede desear a un hombre sin necesitar que se la ame. Por supuesto, todo esto también podía llegar a decirse de los hombres, aunque en este caso, el amante necesite finalmente ser amado rompiendo el equilibrio (¿puede haber equilibrio en una pasión?) del juego amoroso. Decir que el cuerpo (sus deseos, sus necesidades) carecen de moral no es una apología de la animalidad sino la constatación de que por más leyes y costumbres que se impongan, los sentidos se reservan un lugar para actuar independientemente de lo exigido por el medio. Verbonog lo pone de manifiesto. Tal vez, en el cine, esto pueda ser posible como síntesis de las distintas expresiones que dominaron la pantalla en las últimas décadas. Porque, obviamente, la infidelidad (los cuernos, o como se quiera llamar) siguen siendo los mismos ahora que en los tiempos de Helena, de Emma Bovary o de la holandesa Emilia: "Quizá no se haya reparado bastante en que el problema de la libertad sensual, en todas sus formas, es, en gran parte, un problema de libertad de expresión. Parece ser que, de generación en generación, las tendencias y los actos varían poco; por el contrario, lo que sí cambia, a su alrededor, es la expansión de la zona de silencio o el espesor de las capas de mentira" (Marguerite Yourcenar, prólogo a *Alexis*). Con *Una mujer indecente* Verbonog consigue reducir la zona de silencio y el espesor de las capas de mentira a su mínima expresión.

DISPAREN SOBRE EL AMANTE



Sres. *El Amante*:

El N° 2 me pareció aun mejor que el 1.

Excelente lo de Tati por Oubiña, al igual que el Dossier Coppola. ¿Conocen las 13 páginas del informe a los miembros de su empresa, que hoy es texto, en los estudios administrativos en EE.UU.?

¡Fabuloso! En el Dossier (pág. 25) leo que utilizó "5.000 kilómetros de película". ¿3036 horas de proyección? ¿126 días y medio corridos, de campeones? Hm... Verifiquen la cifra, por favor.

Por último, Dios, Jehová, Alá, Buda, Mahoma y Lubitsch perdonen al que calificó a *Ser o no ser* con 8 puntos, y le dio 10 a *La dama y el vagabundo*. (Sólo comparable a la delirante calificación de 4 puntos a *Ojos negros*. Me pregunto: ¿hay un Nobel para el desatino?) Cuidado con esto. No caer en la iconoclastia "a la violeta" o en el sentimentalismo. Aristarain lo dice de muchas maneras en el reportaje. ¡Suerte, y hasta el N° 3!

Martín Cañás
Capital

N. de la R.: Dice Noriega, autor de la nota, que lo leyó en algún lado pero no se acuerda dónde ni si eran kilómetros, millas, metros o segundos.

Amantes:

Antes de clavarme una BIC en el corazón les escribo estas líneas. Leo en el n° 2 que *Príncipe de las tinieblas* es una mala película. En un primer momento supuse que había hecho una errada lectura pero no, si la opinión: "las últimas de terror son muy malas" pertenece al tal Quintín no me asombro para nada; si es capaz de ver una moraleja en *La vida sin Zoe* bien puede disgustarle la maravilla antedicha, simplemente nuestros gustos sólo se unen para odiar a Greenaway. Si la opinión es de Noriega, sí me resulta incomprensible, nos llevábamos tan bien.

Como si esto fuera poco Aristarain dice que *Sobreviven* es berreta, calificativo tan trucho se autodescalifica. Me preocupa la bola que le dan a Arnoldo (no nos van a hacer creer que es buen actor). Cuando hablan de actrices hablan de Julia Roberts (sólo carne) y de esa polaquita petisa de nombre Michelle.

Ojo con lo que hacen con *Popcorn*, la taquillera película de Mark Herrier; es cierto que tiene elementos interesantes: un grupo de estudiantes de cine deciden producir un hecho que les dé algún prestigio, montan entonces un festival de clásicos de terror con efectos especiales dentro de la sala, reciben esos efectos de un viejo teatro y junto a ellos aparece una lata con la inscripción "no abrir", obviamente la abren y aparece una película llamada *El poseedor* producida por un vanguardista cineasta de los 60 que se va a infiltrar en la "realidad".

Tres cosas se destacan en esta primera parte de la película:

- 1) Amor al cine: "¿habrá Orson Welles soñado *El ciudadano*?" se pregunta un personaje.
- 2) Glorificación del cine de terror ingenuo de los 50 a través de los falsos clásicos filmados para la película: *El mosquito*, parodia zoológica a *Drácula* a través de un mosquito gigante producido por mutaciones genéticas, *El regreso del hombre electrificado*, maravillosa vuelta de la muerte de un condenado a la silla eléctrica y *El hedor*, supuestamente japonesa y evidente cargada a la serie *Godzilla*.
- 3) Satanización del cine de los 60 al que muestra como experimental, vacío y barroco, todo en el peor de los sentidos. A partir de allí la trama va por lo clásico, el monstruo es liberado y

se dedica a unos asesinatos y a secuestrar a la minita más guapa del grupo (Jill Schoelen, de verdad guapa), sus amigos (los que quedan) tratan de rescatarla y dále que va, ya se imaginan el final.

En síntesis una primera parte de 7 puntos y una segunda de 3 da algo así como 5.

Por último, de acuerdo con las críticas a *Las tumbas* y *El beso del vampiro*, pero muy de acuerdo con la de *El inquilino*, reconforta encontrarse con alguien que pone las cosas en su lugar.

Marcelo Pascualino
Lanús Oeste

N. de la R.: La opinión es de Noriega, pero éste dice que no es causal de divorcio

Amigos de *El Amante*:

Disfruté mucho leyendo el segundo número de la revista. Espero que los próximos sean tan interesantes y divertidos como éste, y que mantengan ese tono que invita al debate. Ahí voy.

Me encantó la nota de Noriega sobre la serie *Los locos Addams*, aunque no termino de entender por qué tuvo que pedir prestados los recuerdos de otros. Una de dos: o se quiere hacer el joven o a esa hora lo mandaban a la clase de inglés. Casi estoy por alegrarme de que a Canal 13 se le hayan quemado los rollos de película, gracias a lo cual podemos entregarnos al dulce ejercicio de la nostalgia (que, en cambio, nos han vedado las cíclicas reposiciones de *Mister Ed*, *El Super Agente 86* y *Hechizada*) y hacernos la ilusión —sólo la ilusión— de que "la serie era mejor". Y digo esto porque discrepo con el breve comentario sobre "Addams, la película".

No sólo no me aburrí, sino que hay un par de escenas que me parecieron realmente graciosas (y que no incluyen a la presentación): me refiero al baile de la "Mamushka" entre Homero y Lucas y a la representación escolar de *Hamlet* a cargo de los dos chicos. Tampoco creo que la película esté tan alejada de la serie en, podríamos decir, su "espíritu" (si es que las películas tienen uno). La caracterización física y psicológica de los personajes es similar, y lo mejor de ambas. Las dos comparten, además —como me hizo notar un tocayo del tío protagonista de la película, que me acompañó a

DISPAREN SOBRE EL AMANTE

verla—, el mismo punto débil: el argumento. Si la idea central que estructura el relato es la normalidad de la anormalidad (idea que define una escena, más que posibilitar un desarrollo narrativo), tal vez sea difícil encontrar un acontecimiento levemente anómalo dentro de esa normal anormalidad que no resulte trivial, o por el contrario, excesivamente sofisticado. Finalmente, creo que Noriega es injusto al olvidar a Christopher Lloyd: su actuación me pareció impecable.

Excelentes las "Diez nuevas razones para odiar a Peter Greenaway y un epílogo". No vi ninguna película de Greenaway, pero la argumentación de Quintín es muy persuasiva, por lo que estoy dispuesta a dejarme convencer, al menos hasta que vea alguna. La nota tiene, además, una gran virtud: desmiente lúcidamente y en la práctica aquel axioma (formulado por Quintín en el Nº 1, y, evidentemente, ya caduco) según el cual "ningún argumento es bueno para descalificar una película."

¿Qué les parecieron las nominaciones para los Oscars? ¿Va a otorgar Oscars la Academia de *El Amante*? ¿No son demasiado exigentes con Coppola? Yo le pondría diez en casi todas. *El Padrino III* es maravillosa, aunque el mejor director de cine argentino opine lo contrario.

Sigan adelante. El cine es una de las muchas cosas por las que vale la pena vivir. Mucha suerte, y hasta la próxima.

Mariana Podetti
Capital

N. de la R.: Dice Noriega que cuando daban *Los locos Addams lo mandaban a leer a Dostoievsky*.

Señores *El Amante*:

Les cuento que tengo 22 años, estudié crítica cinematográfica en la Escuela Superior de Cine, estudié dirección y además estudié realización en video en el CECODAL.

Con respecto a ustedes, me gusta mucho la revista, sin chupada de medias.

A saber:

— Si pueden díganle a Aristarain que se dedique a hacer las películas y no a deshacerlas.

— Muy copante la sección Dossier, muy elaborada, lindo trabajito.

— No comparto en absoluto con Quintín sobre la nota de Greenaway, desde el vamos le da con un caño a quien, a mi criterio, junto con Almendros, Monti, etc., es uno de los mejores directores de fotografía del mundo: Sacha Vierny.

— En cuanto a Greenaway lo considero un genio, es lo más grande que hay, después del asado.

— Tendrían que ser más equitativos en cuanto a la calificación de puntos en "Las buenas, las malas y las feas".

— Me gustaría que incursionaran en trabajos en video. Pero no todas son críticas. Los felicito, los voy a seguir leyendo, y sigan (¡no aflojen!).

Un abrazo a todos.

Carlos Mariano Foquelman
San Martín

Sres de *El Amante*:

Me perdí el primer amante, por ahora...

En cuanto al segundo:

El dossier Coppola, lo mejor. ¿Podrá conseguirse algo parecido de algunos de los siguientes autores?: Scorsese, De Palma, Carpenter, Wenders, Weir... y como pedir no cuesta nada, también de Kasdan, Hill, G. Miller, Ferreri, Bellocchio...

Una entrevista a Hugo Santiago, cuando se pueda.

Y, por favor, entrevistas a E. Carreras y Víctor Bo. Sería interesante conocer amores y odios cinematográficos de esta buena gente.

Aunque de V. Bo algo sabemos, en un programa de TV (Hora Clave) catalogó a *Terminator* como película que hacía apología de la

violencia. ¿Eso es lo que viste en *Terminator*, Víctor? ¿No habrás estado viendo *Los exterminadores*? Ya veo que si se le pregunta sobre *Apocalipsis*, es capaz de responder que no le gustan las películas de guerra.

No dejen de incluir filmografías.

Me sentí estimulado a imitar la iniciativa del lector Real de Azúa (según su N. de la R.) y adjunto un intento de reflexión sobre una no muy nueva película de Wes Craven.

Suerte y valor con su revista. Lo necesitarán.

Fabián Slongo
Cap. Fed.

Shocker - (100.000 voltios de terror)

Hermana gemela, tal vez menor, de *Blade Runner*, *Terminator*, *El enigma de otro mundo*, *Sobreviven*, *Christine* y tantas otras obras maestras de esta generación de autores.

Nos muestra el mal tecnológico o tecnología mal empleada en manos de Horace Pinker, un furioso asesino de familias indefensas, en el mismo estado de inocencia y sumisión en que nos hallamos todos los que no abrimos los ojos ante el mal que ronda en las mismas entrañas de lo que se ha hecho cotidiano (la TV en este caso).

Su contrapartida es Jonathan, adoptado de pequeño por la familia Parker, que en realidad es hijo del malvado Pinker. Es hijo del mal.

Es hijo de esta sociedad excesivamente práctica. Ha nacido con el pecado original pero le será dada la posibilidad de redimirse tras recibir un fuerte golpe en la cabeza que le cambiará la vida. Tendrá

sueños-visiones que le permitirán ver dónde y cuándo actúa el mal. Es decir, podrá ver más allá que el común de la gente, verá más allá de sus narices. De un golpe le ha sido dada la sabiduría. (Es lo que pretende el film, golpear fuerte —Shocker— para que despertemos y veamos un poco más allá, que veamos lo que se oculta detrás del

Dios tecnológico.) Jonathan, en su cruzada (lo espiritual contra lo práctico), contará con el apoyo de su novia con quien ha hecho un pacto de amor a través de una medalla en forma de "corazón" que volverá del más allá una vez que su novia sea asesinada.

Unas líneas merece, también, Don Parker. Padre adoptivo de Jonathan. Oficial de policía, hombre fundamentalmente práctico que como tal no puede creer en nada que no figure en su "código de lo normal". Pinker ingresará a él con toda facilidad. Pinker es capturado y condenado a morir en la silla eléctrica. El Estado utilizando la tecnología —silla eléctrica— se ocupará de él.

¿Podemos confiar en que el Estado utilice bien la tecnología?

Antes de ser ejecutado, Pinker, en su celda es iniciado por el Dios-TV en el dominio de la energía eléctrica.

A partir de que su cuerpo muere, su alma se va apoderando de las almas y cuerpos de aquellas personas que por su condición no poseen los medios culturales (o no quieren) para resistir el asedio del mal (una mujer de ciencia, una policía, un deportista, una niña y su madre, un obrero y el propio entrenador de fútbol de Jonathan, a quien en escenas antológicas se le pide que resista: "Que no se apodere de tu alma". "Es cuestión de voluntad". "Sáquelo afuera").

En determinado momento ambos salen de la pantalla y aparecen peleando en el living donde una familia mira el programa, el hecho no causa sorpresa en el ambiente familiar, acostumbrado a que salga cualquier cosa de la "inofensiva" pantalla.

Jonathan se lleva el control remoto. Con él podrá controlar a Pinker, como cualquier espectador conciente que selecciona lo bueno y descarta lo malo. Léase: tecnología bien empleada.

En tanto los amigos de Jonathan despiertos gracias a la influencia espiritual del protagonista, han conseguido cortar la energía eléctrica a toda la ciudad. Pinker ha sido derrotado, así y todo desde la pantalla en llamas de un destruido televisor, advierte: "Nunca enciendas la T. V., ahí te estaré esperando". Jonathan utiliza la sabiduría que le permite controlar la tecnología, y, con el "control" en sus manos apaga el receptor. El mal desaparece.



DISPAREN SOBRE EL AMANTE

La ciudad está a oscuras y todo el mundo sale de sus casas. Las estrellas brillan como nunca, o como siempre, al no estar ocultas por la potente luz eléctrica. Es la vuelta a la contemplación, la vuelta a los orígenes, la vuelta a lo verdadero. Es barajar y dar de nuevo, y mejor. Cuando se apaga la luz... nos encendemos nosotros mismos.

Fabián Slongo
Capital

El Amante:

Quizá 1991 haya sido el año de la consagración de los efectos especiales. Durante ese año han desfilado muchas películas en las que la mayor atracción eran brillantes trucos que nos transportan a nuestras fantasías hacia una realidad virtual. Entre las más recientes y taquilleras del año se encuentra *Terminator II*, con excelentes Fx y producción, pero con un paupérrimo libreto y carente de nuevas ideas. Quizá *Terminator II* podría cumplir el papel de exponente de lo que el mundo, la masa popular le exige al cine y lo que éste le entrega.

En los años 80 se acentuó muchísimo la gran producción y los Fx que resumen enormes sumas de dinero, y el papel importante pasó a ser el del productor y no el del director o escritor.

Recuerdo una charla con un gran músico argentino, que me comentaba que tanto la música como otras actividades gozaban hoy en día con la mayor tecnología a su disposición, pero al mismo tiempo estábamos pasando por la época más oscura de la música, con pocos nuevos creadores, y muchos sintetizadores, guitarras eléctricas, etc. En el cine está ocurriendo lo mismo y no sé desde hace cuánto tiempo, pero los amantes del cine estamos esperando algún nuevo creador. No critico a Spielberg, Lucas, Burton, etc., a quienes admiro mucho. Creo que lo que ellos hacen son cosas muy buenas y divertidas para pasar dos horas de un día lluvioso o aquellos en que la cabeza no da para temas profundos. Pero hoy en las pantallas del cine en un 90 % tenemos todas películas de bajo nivel intelectual y filmico, con altísimas sumas de dinero gastadas en esas tomas que durante unos minutos comentamos y luego nos olvidamos, y que después de unos años nos parecen un desastre. Porque es así; una película de Hitchcock perdura por un todo, su ingenuidad, su filmación, su creatividad, etc., y en cambio esta comentadísima segunda parte de *Terminator* (en la cual me incluyo como uno más de los asombrados por la gran producción) será hoy un gran efecto especial, y en 1999 será un recurso superado ampliamente por los nuevos avances.

Todos sabemos que a causa de motivos económicos en algunos países y en otros los avances tecnológicos (video, video láser, etc.) el cine y su exposición en las salas cinematográficas están en decadencia no sólo en Argentina sino en todo el mundo. Ciertos datos preliminares que dio a conocer la Exhibitor Relations Co. refleja la gran disminución de público durante 1991 con respecto a 1990. Esta disminución que habla de un 6,4 % menos en las salas norteamericanas produjo una baja de 5020 millones de dólares (1990) a 4700 millones de dólares (1991). A pesar de *Terminator II* y *El silencio de los inocentes*, las dos más taquilleras de la temporada, las empresas que las produjeron, Orion y Carolco Pictures respectivamente, están inexplicablemente en quiebra o en dificultades económicas.

La solución que anda rondando por la cabeza de los productores es que las producciones más costosas estén dirigidas al público joven y bajar presupuestos en las películas para adultos. En efecto, en la nueva temporada las que se perfilan como las más taquilleras son *Los locos Addams*, una nueva versión de *Drácula*, y se anuncian las sagas *Batman II* con M. Keaton y Danny De Vito, una esperada tercera parte de *Arma mortal*, *Hook* de Spielberg con D. Hoffman y Robin Williams y otra también esperada como es *Alien* y su tercera parte.

A pesar de cómo se perfila este 1992 en lo que se refiere a cine, espero que además de los grandes hombres musculosos, los 1000 coches hechos trizas y los grandes mutantes, veamos cómo nace algún nuevo creador que alivie las penas a los amantes del cine.

Sebastián Diego Woscoboinik
Capital

Sobre Thelma & Louise

En este interesante film de Ridley Scott las hermandades antagónicas del "todo" y de la "nada" se funden admirablemente. Hay una gran problemática humana y no tan sólo femenina, explícitamente expuesta: las dos mujeres protagonistas siempre han conocido las preguntas que su sociedad hace normalmente a todo miembro femenino, pero éste es un film fundamentalmente de repuestas. Dejar de preguntar y comenzar a contestar con hechos liberadores, ésa es la gran consigna.

Por otra parte, aquí se intenta romper con el habitual toque comercial norteamericano, pues esta película es decididamente una prueba de dureza y amplitud para todo espectador. Espectador que se convierte en el lector de una obra casi nietzscheana... "Yo amo a quien quiere crear por encima de sí mismo y por ello perece", escribió el controvertido filósofo... Y de aquí que creo que el ideal de libertad y de voluntad propia es esencial en este relato.

Este es un film construido a través de una clara estructura: es una película de aprendizaje, de crecimiento, de elevación... ¿Pero cómo puede elevarse un ser humano si esa supuesta elevación lo lleva a abjurar de su sociedad, a cometer asesinato y robo? ¿Cuál es el precio de la elevación? ¿Y si es ése precisamente, es "bueno" pagarlo? Preguntas una vez más. Thelma y Louise responden:

la libertad que jamás habíamos tenido la logramos de golpe, traspusimos una barrera de la que ya no podemos regresar (algo así dice Thelma).

Elas necesitaron destrozarse una tela neblinosa que las escondía a sí mismas de sí mismas. Ellas se descubrieron, se crearon como seres humanos y perecieron por ello.

Quiero recalcar la excelente actuación de Geena Davis cuya actitud va transformándose notablemente a cada segundo de carretera y esa fantástica ruta simboliza también el destino que poco a poco deciden forjarse...

Entre las dos se produce también una simbiosis: como el Quijote con su Sancho, Susan va desenfadándose con Thelma y viceversa.

"Nunca he estado tan despierta como ahora..." Estas palabras de Thelma resumen también la estructura simbólica de la película: ellas van como desperezándose de un gran sueño en el que han estado sumidas hasta ese momento.

En definitiva, es una peregrinación hacia el centro de ellas mismas. Llegarán a poder tomar sus propias decisiones, empezarán a pensar por sí mismas y como a través de un infierno dantesco serán testigos y a la vez hacedoras de un destino que las abrasará con la única llamarada purificadora que existe: la libertad.

Valeria Devicienti
Capital

Sres. de El Amante:

Con referencia a la nota sobre Madonna del número 1, la observación cuidadosa de la película en video ha revelado que los músicos sí aparecen en los créditos.

Sin otro particular salúdalos atte.

Madonna Verónica Ciccone
New York

DESDE EL SILLON

PAGINAS DE VIDEO

Alice

EE.UU., 1990, dirigida por Woody Allen, con Mia Farrow, Joe Mantegna y William Hurt.

Alice es la historia de una mujer contracturada que se cura gracias a las hierbas de un médico chino. También, si se prefiere, es la historia de una mujer casada desde hace dieciséis años que desea hacer otra cosa de su vida insignificante. *Alice* comienza con la visión de un deseo: Mia Farrow (*Alice*) se besa con Joe Mantegna (*Joe*) en la jaula de los pingüinos del zoológico de Nueva York. Esa primera escena jamás sucederá; por lo menos, no como *Alice* la imagina. En las dos escenas siguientes, el espectador se entera de todo lo que necesita saber de *Alice* para comenzar: ama de casa, casada con el millonario Doug Tait (*William Hurt*), dos hijos, católica, con una carrera de diseñadora de modas frustrada por el matrimonio y con terribles dolores en la espalda. También se sabe desde el principio que *Alice* gusta de *Joe*, el padre de un compañerito del jardín de infantes de sus hijos, pero no se anima a —ni sabe cómo— establecer una relación con él.

Después de *Manhattan*, Allen se dedicó a poner en pie a sus personajes a través de un juego que consiste en “estar en situación”. Elige un conflicto —generalmente un punto de cambio en la vida del personaje— y lo coloca, como si fuera un dominó, entre otros conflictos. La técnica parece musical y recuerda a la fuga. Cada tema es propio de un personaje pero guarda una cifra en común con el de los demás.

El resultado suele ser un relato con dos marchas paralelas: una marcha avanza fluidamente con la línea argumental y otra interrumpe permanentemente con las desgracias de otros personajes que engordan la situación protagónica. Con la excepción de dos o tres películas aburridísimas en las que no aplicó la fórmula —*Stardust Memories (Recuerdos)* y *Zelig* entre ellas— esta técnica narrativa interesa y es difícil escaparse a lo que está sucediendo en la pantalla. Sin embargo, el goce que se siente durante la película desaparece con el tiempo. Los films de Allen se recuerdan mal y —lo que es peor— casi siempre como si fueran alambicados.

Tal vez este efecto retardado se deba a dos características de los films de Allen. Allen parodia, estiliza o rehace a otros directores, y aunque se comparta la mayoría de sus gustos cinematográficos, con el tiempo se recuerda mejor el original que la copia. La segunda característica es la archimencionada visión psicoanalítica de Allen. Si Truffaut no entendía a sus personajes hasta que no sabía de qué trabajaban, Allen no los entiende hasta que no sabe cómo eran su mamá y su papá. Y aunque Allen habla poco del psicoanálisis —muchísimo menos de lo que habitualmente creemos recordar— siempre se tiene la sensación de que ahí está, comprendiéndolo todo.

Así está construida *Alice*. La vida de *Alice* como amante, que tarda en realizarse y que finalmente será casi nada, interesa pero no importa; ni a ella ni al espectador. Es insignificante. Es sólo una de las marchas de la película, una marcha argumental.

¿Qué salva a *Alice* —la película— de convertirse en un melodramón sobre el divorcio al estilo *Gente como uno?* La

salva —como a *Alice*, el personaje— el doctor Yang, el médico chino, el único personaje amable de la película. El doctor Yang (*Keye Luke*) provee de las hierbas necesarias para interrumpir la marcha del relato y permitir lo imposible: volverse invisible, resucitar a los muertos, volar. O regresar al momento en el que la vida parecía otra: estar otra vez en la casa familiar, o bailar otra vez con el primer novio, o vivir otra vez la declaración de amor del marido. Pero ¿dónde se ha visto ya esta melancolía? En *Peggy Sue*, de Coppola. He ahí el pariente cinematográfico de *Alice* que aparece zurcido en el relato.

Yang no es un psicoanalista. Y vale la pena reforzar esto: tampoco es una metáfora de un psicoanalista. Su medicina —que es un misterio— emparenta ¿en broma? al psicoanálisis con terapias alternativas tales como las flores de Bach. Pero de lo que Allen no puede librarse —ni librar a sus personajes— es de buscar las razones de un destino —el de *Alice*— en la historia familiar.

Ver *Alice* —la película— tiene varias virtudes. Una de ellas es el casting, que confirma definitivamente que *William Hurt*



tiene el physique du rôle perfecto para hacer el papel del pavo y que *Cybill Sheperd* —haciendo otra vez de ejecutiva exitosa como en la serie televisiva *Moonlighting*— es la belleza más fría y cínica del cine americano.

Otra virtud es que Allen parece haber corrido la vista hacia el costado (o hacia arriba). Hasta hace no mucho tiempo, sus películas trataban de gente como *Dorothy (Blythe Danner)*, la hermana de *Alice*, una abogada progresista. Ahora tratan de esposas de millonarios, y *Dorothy* es sólo eso, una hermana. *Alice* no es una secretaria ejecutiva, pero podría haber sido la esposa de *Sherman McCoy*, el de *La hoguera de las vanidades*.

Pero la principal virtud es que *Alice* —la película— produce alivio. Cualquier remedio es bueno si cura las contracturas. Y mejor, si también cura la melancolía. Y casi perfecto si permite redimir a alguien de la indiferencia y de la imbecilidad.

L. S.

"...la obra de Frida Kahlo es una cinta de seda alrededor de una bomba"

André Breton

En forma mucho menos alarmante que la frase de Breton, Paul Leduc intenta retratar la vida de la pintora mexicana. Un lento paneo inicial sobre el frontispicio del Palacio de Bellas Artes que termina sobre los ojos huecos de una máscara, pasando por un desnudo en yeso, nos introduce al narrador omnisciente que nos llevará a través del relato. Una mesa abarrotada de frutas y prolijamente iluminada en claroscuro se yuxtapone al jadeo en off de Frida que se confunde morbosamente entre placer y dolor. A partir de aquí se agregarán datos pero los sujetos del relato ya han sido presentados.

Sin respetar una cronología sucesiva la historia entrelaza presente y pasado sin fijarse en ningún punto. Como esos relatos caprichosos que organiza la memoria.

Hay una continua utilización de tonalidades amarillas, color que en algún momento de su vida Frida describió como "locura, enfermedad, miedo. Parte del sol y de la alegría". Es a partir de la imágenes que se construye el eje de la trama que más que una biografía se instaura como una bioiconografía.

Los diálogos son escasísimos, las imágenes y su organización en secuencias generan significados por sí mismas. A esto se le suman los cancioneros populares que anticipan por un lado festividades y por otro funerales. Si recordamos la tercera parte de *Que viva México* de Sergei Eisenstein nos podemos dar cuenta de que los conceptos de fiesta y muerte están muy unidos desde siempre en la cultura mexicana. Estas antípodas para otras culturas se presentan aquí íntimamente unidas.

El dolor supremo y la felicidad creativa están unidos como las dos caras de un mismo fenómeno: Frida. La torturada vida de la artista, su sangriento imaginario, las operaciones a las que fue sometida, todos sus padecimientos están mostrados con la distancia que impone la mediana estaticidad de lo pictórico: planos fijos y colores equilibrados. La creación artística se presenta en la vida de Frida como un medio para exorcizar el dolor y escapar del terreno de la muerte. La existencia de Frida tiene sentido en cada uno de sus cuadros y en el dolor que expresan. Como dice Baudelaire "qué importa la eternidad de la condena para el que ha encontrado en un segundo el infinito del goce". Como espectadores asistimos continuamente a un desdoblamiento; los elementos se repiten en espejos, las secuencias se repiten espejándose así como el rostro de Frida se repite en infinitos retratos. Pero no es solamente en la imagen que se produce este fenómeno, la historia también está desdoblada. El leit motiv se confunde entre Frida-persona y Frida-obra. Esta dualidad se patentiza en forma contundente en aquel autorretrato en donde Frida se encuentra sentada en una silla unida a otra Frida igualmente dispuesta por medio de las manos y la arteria aorta.

Entre Frida y su pintura fluctúa lo anecdótico: su relación con Diego Rivera, su actividad política en apoyo de Trotsky —"profeta en el destierro"—, el muralismo mexicano, su familia, una mujer en la cocina...

El film tiene fuertes características barrocas que habría que rastrear en el largo de Leduc no estrenado aún en la Argentina *Barroco* (1989): no sólo la disposición de los objetos dentro del encuadre y la luz que ayuda a desdibujar los contornos y acentuar el claroscuro sino también la estructura del relato que privilegia en todo momento el todo antes que las partes.

El descentramiento provoca la existencia de dos centros en donde a un foco visible se le opone otro igualmente real



pero obturado, nocturno. En la historia de Frida se oponen un centro luminoso y creativo: Frida y un centro muerto, amputado y abortado: Frida.

Ying y Yang, Eros y Tanatos según quien nos haya amamantado

M. A.

DESPUES DE HORA

El cine sin subtítulos con sus protagonistas, su historia, sus novedades y también su música. Se estrena todos los jueves en la función de las 22 hs. por

F. M. "COMUNIDAD"

88.5 Mhz.

Qué verde era mi valle
How Green Was My Valley

Todas las relaciones sociales estancadas y enmohecidas, con su cortejo de creencias y de ideas admitidas y veneradas durante siglos, quedan rotas; las nuevas se hacen añejas antes de haber podido osificarse. Todo lo estamental y estancado se esfuma; todo lo sagrado es profanado.

Esta descripción del efecto revulsivo que la aparición del capitalismo generó en el mundo es de Marx y pertenece al *Manifiesto Comunista*. Su mejor puesta en escena la hizo en 1941 un director de cine de Hollywood, de origen irlandés, cascarrabias y frecuentemente acusado de reaccionario: John Ford. La película, *Qué verde era mi valle*, basada en un libro galés clásico de Richard Llewellyn, tiene un título engañosamente cursi. Representa sin embargo el recuerdo del narrador de su pueblo natal en Gales antes que el hollín proveniente de las minas cambiara el color de su paisaje. El protagonista, un encantador y jovencísimo Roddy McDowall, ve caer bajo la acción de la explotación de los dueños de la mina todo lo que sustentaba la vida del pueblo durante siglos: las tradiciones familiares, la figura venerable del padre, los rituales en la mesa, la cohesión de la comunidad a través de la solidaridad. Los resultados representan la negación misma de la seguridad que ofrece la pertenencia a una tribu: la autoridad paterna es desafiada, los hijos se levantan de la mesa y emigran, la hija olvida sus orígenes al casarse con el hijo del dueño de la mina, el pueblo entero murmura sobre su posible separación. Todo lo estamental y estancado se esfuma. Todo lo sagrado es profanado. Los héroes de John Ford a menudo andan a caballo como lo hacían habitualmente los personajes representados por su actor favorito, John Wayne. Pero casi todos andan a caballo de dos culturas: una nueva y arrasadora y otra que languidece y muere sin encontrar su lugar. La mirada de Ford cae piadosa sobre esta última y comparte su nostalgia por el tiempo que termina. Las aldeas irlandesas, las tribus de indios de América del Norte, la caballería, el viejo Oeste con su héroe solitario y este pueblo minero de Gales. El enemigo viene desde afuera y se asocia generalmente

EE.UU., 1941, dirigida por John Ford, con Walter Pidgeon, Maureen O'Hara, Donald Crisp y Roddy McDowall.



con la faceta más deshumanizada y cruel de lo que se conoce como progreso. Esta película, hermosa y conmovedora, es una de las obras de arte que el cine le regaló a la humanidad. Para compensar se la presenta en una edición que representa una de las faltas de respeto más grande que se haya tenido con los espectadores en la historia del video. Para evitar comprar el master en su lugar de origen los editores rescataron una vieja copia sin tomarse ni siquiera el trabajo de resubtitularla. Los carteles se esfuman contra el fondo, la bella fotografía debe adivinarse en la oscuridad, las vibrantes canciones de los mineros se distorsionan y empastan y la buena voluntad del amante del cine es violentada con una falta de sensibilidad que parece una parodia de la mostrada por los dueños de la mina. Por entre la bruma se deja ver una obra maravillosa que hace olvidar semejantes iniquidades.

G. N.

El vuelo del ángel negro
Flight of Black Angel

No todos los muchachos que se entrenan para ser pilotos de guerra norteamericanos son tan simpáticos y buenos como el Tom Cruise de *Top Gun*. A algunos les da por volverse locos, asesinar a toda su familia a balazos, cometer algunos frustrados intentos de suicidio (que, de haber tenido éxito, habrían evitado otras muertes y, también, el interés del argumento), robar un avión (un Mirage bautizado como *Ángel Negro*) totalmente armado que encima tiene una bomba nuclear, y creerse un ángel vengador en bíblica misión de exterminio. Eso es lo que le pasa a Eddie Gordon (William O'Leary), el mejor de la base. Una vez desatado el desastre, el teniente coronel Matthew Ryan (Peter Strauss) debe ocuparse de eliminar a tan peligroso maniático. La historia, como se ve, no es ninguna maravilla. Sin embargo, la película atrapa desde el principio al fin, tiene escenas de suspenso más que inquietantes, está

EE.UU., 1991, dirigida por Jonathan Mostow, con Peter Strauss y William O'Leary.

decorosamente actuada y el ritmo, lento y angustiante al principio, y acelerado al final, no deja respiro. El director, Jonathan Mostow, se juega por una iluminación fuerte, de cielos muy brillantes como marco para las escenas de persecución entre aviones Mirage, por tomas pálidas durante la cristalización de la demencia del capitán Gordon, como en la escena del cumpleaños, y por la oscuridad casi total en el sorpresivo asesinato de toda la familia. En el fondo, tal vez, se oculte el resabio de algún mensaje antimilitarista, que diría que hay que tener mucho cuidado al decidir a quién se le dan las armas, especialmente si sus portadores resultan tener delirios mesiánicos. Si esa intención existe, se diluye ante el placer de la pura acción y aventura.

E. H.

Pistoleros al atardecer
Ride the High Country

Sam Peckinpah, aquel que, *Los perros de paja* mediante, llevara a las delicias de la masturbación a más de una generación de inexpertos adolescentes, fue uno de los más originales y menos recordados cineastas norteamericanos de las últimas décadas.

Pistoleros al atardecer fue su segunda película, tras *Deadly Companions*, un primer film por encargo del que reniega. Que la mayor parte de sus películas hayan sido westerns no es casual, ya que Peckinpah, un amante del género en todos los sentidos, había ganado experiencia escribiendo guiones y dirigiendo series televisivas con vaqueros de por medio.

Pistoleros... es uno de los mejores films de lo que se dio en llamar el *Western crepuscular*, esas historias impregnadas de un fuerte modernismo en las que el género toma conciencia de sí mismo y de todo el microcosmos ficcional que la historia del western como fórmula representa. El envejecimiento consciente y la imposibilidad de seguir contando historias situadas en un Far West ya inexistente habían sido puestos en evidencia en algunas de las obras de Ford (*Liberty Valance* especialmente), pero es con cineastas como Peckinpah, un realizador que recién comenzaba a dar sus primeros pasos, que los films del que supo ser el lejano Oeste empezarán a advertir que la despedida se trata de un camino sin retorno.

En esta historia, la violencia y el lirismo se conjugan y declinan a la par. No sólo el paisaje nos acerca a los estados de ánimo de los protagonistas. También los viejos pistoleros encarnados por Joel McCrea y Randolph Scott (compañeros en una multitud de films del Oeste), que se vuelven a encontrar en un mundo que cambia vertiginosamente, parecen arrastrar las marcas del pasado. Ya no son los arrolladores vitalistas de entregas anteriores. No sólo los tiempos cambian, también el entorno, y en él empiezan a

EE.UU, 1961, dirigida por Sam Peckinpah, con Joel McCrea, Randolph Scott, Ronald Starr y Elsa Knusen.

sentir que se convierten en un anacronismo definitivo. Las películas de este director reservan siempre una importante dosis de violencia desgarrada, violencia que se emprenta inevitablemente con ciertas formas de la catarsis. Es realmente sorprendente encontrar escenas que serán el germen de films posteriores, como el ya citado *Los perros de paja* (1972). Basta tener en cuenta analogías tales como la violación a que es sometida en este último film la inefable Susan George, cuando queda sola en la casa, y el intento de violación por parte de los mineros que sufre Mariette la misma noche de su boda. Las dos escenas parecen las caras ocultas de la misma moneda. Hitchcock decía que el mejor modo de filmar era no rodar más que los planos necesarios, así a los productores les sería imposible convertir las películas en lo que ellos imaginaban debían ser. Las de Peckinpah, acusadas siempre de brutalmente caóticas, fueron destruidas inmisericordemente por los productores, debido, entre otras cosas, a que tenía la costumbre de filmar una multitud de planos cortos. *Pistoleros al atardecer* fue una de las que menos problemas tuvo en ese sentido y se nota en la perfecta estructura que posee la película. Considerada serie B, *Pistoleros...* recuerda magistralmente la ética de un mundo desaparecido. La escena final, con Steve Judd cayendo tras el tiroteo último —el único tiroteo verdadero de los pistoleros en ese atardecer—, es antológica. La secuencia de planos cortos dota a toda la escena final de una multiplicidad de sentidos. Bertrand Tavernier dice que “ese modo de filmar representaba la descomposición material y moral de sus personajes”. A pesar de ser una clara hipérbole a la francesa, esta definición ilumina magníficamente el último tramo de esa película.

P. B. R.

Río de sangre
The Big Sky

EE.UU., 1952, dirigida por Howard Hawks, con Kirk Douglas, Dewey Martin y Elizabeth Threatt.

Pregunta: ¿Qué directores influyeron sobre usted?

R. W. Fassbinder: ..., ..., ... y Hawks con sus historias de maricas.

P.: ¿De maricas?

R.: En Hawks, siempre. (Entrevista de 1974 con Wilfried Wiegand, en *Fassbinder*, Ed. Rivages.)

“El impulso central de su obra es la bisexualidad, la crisis final del orden social establecido, la liberación, a la vez terrorífica y gozosa, de lo que la sociedad reprime fundamentalmente.” (Robin Wood, crítico de cine y militante del movimiento homosexual, *Howard Hawks*, Ed. JC.)

Es muy interesante que un director como Hawks haya filtrado a lo largo de toda su obra semejantes subtextos frente a la abrumadora censura del Hollywood de su época. Más interesante es que no se supone que Hawks fuera homosexual y que siempre negó todo esto. El trasfondo oculto de sus películas puede rastrearse en algunas de sus declaraciones. Interrogado sobre la obvia relación incestuosa entre Tony Camonte y su hermana en *Scarface*, el director contesta: “los censores casi no se dieron cuenta, pero todas las personas inteligentes advierten que hay en esas escenas algo inhabitual, algo que no se puede tratar abiertamente, y

eso las hace mejores”. (*Cahiers du Cinéma*, 1956.)

La edición de *Río de sangre* permite, a pesar del siniestro coloreado de Turner, disfrutar de una gran película de aventuras (no es un western) con hermosos exteriores en el río Missouri. También permite observar otra de las ambiguas historias de Hawks, esta vez entre Kirk Douglas y Dewey Martin, amigos inseparables hasta que una mujer se interpone entre ellos.

Q.

MOTTO FOTOGRAFÍAS

Books / Modelos / Convenciones
Laboratorio Blanco y Negro

☎ 572-6961

Los siete samurais
Sichinin no samurai

Un pequeño poblado de agricultores, en el Japón del siglo XVII, contrata a un grupo de samurais para defenderse del repetido azote de los bandoleros que saquean sus cosechas. El argumento de *Los siete samurais* no es diferente del de tantas películas de "Sábados de super acción". Pero ya veremos que el maestro nipón vuela el vuelo de las águilas. Cuando en 1951 *Rashomon* ganó el León de Oro en el festival de Venecia, recién entonces Occidente descubrió la cinematografía japonesa que, sin embargo, ya contaba con una producción anual de más de doscientos largometrajes. La clave del éxito de este film radicaba en asimilar la tradición cultural japonesa a un modo de representación aceptable para el ojo occidental. Pero esto también significó, para Kurosawa, la calificación un tanto peyorativa de ser "el más occidental de los realizadores japoneses" y la taimada insinuación de que sólo se estaba celebrando el carácter exótico que tenía para el público europeo.

Lo cierto es que el cine oriental se dividió en antes y después de *Rashomon*. Si hasta ese entonces se inscribía en la tradición del teatro kabuki y se apoyaba en la fuerza plástica y el valor simbólico de sus imágenes, Kurosawa introduce la afirmación de que un film es, ante todo, un conflicto. Sin duda tiene en mente el cine americano, pero también el rigor descriptivo del neorealismo y la moral épica del cine soviético. Su habilidad consiste en un aprovechamiento personal de las técnicas y las formas y, sobre todo, de los temas.

Hoy, afortunadamente, carece de relevancia preguntarse si el arte de Kurosawa —como el de Borges— es representativo de un espíritu nacional. En todo caso, como diría Bazin, la universalidad de Kurosawa surge de una profundidad geológica del conflicto, más que de su amplitud geográfica.

"Un drama de acción se expone a no ser nada o, más que eso, a ser un simple drama de acción. ¡Qué espléndido sería si un magnífico drama de acción pudiera realizarse sin descansar la mano en la tarea de retratar la humanidad!", ha dicho Kurosawa a propósito de *Los siete samurais*.

Ciertamente, el realizador no pinta su aldea para retratar en ella al mundo; el arte de Kurosawa —como el de Shakespeare— impregna de densidad metafísica a todo aquello sobre lo que se detiene. No se trata de una estrategia de expansión desde lo particular hacia lo general, sino de un punto de vista ecuménico que sobredetermina permanentemente el detalle. Lo abstracto y lo concreto son dos caras de la misma obsesión estética. Así, sólo en apariencia el drama de acción relata la misma historia que una película de vaqueros trasladada al Japón feudal.

De hecho, *Los siete samurais* ha asimilado prolijamente las enseñanzas del western americano y resulta un compendio del género. Sin embargo, esta historia (este lugar común) sólo podía ser filmada por Kurosawa. No sólo por su esplendor visual; la economía de recursos narrativos y la parquedad de su estilo prueban que la sutileza no es un rasgo exclusivo de sus últimos films. Detrás del relato de cowboys —o mejor dicho, imbricado en él— emergen las ambiguas relaciones entre campesinos y samurais, sus pequeñas miserias y sus pequeñas grandezas, su humillación; y su ética.

La narración, como sucede a menudo en sus films, se

Japón, 1954, dirigida por Akira Kurosawa, con Toshiro Mifune y Takashi Shimura.



divide claramente en dos partes. La primera muestra el paciente reclutamiento de los samurais, mientras que la segunda relata los preparativos de la defensa y la batalla final. Todo esto focalizando sobre los míseros campesinos y su pobre poblado, recortado contra un enemigo que es casi la encarnación del mal, que nunca se deja ver, que sólo se insinúa como una presencia fatídica lista para descargar su golpe sobre estos desposeídos.

La versión editada en video comprende los 205 minutos originales y si bien su duración puede provocar cierto temor, la tensión que imprime el realizador a la angustiada espera del ataque disipa rápidamente toda duda. Nadie más lejos de la frivolidad que este realizador japonés y, sin embargo, el arte de Kurosawa —como el de Shakespeare, como el de Borges— sabe que toda gran obra no desdeña el humor ni el entretenimiento. El personaje de Kikuchiyo (interpretado por el genial Toshiro Mifune) pone en escena la complejidad de esta estética: en ese vagabundo con aires de samurai encarna la diversión pero también el drama; he ahí todo el amplio abanico emocional de que es capaz Kurosawa. De grotesco, Kikuchiyo pasa a ser gracioso, luego patético y finalmente héroe trágico. Porque este film es también un relato de aprendizaje. Aprende Kikuchiyo el arte del samurai, aprenden los jóvenes Katsushiro los secretos del amor y aprenden los agricultores a tomar la defensa en sus manos. El aprendizaje del guerrero, en cambio, es más amargo; luego de la victoria, los samurais sobrevivientes contemplarán las tumbas de los compañeros caídos con la resignación de un destino: "Otra vez hemos sido derrotados".

D. O.

Las firmas de las reseñas corresponden a: Lucio Schwarzberg, Mercedes Alfonsín, David Oubiña, Gustavo Noriega, Eduardo Hojman, Pedro B. Rey y Quintín.

Agradecemos a los siguientes vidoclubes: **Video Círculo**, Diagonal Norte 613 1° piso; **Video del Angel**, Vidi 2077 y **Clásico y Moderno**, Larrea 1259.

Las buenas, las malas y las feas

	Rey	Flavia	Noriega	Quintín	Kupchik	Saccomanno	Lisi
Acorazados del aire (A. Mann)	2	1		4		6	
Al margen del peligro (P. Hyams)		8		7	5		8
Alice (W. Allen)	6	7	6	7	4	7	8
Alondras en un hilo (J. Menzel)	7	7		7			8
Colosos del mar (R. Wise)	7	8	7	7	7	6	
El beso de la muerte (H. Hathaway)	7		7	7	7		
El verdadero ser (H. Ross)			5		5		
El vuelo del Angel Negro (J. Mostow)	7	6	7	6			
En la cama con Madonna (A. Keshishian)	7	7	8	8	7	4	8
Frida (P. Leduc)	9	8	8	8	8	4	
Gente de otra galaxia (P. Hunt)					4		
Horizontes lejanos (A. Mann)	9	10	7	9			
Intriga en China (I. Yanargimachi)				6			5
Iván el terrible (S. Eisenstein)					8	8	
La cacería (B. Verbong)		5		5			
La conjura de los boyardos (S. Eisenstein)					8	8	
La que no quería morir (R. Wise)					7	10	
La vaquilla (L. Berlanga)					5		
Las aguas bajan turbias (H. del Carril)	5			7	8	10	
Los 7 samurais (A. Kurosawa)	9	8		9	8	10	
Marcha de los valientes (J. Ford)	10	10	10	10	7	8	
New Jack City (M. Van Peebles)	5	6	4	6	4		
Nunca en domingo (J. Dassin)					6	7	
Pasión otoñal (L. Mandoki)		4	5				
Pistoleros al atardecer (S. Peckinpah)	9	10	8		7	10	
Prostituta (K. Russell)	5				5	4	
Que verde era mi valle (J. Ford)	10	9	10	9		10	9
Sueños de primavera (D. Deruddere)		8	8	8	8		
Te espero en mis brazos (C. Zidi)	5	2		3			
Vuelo a la gloria (J. Milius)					6		
Western Union (F. Lang)	9	10	8	9	9		

*El gran encuentro del cine y el video en Plaza San Martín.
La videoteca más completa de Sudamérica.
Todo lo referente al cine y el video.
El más completo catálogo.*

VIDEO DEL ESTE • GALERIA DEL ESTE • MAIPU 971

Ciclos de cine. Marzo 1992.

Ultima fila

ATV Canal 2. Ciclo: Los clásicos. Todos los días a las 24.

- Martes 10:** Un beso antes de morir (*A Kiss Before Dying*) de Gerd Oswald con Robert Wagner y Virginia Leith, 1956
- Miércoles 11:** El ocaso de una vida (*Sunset Boulevard*) de Billy Wilder con Gloria Swanson y William Holden, 1950
- Jueves 12:** Entierro prematuro (*The Premature Burial*) de Roger Corman con Ray Milland y Hazel Court, 1962
- Viernes 13:** Desfile de candilejas (*Footlight Parade*) de Lloyd Bacor. con James Cagney y Joan Blondell, 1933
- Sábado 14:** Frankenstein de James Whale con Boris Karloff y Colin Clive, 1931
- Domingo 15:** Frankenstein contra el hombre lobo (*Frankenstein Meets the Wolf Man*) con Lon Chaney y Bela Lugosi, 1943
- Lunes 16:** Hijos del desierto (*Sons of the Desert*) con Stan Laurel y Oliver Hardy, 1933
- Martes 17:** Jezabel (*Jezebel*) de William Wyler con Bette Davis y Henry Fonda, 1938
- Miércoles 18:** Nace una estrella (*A Star is Born*) de William Wellman con Frederic March y Janet Gaynor, 1937
- Jueves 19:** Ningún hombre me pertenece (*No Man of Her Own*) con Clark Gable y Carol Lombard, 1932
- Viernes 20:** La momia (*The Mummy*) de Karl Freund con Boris Karloff y Zita Johann, 1932
- Sábado 21:** *Anna Christie* de Clarence Brown con Greta Garbo y Charles Bickford, 1930
- Domingo 22:** El pirata hidalgo (*The Crimson Pirate*) de Robert Siodmak con Burt Lancaster y Nick Cravat, 1952
- Lunes 23:** Nuestra hospitalidad (*Our Hospitality*) de Buster Keaton con Buster Keaton, 1923
- Martes 24:** Tiempos modernos (*Modern Times*) de Charles Chaplin con Charles Chaplin y Paulette Goddard, 1936
- Miércoles 25:** Un yankee en la corte del rey Arturo (*A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*) de Tay Garnett con Bing Crosby y Rhonda Fleming, 1949
- Jueves 26:** *Ninotchka* de Ernst Lubitsch con Greta Garbo y Melvyn Douglas, 1939
- Viernes 27:** La vanidosa (*Mr. Skeffington*) de Vincent Sherman con Bette Davis y Claude Rains, 1944
- Sábado 28:** El chico (*The Kid*) con Charles Chaplin y Jackie Coogan, 1921
- Domingo 29:** Desfile de Pascua (*Easter Parade*) de Charles Walters con Judy Garland y Fred Astaire, 1948
- Lunes 30:** La malvada (*All About Eve*) de Joseph L. Mankiewicz con Bette Davis y Anne Baxter, 1950
- Martes 31:** *Animal Crackers* de Victor Heerman con los Hermanos Marx, 1930

Sala Lugones. Corrientes 1530.

- Martes 10:** Cumbres borrascosas (*Wuthering Heights*) de William Wyler con Laurence Olivier y Merle Oberon, 1939
- Miércoles 11:** Preguntas sin respuestas (*Q & A*) de Sidney Lumet con Nick Nolte y Timothy Hutton, 1990
- Jueves 12:** Recuerdos de Hollywood (*Postcards from the Edge*) de Mike Nichols con Meryl Streep y Shirley MacLaine, 1990
- Viernes 13, sábado 14 y domingo 15:** Despertares (*Awakenings*) de Penny Marshall con Robert De Niro y Robin Williams, 1990
- Lunes 16:** Infierno en el Bronx (*Fort Apache, The Bronx*) de Daniel Petrie con Paul Newman y Edward Asner, 1981
- Martes 17:** Qué bello es vivir (*It's a Wonderful Life*), de Frank Capra con James Stewart y Donna Reed, 1946
- Miércoles 18:** Haz lo correcto (*Do the Right Thing*), de Spike Lee con Spike Lee y Danny Aiello, 1990
- Jueves 19:** Zona caliente (*Hot Spot*), de Dennis Hopper con Jennifer Connelly y Don Johnson, 1990
- Sábado 21, domingo 22 y lunes 23:** El Padrino II (*The Godfather II*) de Francis Coppola con Al Pacino y Diane Keaton, 1974

A partir del lunes 23: *Semana del Cine Latinoamericano*. Películas aún no estrenadas en la Argentina de jóvenes cineastas de México, Venezuela, Cuba Chile y Colombia.

Cinematca - SHA. Sarmiento 2255.

- Martes 10:** El precio de la felicidad (*Tender Mercies*) de Bruce Beresford con Robert Duvall, Tess Harper y Betty Buckley, 1983
- Miércoles 11:** Suban el volumen (*Pump Up the Volume*) de Allan Moyle con Christian Slater, Samantha Mathis, Ellen Green, 1990
- Jueves 12:** Línea mortal (*Flalliners*) de Joel Schumacher con Julia Roberts, Kiefer Sutherland y Kevin Bacon, 1990
- Viernes 13, sábado 14 y domingo 15:** Robin Hood, el príncipe de los ladrones (*Robin Hood, Prince of Thieves*) de Kevin Reynolds con Kevin Costner, Morgan Freeman y Mary Elizabeth Mastrantonio, 1991
- Lunes 16:** *Rumbo al infierno* de Monte Hellman con Jack Nicholson
- Martes 17:** La cuenta regresiva (*The Final Countdown*) de Don Taylor con Kirk Douglas, Martin Sheen, Katharine Ross, Charles Durning, 1979
- Miércoles 18:** El cantor de jazz (*The Jazz Singer*) de Richard Fleischer con Laurence Olivier, Neil Diamond, Lucie Arnaz, Paul Nicholas, 1980
- Jueves 19:** Negocios de familia (*Family Business*) de Sidney Lumet con Dustin Hoffman, Sean Connery, Matthew Broderick, 1989
- Viernes 20, sábado 21 y domingo 22:** Al margen del peligro (*Narrow Margin*) de Peter Hyams con Gene Hackman y Anne Archer, 1991
- Lunes 23:** El engaño (*Barocco*) de André Téchiné con Gérard Depardieu e Isabelle Adjani, 1976
- Martes 24:** *Querelle* de Rainer W. Fassbinder con Brad Davis, Jeanne Moreau, Franco Nero y Günter Kauffman, 1982
- Miércoles 25:** No matarás (*Krotki Film o Zabijaniu*) de Krzysztof Kieslowski con Miroslaw Baka, Krystyna Janda, Jan Tesarz, 1987
- Jueves 26:** La leyenda del santo bebedor (*La leggenda del santo bevillone*) de Ermanno Olmi con Rutger Hauer y Sandrine Dumas, 1988
- Viernes 27:** *Complot del corazón* de Jacques Fansten con Sylvain Copans, Nicolas Parodi, Cecilia Rouad, Delphine Gouttman
- Sábado 28 y domingo 29:** La fiesta de Babette (*Babette Faesteland*) de Gabriel Axel con Stéphane Audran, Jarl Kulle, Bibi Anderson, 1987
- Lunes 30:** Secretos de amor (*Hôtel des Amériques*) de André Téchiné con Catherine Deneuve, Patrick Dewaere, Etienne Chicot, 1981



VIDEO HIGH QUALITY

Probablemente el mejor video

MANSILLA 2680 CAPITAL FEDERAL - TEL. 961-7228

Cine-Club Saperstein. Camarones 2551. Todos los domingos a las 19 hs.

1/3: Al caer la noche (*Dead of Night*) de Alberto Cavalcanti con Basil Dearden y Robert Hamer, 1945
8/3: *El* de Luis Buñuel con Arturo de Córdova y Delia Garcés, 1953

15/3: Mientras la ciudad duerme (*While the City Sleeps*) de Fritz Lang con Dana Andrews e Ida Lupino, 1950.
22/3: Cumbres borrascosas (*Wuthering Heights*) de William Wyler con Merle Oberon y Laurence Olivier

I.I.P.A.C./Foro Gandhi-Nueva Sociedad. Montevideo 453, subsuelo. Todos los jueves a las 19 hs.

5/3: El hombre equivocado (*The Wrong Man*) de A. Hitchcock con Henry Fonda y Vera Miles, 1956
12/3: La sombra de una duda (*The Shadow of a Doubt*) de A. Hitchcock con Theresa Wright y Joseph Cotten, 1943

19/3: Sabotaje (*Sabotage*) de A. Hitchcock con Sylvia Sidney y Oscar Homolka, 1936
26/3: Desesperación (*Stage Fright*) de A. Hitchcock con Marlene Dietrich y Jane Wyman, 1950

EIKON. Paraguay 3343 1º piso dto. 9.

Ciclo de cine en video: **El legado de Orson Welles.**

7/3: Soberbia (*The Magnificent Ambersons*) con Tim Holt, Joseph Cotten y Anne Baxter, 1942
14/3: El extraño (*The Stranger*) con Orson Welles y Edward G. Robinson, 1946

21/3: La dama de Shanghai (*The Lady of Shanghai*) con Rita Hayworth y Orson Welles, 1948
28/3: Sed de mal (*Touch of Evil*) con Orson Welles y Charlton Heston, 1959

Ciclo inéditos: domingo a las 19.30 hs.

29/3: El plomero (*The Plumber*) de Peter Weir con Judy Morris e Iva Kants, Australia, 1979

Ya Fue. Ciclo Homenaje a Divine. Domingos de marzo a las 20 y 23 hs. en Gaia, México 345.

15/3: *Polyester* de John Waters con Divine y Tab Hunter, 1981
22/3: *Lust in the Dust* de Paul Bartel con Divine y Tab Hunter, 1985

29/3: *Hairspray* de John Waters con Sonny Bono, Ruth Brown, Ricki Lake y Divine, 1988

Centro Cultural Ricardo Rojas. Ciclo: Expresionismo alemán. Jueves de marzo a las 21.

5/3: Fantomas (*Das Phantom*) de F. W. Murnau, 1922
12/3: Fausto (*Faust*) de F. W. Murnau, 1926
19/3: *Castillo de la Araña* de E. Lubitsch

26/3: Los ojos de la momia Ma (*Die Augen der Mummie Ma*) de E. Lubitsch, 1922



Por un puñado de dólares
usted puede publicitar
sus productos o su actividad
en *El Amante*

Llámenos al 322-7518
y verá qué fácil
es tener una publicidad de película

TITULOS DE PRESTIGIO INTERNACIONAL

Aprobados por el Ministerio de Cultura y Educación.

INSTITUTOS DE TECNOLOGIA ORT
NIVEL TERCARIO

ABIERTA LA INSCRIPCION

MEDIOS: CINE-TV-VIDEO
PUBLICIDAD

DISEÑO GRAFICO - INDUSTRIAL - INDUMENTARIA
DISEÑO DE INTERIORES
DISEÑO ASISTIDO (CAD)
MARKETING

CARRERAS DE POST-GRADO

**El camino más corto
para ingresar a una profesión.**

INSTITUTOS DE TECNOLOGIA



WORLD ORT UNION

Más de 100 años Educando en Todo el Mundo

ORT I - (A-763)
Pque. Centenario
Yatay 240
de 8 a 22 hs. 982-3648/3436
982-5425/6896/8705

ORT II - (A-872)
Belgrano
Quesada 1514
(Alt. Av. Libertador 6700)
782-7671/7971 • 785-7956

Año II N°6 \$4

V DE VIAN CON

Una revista casi de literatura

Marguerite DURAS
Béatrice DALLE
Stephen KING

Cuentos de:

Paul BOWLES
Boris VIAN

Fotografía sexual
norteamericano:
mandose
con cualquiera

VIAN:
nuevo informe

Encuesta quemarrón:
Valenzuela, Giardinelli, Luis C. Sma, Laiseca

