

Año 1 Nº 5 Mayo de 1992 \$5.

EL AMANTE

C I N E



Eliseo Subiela: el lado oscuro del corazón
Solanas / Desanzo / Jodie Foster directora
Robert Mitchum / Bobby Flores
Dossier Godard / Suplemento de Video



memories

...NO LE TIENE MIEDO AL CINE

El muelle de las brumas
El tercer hombre
Ivan el terrible
Una Eva y dos Adanes
Alejandro Nevsky
La tiendita del horror
El ángel azul
El circo
Sherlock Jr.

Corrientes 2537 1º "6" -  951-5529

Anuncie en *El Amante*

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



Estimados lectores:

El Amante llegó al N° 5 a través de un crecimiento sostenido. La tirada varió de los 1.500 ejemplares del primer número a los 11.000 de esta edición. También hemos crecido en colaboradores, en variedad de temas y opiniones, lo que nos ha llevado a aumentar el número de páginas de 48 a 64, manteniendo el precio de la publicación. Esto no hubiese sido posible sin la complicidad de otros amantes del cine: los lectores. De todos modos, la apuesta por seguir avanzando tiene algunos inconvenientes: hemos cambiado el papel por uno de menor gramaje, la revista mide ahora 5mm menos y hemos atrasado nuestra salida hacia fin de mes, manteniendo nuestra periodicidad mensual (11 números por año). Esperamos cumplir con la expectativa de quienes nos han acompañado hasta el momento y sumar nuevos adeptos. Agradecemos el apoyo y la colaboración de todos los que hacen posible nuestra revista

El Amante.

El Amante / Cine

Estrenos extranjeros: *Bajos instintos* / 2; *Mentes que brillan* / 3; *Hook* / 4; *Freejack* / 6

Cine argentino: Especial Subiela: *El lado oscuro del corazón* / 7; *El viaje* / 14; *Al filo de la ley* / 16



Maderas que flotan por Rodrigo Tarruella / 17

Breve cielo: nts chiqts / 18

Dossier: ¿Quién es ese Godard? / 20

37°2: el sexo de Sergio Olguín / 32

Los especialistas: Bobby solo en la madrugada por Bobby Flores / 34

El cine según: Martínez Suárez, director y postalista / 36

Robert Mitcham por Eduardo Russo / 40

Entrevista a Jean-Paul Fargier: / 42

Videos en Gesell: por Gustavo Castagna / 45

Libros por el versado Schwarzberg / 47



Correo / 48

El Amante / Video

Elogio del video: afirmaciones suicidas por Quintín / 51

El silencio de los inocentes: por Gustavo Caníbal Noriega / 53

Punto Límite: Ricky y Kathryn Bigelow sobre las olas por Alejandro Ricagno / 56

Terminator 2: Volta y Gandolfo / 58

Ultimo tren a Transilvania: *La vieja cosa* y *La invasión* de las chauchas gigantes por G. Noriega / 60

Reseñas: *El rey de Nueva York* / 59; *Chantaje* / 61; *Llamarada* / 62; *Las aguas bajan turbias* / 63



Las buenas, las malas y las feas: tabla de estrenos en video / 64

Agenda: los ciclos de cine / 65

Fotos: Sandra Ballesteros entre Jean-Paul Belmondo y Jean-Paul Fargier

Consejo de Redacción

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

Secretario de redacción

Christian Kupchik

Colaboraron en este número

Elvio E. Gandolfo
Eduardo Alvariza
Gustavo Castagna

Rodrigo Tarruella
Américo Cristófalo
Bobby Flores
David Oubiña
Eduardo Russo
Lucio Schwarzberg
Alejandro Ricagno
Luigi Volta
Jorge Scherer
Laurence Thouin
Sandra de la Fuente
Martín Carranza
Augusto Constanzo

Corrección

Viviana Arcusín

Composición

Acuatro

Imprenta

IPESA

Distribución

Capital: Trapacs

381-8671

Interior: DISA S.A.

27-6645 / 23-4937

La rubia, la tortuga y el kamasutra para niños

por Christian Kupchik

Hacia 1968, la televisión argentina ponía en pantalla una nueva serie policial cuyos principales ingredientes eran sus figuras centrales y el escenario natural en el que se movían. Los diversos episodios enlazaban las aventuras de una pareja de fieles servidores de la ley interpretados por un veterano que ya estaba "de vuelta" (Karl Malden), y un joven inexperto (Michael Douglas), ávido por absorber los secretos de la vida. La ciudad que servía de marco a la *educación sentimental* del cachorro azul era la bella San Francisco. El título de la serie en cuestión homenajeaba a sus calles.

Pasaron casi 25 (veinticinco) años. Michael creció. Lo vimos hacer de torturado policía en otras ciudades —incluso en otros países: el Japón de Ridley Scott en *Lluvia negra*, por ejemplo—, y de torturado a secas en decenas de películas. Lejos quedaron las lecciones del viejo Malden, pero Michael no aprendió mucho. Es más: pretende no haber cambiado. Siempre ese rostro de buen muchacho al borde de un ataque de nervios, la actitud de chico listo y algo tarambana, la seducción a flor de piel. El sueño de toda suegra. Pasaron casi veinticinco años y el muchachito retornó a Frisco. En esta ocasión, como protagonista y productor de *Basic Instinct*, del prestigioso holandés Paul Verhoeven (*Robocop* y *El vengador del futuro*, entre las más populares). Por las noticias, sabemos que se trata de un *thriller psicológico*. Sabemos que contiene escenas de *alta temperatura erótica*. Sabemos que la comunidad gay en los Estados Unidos intentó boicotear el film y que despertó amplias polémicas durante su presentación en Cannes. Por la película, sabemos que a Nick Curren (Douglas) —un policía de turbio pasado debido a su afición a las drogas, la bebida y el asesinato accidental de unos turistas— sus colegas lo llaman "Tirador". Su ex-novia, Beth (Jeanne Trippelhorne, una típica chica Kolynos), es la psicóloga institucional que lo atiende. Nick investiga el asesinato de una estrella de rock. Algunos elementos (un sangriento picahielos, una chalina blanca atada al respaldo de la cama), lo conducen hasta el pubis angelical de Catherine (Sharon Stone), una millonaria escritora bisexual que anticipa en sus libros los crímenes que se cometen. "¿Usted salía con la víctima?", pregunta Nick. "No salíamos. Cogíamos", responde ella. Oh.

Una vez más: lo sabemos. Nick es seducido por Catherine y se encuentra metido en un laberinto de juegos mentales, *transgresiones* y asesinatos. A Nick, pobrecito, no le queda más remedio que confiar en sus bajos instintos. Bien, sabemos todo esto y no sabemos nada. Categorizar el film como un *thriller psicológico* constituye, por lo menos, una falta de respeto a los grandes maestros del género. El gran Alfredo H. a la cabeza. Desde hace unos años se produjeron una serie de películas —es un decir— disfrazadas de erotismo sofisticado (*Nueve semanas y*



media, *Henry & June*, *Orquídea salvaje*, *Deseo y decepción*, entre otras), que no hacen más que, bajo una torpe excusa temática, entregar unas torpes lecciones del Kamasutra explicado a los niños. Para ello cuentan con una considerable lluvia de dólares y la complicidad de la doble moral americana, puritana como pocas llegada la álgida hora sexual. No obstante, el modelo elegido por el guionista Joe Eszterhas no se detuvo únicamente en el curso de erotología básica propuesto por las películas mencionadas, sino también en *Atracción Fatal*, la mediocre producción del más mediocre Adrian Lyne, bajo la tramposa estructura de un thriller que no es tal. Y no lo es, porque la tensión que propone el género se ve sabotada por la obviedad de una intriga más preocupada en lo que ocurre en las taquillas que en la pantalla. A ello hay que sumarle la insulsa actuación del productor Douglas, que cuando saca a relucir sus *bajos instintos* resulta tan sugestivo como una tortuga arteriosclerótica. Como objeto sexual, Michael es un excelente policía. Algo indigno realmente para la nueva *dark lady* de los '90, Sharon Stone. La fría belleza del ángel rubio y el juego de identificaciones, perversiones (fantásticas o manifiestas), e identidades quedan diluidas en la ambigüedad de una historia que no llega a motivar el corazón del género: el suspenso. Una pena por Paul Verhoeven, un director de talento que en esta oportunidad se equivocó: en vez de apuntar a los ojos o el cerebro, lo hizo al estómago y los genitales. No conmovió ningún órgano. Antes bien, *Bajos instintos* será identificada como un testimonio misógino en el que las mujeres son culpables de lo que sea. Te esperamos en el futuro, Paul. Nos vemos en el pasado, Michael. ¿A qué hora te encontramos, Sharon?

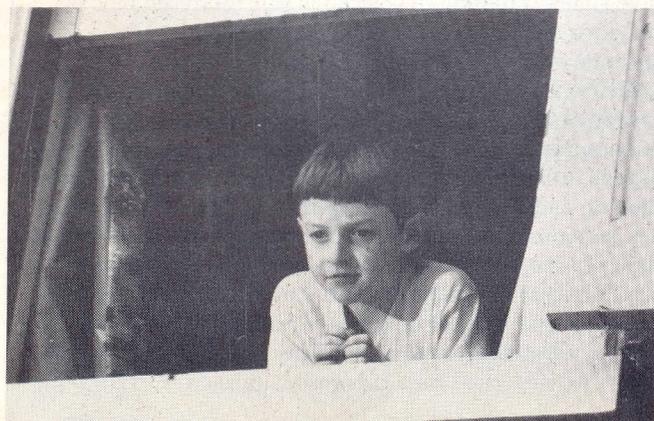
Bajos instintos. EE.UU., 1991. **Dirección:** Paul Verhoeven. **Producción:** Alan Marshall. **Guión:** Joe Eszterhas. **Interpretes:** Michael Douglas, Sharon Stone, George Dzundza, Jeanne Tripplehorn, Denis Arndt, Leilani Sarelle y Dorothy Malone.

La multiplicación de las madres

por Quintín

Mentes que brillan, el primer trabajo de Jodie Foster como directora, es una película especial. Exteriormente pertenece a uno de los peores géneros del cine norteamericano: la comedia dramática en la que se expone un “problema hondamente humano”; en este caso es el de los niños superdotados y su inserción en la sociedad. La idea que Foster —ella misma una estrella precoz— transmite de los chicos ultrainteligentes es inverosímil y confusa. El problema aparente: ¿cómo debe ser la educación y la vida de los que nacieron con una inteligencia superior? provoca en las inteligencias normales la curiosidad por lo fantástico y poco más. Pero Foster sabe contar su historia, justamente porque la mantiene en el limbo de lo que no es cotidiano ni demasiado creíble pero interesante. Y porque la narración acelerada, fluida, hecha de elipsis continuas y drásticas tiene un enorme poder de síntesis y elude muchas convenciones del género, especialmente las escenas de recalentamiento emotivo que llevaron a una película como *Rainman* a ganar el Oscar, y a que mucha gente decidiera odiar a cualquier especie de esquizofrénico, sobre todo si se parecía a Dustin Hoffman. El pequeño que hace de Fred Tate —un niño superdotado en la vida real—, en cambio, no tiene ninguna condición de actor y produce, precisamente por eso, un efecto de verdad muy sorprendente en el mundo de actuaciones codificadas que es el cine emocional de Hollywood. (El contraste con el chico de la capa, que sí sabe actuar, es particularmente estimulante). Foster como actriz, en cambio, está bastante mal: refleja la idea que una mujer inteligente y sofisticada como ella tiene de una mujer vulgar y tonta que tiene la suerte de ser madre de un prodigio. En cuanto a Dianne Wiest, que ha transitado por todos los papeles de imbécil que puede ofrecer el cine, se supera a sí misma: es la superdotada más idiota que se haya visto, un ser cuya inteligencia aparece ponderada durante toda la película, pero a la que uno no vacilaría en adjudicarle el coeficiente mental de una gallina.

La idea de la capacidad ilimitada del protagonista, que a los ocho años se destaca en música, pintura, matemática y



todo lo que se le ponga por delante, las imágenes llenas de números y ecuaciones, que intentan mostrar cómo funciona su mente cuando debe calcular de memoria la raíz cúbica de un número de no sé cuántas cifras, su humanismo idealista que le produce una úlcera son absolutamente pueriles. Pero de una puerilidad mágica que le permiten a la película escapar de los trillados y estériles caminos de la verosimilitud y la psicología barata. Esas falsas reconstrucciones funcionan como alusión, como una especie de cartel en el que la directora parece decir: “Imagínense un chico superdotado. Las ideas de ustedes son tan buenas como las mías. En el fondo, no importa”. Este tratamiento ligero, el bajo perfil dramático y la ausencia de diálogos esclarecedores colaboran con el ritmo, la agilidad y la alegría del relato, que ciertamente brilla más que las mentes.

En la película hay un asunto notable: no hay hombres. Dede Tate y su amiga, que tienen hijos, son lindas y trabajan de camareras no tienen ni marido, ni novio, ni amante, ni nada. Dede le dice a su hijo que él es producto de “la inmaculada concepción”. Nada sabemos tampoco sobre el padre de los hijos de su amiga. No hay una sola mirada con un hombre, una sola referencia a un hombre en sus vidas. En cuanto a la doctora Grierson, tiene una altísima probabilidad de ser virgen. *Mentes que brillan* es un mundo de madres e hijos, sin la más remota presencia masculina. La única relación heterosexual, entre Eddie y su ocasional compañera, se interpone en el camino de Fred y corresponde a un mundo, el mismo de su escuela y su barrio pobre de Cincinnati, en el que el niño no podrá ser feliz porque es diferente. El chico tendrá finalmente dos madres, que le aportarán separadamente el cariño y el estímulo intelectual. El reconocimiento de esa diferencia, la aceptación de sí mismo como alguien que debe vivir segregado y rodeado de sus iguales unifica el tratamiento del niño superdotados con el de su madre lesbiana, aunque de ese lesbianismo no haya ninguna referencia concreta. Esa falta de referencia coincide con el reclamo de la comunidad gay a Jodie Foster el día de la entrega de los Oscars para que confiese su supuesta condición homosexual. Pero *Mentes que brillan* no necesita de ninguna confesión para ser personal, audaz y divertida.

Little Man Tate (*Mentes que brillan*). EE.UU., 99 min., 1991. **Dirección:** Jodie Foster. **Guión:** Scott Frank. **Fotografía:** Mike Southon. **Música:** Mark Isham. **Montaje:** Lynzee Kungman. **Vestuario:** Susan Lyall. **Producción:** Scott Rudin y Peggy Rajsky para Orion Pictures. **Intérpretes:** Jodie Foster, Adam Hann-Byrd, Michael Shulman, Dianne Wiest, Harry Connick Jr., David Pierce y George Plimpton. Ella Fitzgerald canta *I Get a Kick Out of You*.

Las gafes del capitán Garfio

por Elvio E. Gandolfo

La crítica tradicional y la Academia de Hollywood, por lo general radicalmente opuestas, suelen estar de acuerdo en algo: despreciar a Steven Spielberg. Aunque cuenta con una buena serie de títulos nada infantiles (*Duelo a muerte*, *Loca evasión*, *El color púrpura*, *El imperio del sol*) es considerado un director/productor comercial, una especie de lujoso sucesor de Disney; y aunque haya metido casi insuperables goles en la taquilla (*Tiburón*, *Encuentros cercanos del Tercer Tipo*, *Indiana Jones* y *Los buscadores del Arca Perdida*), la estantería de su living es notoriamente escasa en Oscars. No se le puede negar sin embargo gusto por el riesgo: no se dedicó a filmar una segunda parte de *Tiburón*, mezcló los "Indiana Jones" con títulos tan espinosos como *El color púrpura* (en momentos en que usar elencos totalmente negros no estaba de moda) o *Siempre* (un frustrado regreso nostálgico al impulso romántico de Capra). En principio, el viejo proyecto de filmar *Peter Pan* parecía justamente lo opuesto. El tema de la niñez eterna y la negativa a crecer parecían preanunciar un film "spielbergiano" ideal. Más aun si se le agregaba el triple condimento comercial de Williams, Hoffman y Roberts. El resultado no puede ser más extraño: *Hook* es un producto melancólico, neurótico, a contrapelo de las expectativas que creó. Como si el gran Director Técnico del cine reciente que es Spielberg como productor y director se pusiera a practicar un fútbol de pizarrón que revela sus conflictos internos en vez de mover a los jugadores en la cancha: un fútbol *trissste*, en términos de Menotti.

Vuelo demorado. El *Peter Pan* original fue una comedia y un libro escritos por un Sir escocés: James Barrie, y estrenados en 1904. Los anglosajones han conocido varias versiones en el escenario, pero en el resto del mundo el personaje se impuso a través del largometraje de dibujo animado hecho por Disney (por el equipo de Disney) en 1953. Con buen sentido de la oportunidad, se reestrenó junto con el *Hook* de Spielberg. No es uno de los grandes dibujos de la firma, pero es dinámico, alegre, y apunta con precisión en algunos puntos clave. La mano perdida del Capitán Garfio (que así debiera llamarse el film de Spielberg) fue tragada por un cocodrilo y el reloj sigue haciendo tic-tac en su estómago, promoviendo numerosas escenas de vigoroso humor negro. Campanilla, por su parte, es una pequeñísima hada cargada de erotismo "diminuto", a tal punto que se la puede ubicar como genial pionera en el uso de la minifalda.

En *Hook*, en cambio, *Peter Pan* no vive en el país del Nunca Jamás sino del Aquí y Ahora. No es joven sino veterano. Incluso como tal, falla: yuppie aburrido, descuida a sus hijos y vive pendiente del teléfono celular. Sólo cuando se traslade a Inglaterra y se reencuentre con Wendy, se acercará la fantasía. Pero hete aquí que Wendy anda por los 90 años y es una anciana decrepita, mientras que uno de los habitantes del Nunca Jamás es un pobre loco gordo que la acompaña en su mansión. Este resumen ha ocupado pocas líneas, pero en el film se va comiendo más de media hora. Cuando el espectador se ve enfrentado incluso a una reunión de viejos huérfanos rescatados en su

juventud por Wendy (homenaje a Barrie, que donó sus derechos a un orfelinato), reunión más parecida a un conjunto de zombies que a algo conmovedor, aparece la pregunta imposterizable: ¿pero cuándo demonios va a volar este tipo? Paciencia: falta como media hora más.

Porque la aparición de Hook es fuera de cámaras, dejando sólo rastros de su garfio en las paredes; porque la aparición de Campanilla no se cuenta exactamente entre lo mejor que hayan producido los escuadrones de efectos especiales de Spielberg, y porque cuando por fin se arriba al país de Nunca Jamás, las cosas tampoco están muy claras. El barco de Garfio, por ejemplo, es tan barroco, complicado y poco aerodinámico que no sólo da la sensación de no ser capaz ya de navegar, sino de no haberlo hecho nunca. La guarida de los Niños Perdidos, llena de rieles y planos distintos para ubicar cantantes de ópera, parece el decorado abandonado de un musical de Broadway.

Esa acumulación provoca una inquietud particular, que se acerca a lo que ocurría en *Indiana Jones y el Templo de la Perdición*: Spielberg quiere hacer un film divertido para chicos y grandes, y queda atrapado por nudos personales mal resueltos. Así como en *Indiana* había una operación "a corazón arrancado" muy desagradable y un banquete de ojos de cabra, hay a lo largo de su obra un surtido de calaveras bastante exagerado, aquí encarnadas por el mascarón de proa del barco de Garfio. El siniestro y loco cocodrilo de Disney es reemplazado por un museo de relojes que dan pie a una canción sobre el tiempo que parece guionada por un Bergson depresivo, más un cocodrilo estatuario y arquetípico, no vivo. A la obsesión por la muerte, se agrega la del envejecimiento. En ese contexto el hecho de que Glenn Close aparezca impecablemente vestida de pirata barbudo, sea metida en un bál de madera y le introduzcan luego bichos desagradables por un agujero para que la ataquen se vuelve bastante sospechoso y poco divertido.

Malena y el mar. Ojo: se gastaron 70 millones de verdes, y hay algunas escenas donde se nota. El primer vuelo de Williams (¡al fin, por el amor de Disney!) es eficaz y liberador; un almuerzo y jolgorio de los Niños Perdidos comunica alegría y diversión; y la lucha final con los piratas tiene su cuota de dinamismo. Pero los elementos clave siguen fallando. Las sirenas sólo aparecen bajo el mar para darle vida a un Pan entredormido, y allí se confunde erotismo con sofisticación: el tono es el de un excelente aviso de champú para largas cabelleras. La traición más grave, sin embargo, tiene que ver con Campanilla, e incluso con un dato extracinematógráfico. Cuando Julia Roberts la interpretó, estaba hundida en un bajón de padre y señor mío. Cuando, enamorada de Peter Pan, se toma el trabajo de crecer para poder entregarse al amor, el sexo, o como quieran llamarle, se le nota en la cara. Más que un hada inquieta y dinámicamente erótica, parece Malena a punto de cantar el tango como ninguna. ¿Qué hace Pan/Williams, a mil kilómetros de Londres, el hogar y los negocios? Baja ruboroso la mirada ¡y explica que

no puede porque tiene mujer e hijos!

El film termina por interesar más por lo que dice de Spielberg que en sí mismo. En sus títulos logrados, uno se entrega limpiamente al melodrama, la aventura, la manipulación. Aquí uno recuerda que atrás hay alguien que mueve los hilos, y a quien a veces se le enredan. Tanto que el elenco no salva el naufragio. Hoffman y Williams son ellos: dos actores exitosos de Hollywood, cada cual con sus tics favoritos. A Julia Roberts le arruinan su única escena potencial con una defensa de la familia y las buenas costumbres. Ya narramos el triste destino de Glenn Close. Hay un sólo actor que entendió de qué se trataba: Bob Hoskins. Como ayudante garronero y alocado de Garfio, es un dibujo animado.

Hook. EE.UU., 140 min, 1991. **Dirección:** Steven Spielberg. **Guión:** Jim V. Hart y Malia Scotch Marmo. **Fotografía:** Dean Cundey. **Vestuario:** Anthony Powell. **Montaje:** Michael Kahn. **Sonido:** Ron Judkins. **Música:** John Williams. **Coreografía:** Vince Paterson. **Efectos especiales:** Eric Brevig. **Producción:** Amblin Entertainment. **Intérpretes:** Dustin Hoffman, Robin Williams, Julia Roberts, Bob Hoskins, Maggie Smith, Caroline Goodall, Charlie Korsmo, Amber Scott, Laurel Cronin.



Peter Pan por sus Peter Panes

Steven Spielberg: Fue un verdadero laberinto hasta que conseguí comprar los derechos del libro de Barrie que, como se sabe, los había testamentado en favor del Hospital Infantil de Londres. Los derechos para cine pertenecían a otras personas, de forma que existía toda una maraña legal. Sintetizando, conseguí comprarlos finalmente en 1985. Básicamente, sería una versión en vivo de los dibujos que realizó Disney en 1953, pero con una referencia todavía mayor al texto de Barrie. El guión estaba siendo hecho, los escenarios estaban siendo construidos en Londres... Y entonces sucedió algo extraordinario: nació mi primer hijo, Max. Mi cabeza bailaba. En tan sólo unos meses me transformé en una réplica perfecta de mis padres. Todos los clichés paternos que escuché a lo largo de mi vida se me metieron dentro. Dejé de ser un niño y pasé a ser padre. Por eso no hice Peter Pan en el '85. Pero las ganas, el hambre de hacerlo, permanecían. Y lo que precisaba ahora era encontrar un nuevo ángulo que me posibilitase contar esa historia, ese mito, a partir de la situación en la que me encontraba, junto a mucha gente de mi generación. Creí que era imposible, hasta que leí el guión de Jim Hart. Fue eso lo que me convenció a retomar el proyecto.

Robin Williams: Yo tenía un conocimiento muy vago de Peter Pan. El libro de Barrie, un recuerdo de los dibujos de Disney... No soy un experto en Peter Pan, como Steven. Nunca vi la obra de teatro, nunca vi a la actriz y acróbata Mary Martín interpretar a Peter Pan, ni a Cathy Rigby, como tampoco vi nunca a Arnold Schwarzenegger interpretar a Peter Pan. ¡Hey! Ahora que lo pienso, él sería el mejor, ¿no creen? No, hablando en serio, tuve serias dudas antes de aceptar el papel. Me acordaba de *Popeye*, de lo que sucedió con *Popeye*. No eran recuerdos agradables. "Robin", me dije "¿acaso quieres pasar por eso de nuevo?". No señor. Pero otra voz en mi cabeza insistía: pero están Steven, Dustin (Hoffman) y Bob (Hoskins). Ese debate interior duró semanas. Al final, capitulé. Si existe un gran equipo capaz de hacer una gran película con este asunto, es éste, admití. Y si el film fracasa estrepitosamente, bueno, al menos estaré en buena compañía.

Dustin Hoffman: Siempre adoré la idea de interpretar al Capitán Garfio. Sentía que era un personaje que permitía lugar a la exploración. Ese fue mi problema con el texto. Yo no sentía que mi personaje, sus motivaciones, estuviesen reflejadas allí. Necesitaba saber por qué Garfio tenía esa relación tan intensa con Peter. Cuando Malia (Scotch Marmo, la guionista sugerida por Hoffman para reescribir el original) me dio los motivos de Garfio, cuando pude entender que su obsesión respecto del hombre que le cortó la mano provenía de una suerte de sentimiento de inferioridad ya que no se sentía a la altura de su figura mítica, formidable, lo cual le impedía combatirlo, entonces pude descubrir las verdaderas claves de mi personaje.

Julia Roberts: Creo que la única hada que recuerdo es precisamente Campanita, en la apertura de la serie televisiva Disneylandia. Me resultó sencillo ser ella, en parte gracias a la ropa y los efectos especiales. Me resulta difícil describirla. Creo que es un hada como las otras. Un hada normal.



Carta abierta a un futuro Freejack

por Christian Kupchik

N., Mayo del 2009

Querido Amigo,

No. No nos conocemos. Si te escribo esta carta es para advertirte: las cosas en el 2009 no son como en el '91 o '92. Están los de arriba y los de abajo. En el medio, nada. Sé que nos separan menos de veinte años, y sin embargo estas dos últimas décadas parecen dos siglos. Tal vez, tu tiempo no sea tan diferente al nuestro. Es posible. Pero no tengo mucha memoria de cómo eran las cosas en aquel entonces ni tampoco posibilidades de volver atrás. Tu caso es distinto, porque cuando menos lo esperes, cualquier cerdo al frente de una de las megacorporaciones que dirigen nuestro planeta puede convertirte en un *freejack* y traerte al futuro para ganar su inmortalidad. Escribo esto y me doy cuenta de que no entiendes. Discúlpame. Debo intentar explicar lo inexplicable. En nuestra época la tecnología ha hecho posible que las mentes sean electrónicamente implantadas en otros cuerpos, dándoles a aquellos que sean capaces de costear tan delicada operación la oportunidad de ser inmortales. Sin embargo, el deterioro de la calidad de vida en la Tierra del 2009 (radiaciones, contaminación, etc.), ha obligado a los científicos a añadir otro efecto del *estado del arte* a su tecnología: ahora ellos pueden viajar a través del tiempo y capturar los cuerpos saludables del siglo veinte que desean. Seguramente recuerdas al famoso corredor de Fórmula Atlantic Alex Furlong. Sí, murió en el '91 a causa de un terrible accidente con su auto. Con seguridad todavía se habla de él en tu tiempo. Particularmente, porque no quedó *nada* del pobre Alex. Ni un dedo. Ni una oreja pudieron encontrar. Eso es debido a que Furlong en realidad no murió: se convirtió en un *freejack* un segundo antes de su accidente. Fue trasladado al futuro para que su cuerpo ayude a perpetuar la mente de McCandless, uno de los tipos más poderosos del mundo. Mac le encargó la misión de recogerlo a unos mercenarios conocidos como *bonejackers*, comandados por Vacendak. Posiblemente este tipo también sea un *freejack*, porque guarda un asombroso parecido con un cantante famoso de tu siglo, un tal Mick Jagger. No importa. Lo que quiero decir es que Alex escapó, aunque ignoro su suerte. Posiblemente, todavía busque su lugar en el tiempo. Al fin y al

cabó, todos lo hacemos, ¿no es cierto, mi desconocido amigo? Quizás creas que soy uno de esos retrógrados que se aferran al pasado como una tabla de salvación. *Todo tiempo pasado fue mejor*, repiten mecánicamente. No. Aunque tampoco puedo darte mejores perspectivas del futuro. Hasta las trampas de la fe debieron amoldarse a las peligrosas sinuosidades del presente. De eso se trata: ser profetas del presente. Encontrar nuestro lugar en el tiempo.

(...horas más tarde)

Querido amigo,

Lo siento. Debí interrumpir esta carta por otro de los frecuentes ataques que sufrimos. No fue en vano. Me oculté en una videoteca en ruinas y encontré algunos filmes de tu época. *El vengador del futuro*, por ejemplo, o *Terminator 2*, de un tal Cameron. Es curioso. Alguien me dijo que fue en tu tiempo cuando se proclamó la muerte de las utopías. Las imágenes de esas visiones del futuro son más que acertadas. ¿El tiempo es el único río donde bajamos dos veces? Quizás. Algo de eso sabían tipos del pasado como Ballard, Philip Dick o Robert Sheckley. Encontré también otra película que hablaba de nosotros. Se llama *Freejack*. La hizo alguien de Nueva Zelandia, Geoff Murphy. Allí aparecen Alex, Vacendak y McCandless, aunque sus nombres sean Estevez, Jagger y Hopkins. Allí está reflejado nuestro presente. Buen trabajo. El cine como espejo del futuro. Excelente. Sólo esperaba verme a mí mismo escribiéndote esta carta a través del tiempo. La carta de un naufrago. Probablemente, alguien la reciba y la publique en una revista. Digamos, de amantes del cine: espejo del tiempo. Tal vez llegue a tus ojos y nos comuniquemos. Quién sabe. Nuestro pasado es impredecible. Siempre tuyo,

Christian Kupchik

Freejack. EE.UU., 1992. **Dirección:** Geoff Murphy. **Producción:** R. Shusett y S. Oken, M. Creek. **Guión:** S. Pressfield, R. Shusett y Dan Gilroy (basado en la novela *Immortality, Inc.*, de Robert Sheckley). **Fotografía:** A. Mokri. **Música:** T. Jones. **Montaje:** D. Virkler. **Efectos especiales:** R. Hoover. **Intérpretes:** Emilio Estevez, Mick Jagger, Rene Russo, Anthony Hopkins, Jonathan Banks, Amanda Plummer.

Mick Jagger actor

Con frecuencia se han destacado las dotes histriónicas de Mick Jagger sobre un escenario, pero pocas veces se ha considerado su auténtica actuación en la pantalla grande, a pesar de contar con varias participaciones en el cine. Siendo un adolescente, Jagger no se perdía una sola película donde apareciese Charles Laughton, su actor favorito, en particular si esas obras eran *Motín a bordo* o *Espartaco*. Comenzó su carrera de actor en 1970 con Nicholas Roeg en *Performance* y poco después realizó en Australia *Ned Kelly*, dirigido por Tony Richardson. También participó en una película de Godard, *One plus one*, pero sólo en su rol de músico durante un ensayo con los Stones. En diciembre de 1980, Jagger se dirigió a las junglas del Amazonas peruano para someterse a los tres meses de filmación que duró *Fitzcarraldo*, a las órdenes del Werner Herzog. Sin embargo, sus frecuentes problemas con el director alemán lo hicieron desistir a último momento del proyecto. Vuelve a Sudamérica en el '86, esta vez a Brasil, para hacer de sí mismo en

Seducido por las mujeres, una muy divertida película dirigida por Julian Temple.

El mismo director será también realizador de la más espectacular versión de los conciertos del grupo, *Rolling Stones at the Max*, primera película en el formato MAX (imagen gigante proyectada sobre una pantalla circular). Este film registra la extensa gira *Steel Wheels / Urban Jungle Tour*, y está siendo proyectada en ciudades selectas. *Freejack* significó el retorno de Mick Jagger como actor. El mítico músico cumple con gran solidez profesional su rol como el cruel Vacendak, sin caer en exageraciones innecesarias ni en trampas derivadas de su manifiesto carisma. Tal vez, tan feliz resultado sea consecuencia de la identificación que Mick sintió con el personaje y la historia. "Si, es una muy buena historia", declaró Jagger, "que me dio la oportunidad de interpretar a un tipo heavy, bien sucio. Me gustan esos roles. Para poder hacer un papel así, es necesario que el personaje tenga cualidades que rediman sus faltas. Yo no veo a Vacendak como encarnación del mal. Es un tipo que ama lo que hace." Más que nunca, sólo cabe una palabra para definir lo que Jagger sintió (y nos hace sentir) al hacer *Freejack*: satisfacción.

C. K.

Subiela y nosotros: un diario

por Quintín

26 de marzo: Llamado a la redacción de *El Amante*.

—Mucho gusto. Soy Eduardo Stupía, jefe de prensa de Transeuropa. Subiela está terminando su nueva película. ¿Les interesa una entrevista?

Del otro lado de la línea estoy yo. No vi ninguna película de Subiela. Sólo sé que, en 1987, tuvo un gran éxito de crítica y público con *Hombre mirando al Sudeste*.

—Sí nos interesa.

De los que están en ese momento, sólo Noriega vio una película de Subiela. Y le gustó. Pero quedamos Flavia y yo (mujer y marido en la vida real) en hacer la entrevista.

Hay dos películas de Subiela en video, *Hombre...* y *Ultimas imágenes del naufragio*.

28 de marzo: Nos lanzamos sobre los videos.

Hombre mirando al Sudeste (1987). Me sorprenden algunas cosas, pero no me gusta ni medio. Detesto a ese doctor Denis, saxofonista aficionado, que durante toda la película parece un tipo sensible y sobre el final viola a la mujer y asesina a su paciente. Me parece una buena historia arruinada por uno de las lacras del cine argentino de los ochenta: la necesidad de descargar la culpa por los años de la dictadura en protagonistas sádicos e infelices, gente de lo peor. La sensibilidad y la lucidez están reservadas a los internos de los manicomios, como en la *Balada para un loco*, una letra siniestra de Horacio Ferrer. Odio a los locos. Los que conozco son malas personas. Aparte de eso, la película está bien filmada. No tengo ninguna simpatía por las películas bien filmadas.

30 de marzo: Con infinita aprensión, vemos *Ultimas imágenes del naufragio* (1989), a la que las algunas consultas previas asignan una calidad inferior a *Hombre*. Una sorpresa muy agradable. Una película rara, divertida, llena de hallazgos visuales y, en algún sentido, la contracara de *Hombre*. Roberto, el protagonista, se relaciona con una mujer y con su familia de modo similar a la película anterior. Pero desde un interés científico análogo, desde una supuesta superioridad intelectual, se encamina hacia el reconocimiento de los otros a través del afecto. Y produce una historia, algo que crece y completa un movimiento que se iniciara en la primera escena de *Hombre* y del que esa película funcionaba como una distracción o un paréntesis. El abstracto protagonista de Subiela encuentra, vía Quilmes, un caldo de cultivo propicio para el asombro y la emoción. *Ultimas imágenes...* termina dos veces. En el primer final, el importante, el protagonista se reconoce y reconoce a los otros. En el segundo pronuncia un discurso artificial sobre la "salvación". Contra las apariencias, el primero es un final feliz y el segundo es desdichado e innecesario. La debacle económica, la marginalidad y hasta la locura son datos; los largos diálogos y parlamentos en off están integrados a esos datos, los acompañan y comentan sin molestar. La película está bien filmada y es absolutamente coherente. Tengo una gran simpatía por las películas coherentes. Más si son fantásticas o inverosímiles.

A esa altura, nos aparece la sospecha de que hay un "mundo Subiela". Protagonista masculino de clase media, vagamente intelectual, que se fascina por la marginalidad. Solitario, afectivamente pobre, siente un vacío en su vida. Aparecen la prostituta, el ladrón, el loco. Lo que lo atrae de ese mundo ajeno es la idea de que *la vida está en otra parte*. Hay, además,

un realismo de lo insólito que no es irónico ni pintoresco, sino una cotidianeidad misteriosa.

1º de abril: El día del reportaje. Laboratorios Fonalex, Núñez, donde Subiela mezcla, con Carlos Abbate, el sonido de *El lado oscuro del corazón*. Llegamos tarde. Su asistente, Silvina Chainé, nos atiende con gran amabilidad. La entrevista es a la vuelta, en un club de tenis. Tarde primavera, recuerdos de *La mujer de la próxima puerta*. Subiela es un tipo cordial, franco. Proponemos desdoblar la entrevista en dos partes, una para hablar de cine en general, otra para hablar de la película una vez que hayamos visto la copia terminada.

No es fácil hablar con Subiela del cine ajeno. Mucho más abierto, más cómodo se lo escucha cuando se trata de su propia obra. El tono es sincero, tranquilo.

Algunas cosas que dice Subiela:

— Hoy no tolero una película si me aburre. Una película me puede parecer muy buena, pero digo "¡Lástima que es aburrida!". Hace diez o quince años no me habría animado a decirlo. Hay cierto cine que es muy valioso, aun de directores que yo amo, como Tarkovski, pero me hubiera gustado tomar un café con él y decirle: "Cacho, no te podrá salir un poco menos aburrida. Porque vamos a llegar a más gente y es tan importante lo que transmitís..." En una época había un cierto prestigio del aburrimiento. Algunas de estas cosas son escandalosas en mi medio. No tanto como antes, como en los 60 y aún en los 70, pero en esa época yo tampoco lo pensaba. Ahora lo tengo más claro. Tengo menos ataduras ideológicas. No tengo pudor en decir que me gustó *Terminator*.

— En *Hombre* yo partía de una cierta desconfianza de la realidad, ahora estoy convencido de que no hay una única realidad, sino casi tantas como seres humanos. Todo es un invento de la mente. Es probable que por este camino me acerque cada vez más a lo fantástico, le estoy perdiendo el miedo. En ese sentido, creo que el cine argentino está todavía muy lejos de la literatura argentina. Me interesa mucho llegar a ese nivel fantástico de la literatura latinoamericana. En Marechal, te metías en un árbol de Saavedra y entrabas al infierno. Es una libertad que todavía el cine argentino no tiene. Todo tiene que tener una explicación, un sentido. Y es que fuimos formados en una época en que el cine tenía un sentido social y político demasiado rígida. En una época se cargó al cine con demasiada responsabilidad. El cine tenía que hacer la revolución, que el hombre tomara conciencia, y me parece que ahí nos equivocamos. La gente paga una entrada para soñar un ratito, para volar, lo cual no quiere decir que se la estupidece.

— Creo que una de las causas de la crisis del cine y del teatro actuales es el desprestigio de la palabra en beneficio de la imagen, como si la imagen fuera el cine puro, cosa que no es cierta. La pura imagen es el videoclip y no el cine.

Después de la entrevista, nos invitan a ver la mezcla de sonido. Vemos así un acto de la película en una pantalla borrosa. Benedetti (patriarca de la izquierda fósil), Nacha Guevara (campeona nacional de la histeria), gente que me resulta muy poco simpática. Grandinetti que se empeña en decir poemas. Un coito volador. Pienso "¿De qué se trata esto?"

15 de abril: Por cable dan *La conquista del paraíso* (1983), primera película de Subiela. Me gusta mucho. Un tipo que trabaja en una agencia de publicidad recibe como herencia el

mapa de un tesoro fabuloso y las indicaciones para encontrarlo en la selva misionera. El protagonista se engancha con una prostituta brasileña. Parte a buscar el tesoro con la prostituta, el ladrón, el loco... No lo encontrarán, la mujer quedará embarazada. El hombre la abandonará para volver a Buenos Aires y seguir con su vida. Una gran historia, imágenes excelentes de la selva, el río, fuerza narrativa. Y las constantes de siempre: la atracción del tipo de clase media por lo distinto, lo no civilizado. Un protagonista opaco y cobarde, que tiene una relación fuertemente sexual con la mujer y muy poco diálogo. Las prostitutas son las mujeres para los protagonistas de Subiela. No hay otro tipo de mujer, como no sea la habitual ex esposa, que aparece para marcar el contraste. A esta altura, me siento bastante subielista. Después de la proyección, reportaje de Alfredo Garrido. Subiela: "Con mi próxima película, quiero que aumente la venta de los libros de poesía" ¿¿¿Qué...???

16 de abril: Espacio joven de la Feria del Libro. Mesa redonda sobre cine argentino. Invitados: Eliseo Subiela (por ser un director argentino), Claudio España (porque es crítico y especialista en cine nacional) y yo (porque tengo una pariente en la organización del evento, Gimena Dávila). España, ausente sin aviso. Pregunta a Subiela: "¿Qué opinás de los críticos?" Respuesta: "Como dijo alguien, preguntarle a un director qué opina de los críticos es como preguntarle a un árbol qué opina de los perros". Pregunta: Qué opino yo de lo que dice Subiela: Respuesta: "Los críticos argentinos suelen ser más bien complacientes con la producción local. Tratan de hablar bien aunque no les haya gustado. Puede ser que sean perros, pero en todo caso, apuntan para otro lado". Al final, me acerco a saludarlo y Subiela me dice: "Después de lo que dijiste, espero que seas franco con mi película". Se agradece.

30 de abril: Proyección privada para *El Amante* organizada por Stupia. Aclaración 1: Stupia es un tipo con una capacidad de trabajo alucinante. Además de eso, sabe una bola de cine. Y, sobre todo, tiene un trato con la prensa que contrasta con la apatía y el sadismo profesional de algunos de sus colegas. Aclaración 2: El mundo de las "privadas". Son proyecciones de cine que ocurren en las inmediaciones de Ayacucho y Lavalle, "el barrio". Las organizan las distribuidoras para la crítica e invitados especiales, quienes integran el mundo de los tipos que van gratis al cine. Ir a una privada completa uno de mis sueños infantiles: entrar de garrón a la cancha y al cine. Hubo una época en que entraba gratis a la cancha. Ahora, conseguimos que nos inviten a algunas privadas.

El mismo día, a la noche. Con Flavia, pensamos sobre la película. Mejora con los minutos. Recuerdo el pedido de Subiela. Hay una cierta impostura en la crítica de cine, en la figura del tipo que hunde o levanta una película. Nuestra apuesta, la de mirar el cine como espectadores o como amantes, corre el riesgo permanente de deslizarse hacia esa figura que ha empobrecido gracias al tiempo, la retórica y la mediocridad. Por la aparición de algunos personajes, por algunas propuestas estéticas como la del surrealismo, mi relación con *El lado oscuro...*, (el día de la primera charla con el director) no podría haber empezado peor. Pero cuando vi la película ya me interesaba el universo Subiela, y había descartado otro temor inicial: que el suyo fuera un ejemplo más de cierto cine argentino que me da vergüenza, el de la superioridad moral entendida a partir de una cultura reaccionaria y apócrifa (ver *La historia oficial*). Estoy convencido ahora de que el mundo cinematográfico de Subiela es personal, interesante, gracioso e intenso. Y me causa un gran placer haberme pasado el último mes descubriendo ese mundo. Y más aun, cuando ese mundo tiene muy poco que ver con el mío. Si algo tiene el cine es esa posibilidad de asomarse a otros mundos y de seguir a un director como una aventura en episodios. Gran parte de las películas de Subiela transcurre en Buenos Aires, en lugares que conozco, con gente de la que conozco equivalentes. Pero, en realidad, no conozco ese Buenos Aires ni a esa gente. En parte

por la manera de filmarlo, con cordenadas publicitarias (es sugestivo como Subiela utiliza las palabras "vender" y "comprar" en las entrevistas), y en parte porque detrás del escritorio de Subiela conviven posters de Truffaut, de Greta Garbo y del Che Guevara (una mezcla que me resulta incomprensible), porque su película tiene música de boleros (ni medio compás de rock) y cuadros de Magritte (y soy un ignorante en pintura).

Las expresiones de Subiela, sobre la venta de libros de poesía, el carácter saludable de la película, la responsabilidad en la conducta sexual me parecen ingenuas y disparatadas. Pero la película, a esta altura, me gusta mucho. Porque disfruté viéndola, porque es absolutamente audaz y porque transmite una alegría diferente. Y por un par de razones que tienen que ver con la evolución de sus personajes hacia la libertad y hacia un nudo de contradicciones más profundas y a un tema más rico que la tortura de la soledad y el mundo gris de la oficina. Del famoso personaje opaco y reprimido, al que la marginalidad atrae y repele, hemos pasado a un nuevo protagonista. A un tipo que es él mismo marginal, pero que encuentra poca satisfacción en serlo (Grandinetti está perfecto). Que sabe, como en esa vieja canción de Dylan, que no hay éxito como el fracaso pero que el fracaso no es ningún éxito. Que se siente cómodo con el sexo pero busca secretamente el amor. A una mujer que ha dejado de funcionar como apéndice del hombre, y que tiene un destino y un funcionamiento propio. Y a una película en la que la parafernalia sexual es siempre un motivo de comicidad y nunca una alegoría. En la que la poesía tiene un valor de uso, insólito y desacralizado. Y en la que se plantea una enorme contradicción: el trabajo regular como cárcel por un lado frente al dinero como herramienta imprescindible para obtener amor por otro. Esta contradicción expresa, con singular precisión, la carrera de Subiela y el dilema de nuestra existencia de clase media. Y en la que la muerte tiene una cara convencional que aparece como castigo de la adaptación y otra, que bien podría ser el verdadero sentido del final del film, como el evento para el que una vida plena nos prepara. En algún momento de la entrevista que sigue, le preguntamos a Subiela cuáles eran las palabras que, si el protagonista se olvidaba de decir, implicarían su muerte. Subiela responde: "no las puedo decir, porque en una de esas me lleva", en lugar de contestar, por ejemplo, que las sabe pero no las va a decir. Ese lapsus establece el carácter dual de esa muerte, esa confusión que provoca el no saber si es la estabilidad o la aventura las que nos acercan a ella. Esa contradicción alimenta el film, lo hace menos obvio, más incierto, saludablemente abierto. Hay muchas cosas inquietantes en esta película de Subiela. De todos modos, hay algo que me tranquiliza. Ni él ni yo corremos peligro mientras la muerte sea encarnada por Nacha Guevara. Ya se sabe: le gustan los pendejos.

6 de mayo: Segunda entrevista. La noche anterior preparamos con Flavia una larga serie de preguntas, una lista de cosas que nos gustan y no nos gustan en la película. Subiela aceptará todas las preguntas, reaccionará con sorpresa y con humor. Explicará con convicción sus puntos de vista y no tendrá miedo de nadar en un mar de contradicciones. La transcripción que sigue intenta reflejar el buen humor que nos produjo una conversación de dos horas.

El lado oscuro del corazón. Argentina-Canadá, 1992. **Dirección:** Eliseo Subiela. **Producción:** Roger Frappier, **Fotografía:** Hugo Colace. **Música:** Osvaldo Montes. **Sonido:** Carlos Abbate. **Dirección de arte:** Margarita Jusid. **Asistente de dirección:** Marcelo Rembado. **Dirección de producción:** Jorge Roca. **Coordinadora de producción:** Silvina Chaîne. **Esculturas:** Hugo Soto. **Actuación:** Darío Grandinetti (Oliverio), Sandra Ballesteros (Ana), Nacha Guevara (Muerte), André Melançon (Erik), Jean-Pierre Reguerraz (Gustavo), Mario Benedetti (marino alemán), Inés Vernengo, Mónica Galán, Marisa Aguilera, Tito Haas. **Cameos:** Jorge Dorio, Pablo Brichta, Miguel Ángel Solá, Juan Leyrado, Hugo Arana, Jorge Lanata, Adriana Schettini, Carlos Gorriarena, Salvador Sammaritano.

El cantaba boleros



La idea era hablar hoy de *El lado oscuro del corazón*. Pero, tal vez, hablar de una película tuya sea hablar de todas.

Es una teoría interesante. Te escucho. (risas) Yo creo que en general es así. Si sos un autor de cine o hacés un cine muy personal es así. En el fondo uno habla siempre de lo mismo, con distintas aproximaciones. De todos modos, son etapas distintas.

La teoría es que hay un mundo Subiela.

Pero como puede haber un mundo Solanas... Lo que creo que diferencia a un artesano de un artista es que el artista trata de crear una realidad distinta, y esa realidad distinta tiene su sello todo el tiempo.

En tu caso, más allá de una unidad de estilo, hay una muy fuerte unidad temática.

Sí. Hasta acá sí.

El otro día nos decías que hacer un cine poético no quería decir recitar poesías. Y acabás de hacer una película en la que la gente recita poesías.

No, disiento. Creo que en *El lado oscuro* no se recita poesía. En todo caso, se dice o se vive. Pienso que es la película menos literaria que hice aun siendo una película donde la poesía es muy importante. Es distinto recitar a que la poesía sea parte del diálogo cotidiano. A lo que apuntamos fue a que no te dieras cuenta de que había poesía en la película.

Sin embargo, en la primera escena en el cabaret hasta se dice el título de la poesía.

Sí, en el comienzo sí pero como un juego. De ahí en más hay poemas, y creo que mucha gente ni se va a dar cuenta.

Oliverio se vincula con la gente, sobre todo con las mujeres, diciéndole versos.

A Oliverio no se lo ve nunca escribiendo, más bien vive la poesía. No importa si escribe o no. De hecho los poemas no son de él. No hay una frontera entre la vida y la poesía. Los poemas se cuelgan en una soga al lado de los calzoncillos.

Oliverio tiene con la poesía una relación utilitaria. Le sirve para comer, y sobre todo, para hacer el verso.

Sí. La usa para vivir, la usa para seducir. En el cabaret la usa literalmente para hacer el verso. Creo que esto le quita solemnidad a la poesía en la película. Esta poesía es cercana, cotidiana, vital. Por eso me resisto a la palabra "recitar". Dice las poesías como uno diría cualquier otra cosa. Ese es uno de los mayores desafíos de la película: que no le de tiempo a alguna gente a desarrollar las defensas que puede tener frente a la poesía como cosa aburrida, amanerada o rebuscada.

Uno de los poetas cuyos textos se utilizan, Benedetti, no tiene muy buena fama en los circuitos más ilustrados. ¿No es un poeta de póster?

Creo que paga el precio de ser un poeta popular. Y, en todo caso, ni a Benedetti ni a mí nos interesan esos círculos ilustradísimos. Quiero que la mayor cantidad de gente posible no tenga resistencia a la poesía como no la tiene cuando Serrat canta los versos de Benedetti.

Los escritores, los poetas de tus películas no parecen formar parte de un circuito intelectual.

Porque yo no lo soy ni lo quiero ser. Yo quiero hacer un cine poético pero que no sea elitista. Ese es el desafío. Cuando digo que me gustaría aumentar la venta de los libros de poesía, lo que estoy buscando no es tener prestigio en ciertos círculos. Quiero que la gente consuma poesía. Y si Benedetti es una escala para eso, bienvenido. Aunque yo no estoy de acuerdo con esa valoración, que sé que existe. Benedetti es un gran poeta.

Algunos dicen que no se puede mezclar a Benedetti con Girondo y Gelman.

Que vean la película y se van a dar cuenta. Por otra parte, no creo que esos círculos intelectuales cambien la suerte de la película ni de nada. También me interesan, me gustaría conmovérselos como al resto de la gente.

Hay mucha gente conocida que hace breves apariciones: Samaritano, Lanata, Dorio, Solá, etc.

Es gente que quiero, son homenajes. También me gusta retratar la interna de la aldea. Sueño con dar la película en Núcleo para ver qué pasa cuando aparece Samaritano. En cambio, a mí no me gusta aparecer. Me parece que distrae.

También pusiste a tus hijos, haciendo de pordioseros. ¿Te da alguna tranquilidad filmar rodeado de caras familiares?

No. Me divierte. La idea era llenar el cabaret con muchas más caras conocidas, Enrique Molina que es otro poeta que yo amo, Miguel Briante, había toda una lista pero muchos no pudieron viajar. Por otra parte, el más chiquito de mis hijos hizo algunos mangos pidiendo limosna. Como filmábamos con un teleobjetivo la gente no se daba cuenta y le daba plata.

Uno podría ver el verso que hace Oliverio como una forma de incomunicación, especialmente con las mujeres. En tus películas no hay cortejo, flirteo, enamoramiento. El acercamiento del personaje central con las mujeres es más bien abrupto o raudamente sexual.

Me parece que no es tan así. El Roberto de *Naufragio* es un tipo que más bien se deja más que tomar la iniciativa: da vueltas, la prueba... El acercamiento no es convencional, no sé si es directo. De todos modos, en estos días estoy escuchando interpretaciones de todo tipo. Muchos dicen que el tema de la película es el orgasmo.

En esa clave se podría decir que en tus primeras películas el personaje busca una relación sexual y, en esta, un orgasmo. O que antes buscaba una mujer que quisiera tener relaciones y ahora una que acabe.

Ese es vuestro problema. (carcajada) Creo que de todas mis películas ésta es la más rica, la más compleja, la que tiene más posibilidades de análisis desde el punto de vista que elijas. De algunas cosas me doy cuenta, de otras no. Uno labura desde el inconsciente y hay cosas que recién ahora empiezan a alumbrarse.

¿Qué significa una mujer que pueda volar?

Yo creo que tiene que ver con el amor idealizado. Pero hay gente que me está señalando que concretamente tiene que ver con el orgasmo. Lo acepto. Tampoco me parece que sean excluyentes las dos cosas. Además, de la idea de la mujer que vuela soy socio solamente en parte: originariamente de Girondo. Yo comparto lo que Oliverio dice al final: que no se puede hacer el amor más que volando. Pero recién ahora estoy viendo la película y la estoy reconociendo. Ayer vi un pedazo y me di cuenta de una cosa de la que no me había dado cuenta hasta ahora. Les voy a decir una palabra que es peligrosa y conflictiva: me parece una película sana, muy sana. Porque me parece que es bárbaro para los jóvenes hablarles de la posibilidad de volar sin drogas y sin alcohol. En la película se habla del vuelo con el único combustible del amor y me parece que esto es bueno, aunque sea polémico y me puedan poner en la misma categoría que a Benedetti, lo que, por otra parte, me enorgullecería mucho.

En tus tres primeras películas, el personaje central es un solitario que se encuentra con una mujer. Oliverio es un tipo que tiene mujeres y quiere una en especial.

Yo creo que es el primero que tiene sexualidad. Al contrario del personaje de *La conquista*, del Dr. Denis que tiene una sexualidad muy misteriosa, o de Roberto que es un torturado, Oliverio va, chapa, besa, bolero... Este es más vivo, está más cómodo con las mujeres, con el cuerpo, con la sensualidad.

¿Cómo lo ves a Grandinetti en el papel?

Dio más de lo que yo esperaba. Yo aposté por él, pero me sorprende cada vez que veo la película por la entrega, la humildad, la inteligencia, la sutileza que tiene Darío. Me parece un actor descomunal, más allá de que uno se enamore de los actores. Estoy impresionado, lo amo. Darío tenía en contra su físico para ese personaje. Decían que parecía más un boxeador que un poeta. Que era un tipo físico más que un melancólico. Pero



justamente, como hablábamos antes, Oliverio no es un poeta en un sentido convencional. Es un poeta que vive, que se mueve todo el tiempo, un tipo de mucha acción física, no se la pasa escribiendo a máquina.

Pasando a las mujeres, seguís insistiendo con el personaje de la prostituta.

Yo no sé muy bien por qué... Son misteriosas. Para mí siempre tuvieron el misterio de una actriz. A mí las putas me parecieron siempre actrices: están representando un papel con la cosa inquietante de que nunca sabés qué es verdad. Esto mismo dice Ana en un momento. A tal punto que en un momento ella cuenta su verdadera historia y nadie le cree, ni los personajes ni el público. Tengo una fascinación. Me atraen muchísimo las putas, o me atraían. Creo que son etapas. Es probable que sea la última puta de mis películas, no sé.

Con las putas hay una mayor facilidad en el trato.

No hay compromiso afectivo, cosa que tiene que ver con los personajes masculinos de mis películas, todos tipos que le tienen miedo al compromiso.

Pero además, se evitan los pasos previos, como te preguntábamos antes.

Eso no sé. Lo voy a pensar. Pero de todos modos hay dos orillas, como las había en *La conquista del paraíso* o dos andenes como en *Naufragio*.

En tus películas anteriores hay otra constante que es la atracción del protagonista por un medio que se podría llamar marginal. En ésta, el personaje es él mismo bastante marginal pero también se acerca a un medio más marginal aun. ¿Por qué es más interesante hacer películas sobre marginales que sobre burgueses o gente "normal"?

No diría que sea más interesante. Tampoco pienso que vaya a hacer toda mi vida películas sobre marginales. De todos modos, intento encontrar una explicación: por ahí porque siempre sentí que vivía en una sociedad hipócrita e injusta. Y la gente que se opone a eso tratando de mejorarla o no siendo cómplice siempre me atrajo más que los que consumen esa sociedad sin ningún problema.

Tus personajes parecen destinados a elegir entre la

marginalidad o la muerte, ¿o la marginalidad es la muerte, como para Rantés, por ejemplo? ¿O la muerte es la adultez? Cierta adultez, no la que vendo yo o la que quiere comprar Oliverio. Cierta sensatez, sé manso, vestite bien, portate bien, no seas artista...

La muerte le dice que no se lo lleva porque todavía no se olvidó de hablar con ciertas palabras... ¿Qué palabras?

Ah, no. Si las digo soné, me lleva.

¿Son las que tachaba el personaje de *Naufragio*?

Va por ahí la cosa. Pueden ser las mismas. Pero en todo caso, la muerte le está pidiendo que no sea un artista, que para mí es el grado más alto de desarrollo del ser humano. Los artistas son la vanguardia del género humano. Y estos tipos son necesariamente cuestionadores y marginados.

Decís que hay dos clases de adultez: una es la que alcanza Oliverio al final de la película y otra la integración. Pero, ¿qué es lo que entiende Oliverio al final?

No estoy muy seguro. Por una vez se comprometió, sintió, y bueno, aunque esté herido está mucho más completo. Amó. Al final le dice por primera vez "te quiero". Pero de ahí está lejos de conseguir un trabajo, vestirse bien o darle bola a la muerte.

Hay una iniciación que tus personajes anteriores no terminaban de superar.

Creo que Oliverio también es un inmaduro. Me parece que cambia, que crece un poco, sin volverse un mediocre. Lejos de mí está asociar madurez con mediocridad o responsabilidad con muerte.

Pero Oliverio no es como sus amigos, el escultor y el canadiense.

Al escultor no hace falta terminarlo y el canadiense es muy coherente: es un personaje muy vital que se engancha con la vida y se va a plantar tomates con la hembra latinoamericana. A Oliverio le pasa algo distinto: se le ilumina el lado oscuro del corazón. Se anima a amar aunque lo hayan tirado.

¿Y por qué lo tira la mina?

Yo sé que Ana lo tenía que hacer por miles de razones. En primer lugar, para igualar el comportamiento insoportablemente machista del personaje, si no me mataban las mujeres. Pero, además, me parece que Ana es una mina que elige. Hay gente que

dice que no, que se asusta, que es una cobarde que no se anima a amar y huye. Yo no estoy de acuerdo. Creo que Ana elige, que es una mina muy adulta que no cree que su realización pase por un hombre. Y dice "Volamos, ¿qué más querés?".

¿Pero la adultez de Ana no sería negar el amor y quedarse con la muerte?

Esta es la polémica. ¿Qué quiere decir que encontró el amor? El amor no es para siempre. Encontró un amor, voló. Pero tiene su camino. Pero por otro lado, ¿qué va a hacer con ese irresponsable? ¿Qué le ofrece Oliverio para decir "Está bien. No viajo."

De lo que vos decís se deduciría que la conducta que parece prescripta para el hombre, no integrarse, no es tan bueno para la mujer, que debe salir de la marginalidad, vestirse bien e irse a Europa con su hija.

Son caminos independientes de realización. ¿Por qué tienen que juntarse, aun en nombre del amor? ¿Por qué tiene ella que resignar su proyecto porque se enamoró de un tipo?

Lo curioso es que el proyecto de ella parece ser un proyecto de integración. De salida de la marginalidad a costa de cualquier cosa. Aunque esta independencia tiene un aspecto feminista, en otro sentido, la película sería machista: la creación estaría reservada para los hombres. La mujer se realiza integrándose y el hombre desintegrándose.

¿Pero por qué asociar creatividad con marginalidad? Esto es lo que dije antes que no quiero hacer y no me parece que ocurra en la película. Yo no lo asocio. Y la parte menos creativa de mi carrera es la más marginal. En todo caso, son conflictos que no están resueltos en las películas, pero en la vida no creo que sea así. Ser un marginal te debilita.

De todos modos, en tus películas hay un lugar de los hombres que es distinto del lugar de las mujeres: sus costumbres, su medio... El de Oliverio es un medio masculino. Esto podría caracterizar a tu película como machista, a pesar de la independencia femenina.

Yo tenía miedo de que pensarán que la película era machista por la primera parte en la que el tipo tira a las mujeres de la cama. Hay mujeres que se indignan, pero lo que hago con el botón de la cama es poner en evidencia una fantasía universal masculina. Estuve investigando un poco y las mujeres no fantasean con eso. Tienen otros métodos y lo que buscan es integrarlo, casarse. Tiene otra forma. Pero, por suerte la película tiene el personaje de Ana que es el más fuerte, y al final termina pareciendo una película casi feminista.

Hay algo imperdonable: que no tire a la ciega como a las otras.

El único que me dijo eso es el más guacho de todos mis amigos que me dijo: "Sos un hijo de puta. Me privaste del placer de ver a la ciega en el pozo."

Arrugaste. La ciega ve los colores pero no vuela.

Es muy tierna la ciega. No sólo no la tira sino que el imbécil la acompaña a los suburbios.

Pero de hecho, la tira ya que no vuelve a buscarla nunca más. El hecho de que fuera ciega ¿no te frenó?

Es la mina con la que tiene la relación más importante después de Ana. Nunca tuve la idea de tirarla. La idea era que con alguna le pasara algo y no la tirara. Porque esas cosas le dan un poco de humanidad o de contradicción a Oliverio. Si no sería un tipo insoportable.

¿Cuál es tu historia con los suburbios? No es la primera vez.

Tengo una cosa con los suburbios, los trenes y las novias. Tiene que ver con mi adolescencia, con mi vida. Suburbios, ligustrina, olores. Me gustan mucho los suburbios.

¿Y el río?

Sí, acá hay mucho río. Buenos Aires y Montevideo... La película es muy de acá. Por más que creo que es la más universal de las cuatro que hice. Pero también es la más de acá, la más rioplatense. Al mismo tiempo es la pampa, hay una frontera muy fácil de cruzar. De pronto toma el tren y está en un descampado, con un cielo de mentira, hablando con una vaca. Lo de la vaca es Gironde puro.

Volviendo a las mujeres de Oliverio. ¿Por qué la bigotuda?

Es una teoría en la que en verdad creo desde el barrio. Es uno de los mitos del barrio. Las bigotudas tienen las propiedades que Oliverio formula desde Gironde. Las mujeres bigotudas tienen un sexo aspirador, tienen un comportamiento sexual muy apasionado. Es uno de esos mitos de barrio, igual que lo de las enfermeras y las

peluqueras. Uno ha crecido con él.

¿Tuviste una educación católica?

No. Muy laica. Anticlerical totalmente. Pero hay una cosa religiosa y mística ahí que me anda dando vueltas. No me simpatiza ninguna iglesia y menos la católica, pero Cristo aparece siempre. Es una figura que, más allá de lo religioso, me apasiona, me parece un tipo maravilloso. Que planteó algunas de las mejores cosas que tiene el hombre, incluso las que no se han logrado todavía. No es casual que lo mezcle, como en la parte en la que el escultor habla de lo que quiere hacer: es un texto de Wilhelm Reich, que me parece otro tipo del siglo XXI y que también terminó crucificado.

Cambiando de tema, ¿a quién llama la muerte al final de la película?

Muy bien. Ganaron el premio por ser los primeros en preguntarme algo con lo que seguramente, me van a volver loco. Mi sensación es que la muerte se da por vencida y llama porque no sabe qué hacer con el tipo, necesita instrucciones. Pero está puesto con toda maldad. No estaba en el libro original. Se me ocurrió en el lugar de filmación. Con toda picardía, para que produjera polémica por saber a quién llama. Yo no lo sé.

En un reportaje de Sergio Wolf que apareció en *El Porteño*, decías que la actriz se rebelaba...

No, la actriz no. Era el personaje el que se rebelaba cuando escribía el libro. Ana es mi personaje femenino más fuerte. Tengo un amor por ese personaje que no tienen muchas mujeres. Las mujeres, en cambio, se identifican mucho con él. Piensan "qué hija de puta, lo deja, pobrecito". A mí me parece que no. Ana es una navaja. Aparentemente fría, pero que tiene un camino...

Su camino es el inverso del personaje masculino, viene de la militancia, de un marido muerto y va hacia lo más burgués...

Está muy golpeada. Lo cual es muy propio de las putas. No pueden abrirse y dejar que se les filtre un sentimiento, porque no sirven más. La escena en que más se desnuda es en la que confiesa el vacío cuando le pagan y no siente nada y la tristeza cuando le pagan y siente un cachito.

El final de *El lado oscuro* no es feliz. En general tus finales no son felices, y el que lo es, el de *Imágenes*, con el monólogo en familia es el que menos nos convence.

El final es agri dulce. Por más que descubra otra mina, se le nota la tristeza. El final de *Naufragio*, que no estaba en el libro, me pareció necesario, que les dijera a su mujer y a su hijo que los necesitaba, que le daría mucho miedo la noche que se avecina si no los tuviera. Eso es lo que me pasó a mí referido al tema de la familia y el amor. Hay muchas cosas que a uno lo aterrían si estuviera solo.

Oliverio se queda solo...

No sé. No sé que le pasará a Oliverio de acá en más. Por lo pronto descubrió el amor. Y después se encontró con la horma de su zapato. Se encuentra una mina que le dice que no soporta a los tipos que no vuelan. Lo que tal vez le permita hacer algo en pareja seriamente por primera vez. Y además mira a la muerte como diciendo "te cagué".

Hay una escena inexplicable para nosotros: la aparición de la ex mujer.

Al contrario, esa escena es fundamental. Es la escena donde Oliverio es más humano, más desarmado, no está en el personaje. Es una de las escenas que más me gustan, es la más humana. Es la escena menos mágica, no hay ningún truco de poesía, pero se dicen las cosas que están abajo de la película, sin disfraces...

O sea que Oliverio es un impostor...

No. Lo que pasa es que dice cosas que no se las podría haber dicho a ningún otro personaje de la película. Yo no tengo una ex esposa, pero me imagino, en el mejor de los casos, esa relación: donde ya estás de vuelta, y nos conocemos demasiado como para hacernos el verso. Todos necesitamos un lugar para poder decir esas cosas, el analista, el cura, una ex amante, un amigo, para poder decir que nos cuesta mucho amar y entender el amor.

Tus personajes suelen tener una ex esposa. Estábamos convencidos de que ese era tu caso.

Creo que las filmo para no tenerla...

Oliverio vive entonces como el personaje que se ha creado, pero detrás hay otro.

Lo bueno es que no te lo creés del todo y eso es lo que le da ternura. Es como un chico. Si no sería insoportable. Se hace el duro pero es un tiernito.

Cuando Ana lo conoce a Oliverio le dice que un poeta no

puede ser un mal tipo. Suena como una frase culturosa. Podríamos presentarte algunos para desmentirla...

No es por la cultura, sino por la poesía. Es una reivindicación de los artistas en general. Son tipos desprestigiados y marginados por la sociedad.

En tus películas hay como un desprecio a los artistas desde el mundo de la publicidad y un repeto por parte de gente menos ilustrada. Ese mundo de la publicidad no se ve muy favorecido en tus películas. ¿Seguís haciendo publicidad?

Sigo haciendo publicidad, y le debo mucho, lo que no me impide tener una visión crítica. Pero la visión del mundo de la publicidad es terrible a partir del punto de vista de estos personajes, que tienen una doble vida, que son artistas. Bah, terrible o divertido. El tipo hace chiquilinas. No son críticas en general, no cuestionan el sistema o la publicidad. Yo soy de una época en la que había mucha gente así en publicidad. Fui compañero de Alberto Ure, de Paco Urondo, de Gorriarena. Tal vez por eso, en esa época, la publicidad era un poco mejor.

¿Se sentían putas?

Un poco sí. Pero nos divertíamos y ganábamos muchísimo dinero. Yo no critico la publicidad, aunque tenga una visión un tanto ácida. Oliverio tiene una visión adolescente de ese mundo, el boludo es él.

Pero la película parece proponer esa visión adolescente de la vida, identificando el trabajo estable como la muerte. Los amigos de Oliverio comparten esa visión.

Espero que no se entienda así. Los amigos también son unos chiquilines. El escultor quiere exponer en la catedral... El hijo es mucho más adulto que él. Oliverio no quiere crecer. Rechaza la realidad que lo rodea, no la soporta, característica de muchos artistas. La muerte es, por otra parte, una presencia constante al lado de un tipo que crea. Y la pretensión de vencerla. Cuando uno hace, por ejemplo, una película, piensa que se va a morir pero la obra va a quedar. El tema de la trascendencia es un diálogo permanente con la muerte que tiene todo ser humano, sólo que algunos son conscientes de él. Un amigo me dijo que cuando vio la película se dio cuenta de que hace tiempo venía dialogando con la muerte pero no tenía la letra. Cuando se sale de esa adolescencia del personaje y se acepta la muerte, se empieza a vivir mejor, con más intensidad.

Se cerraría así un ciclo dentro de tu cine. Después de cuatro películas, tu protagonista reconoce y acepta la muerte.

Yo decía que sí antes de filmarla, pero ahora no me animo. Me he pasado diciendo que esta era distinta, que no tenía nada que ver con las anteriores. Y es distinta, pero tiene que ver con las otras. De todos modos, creo que hay un crecimiento en los protagonistas. Del Pablo de *La conquista* a Oliverio hay un cambio en etapas. Roberto, el de *Imágenes* da un paso que Denis no se animaba a dar en *Hombre*. Este da un paso más.

Podrías hacer como Truffaut, que siguió a un personaje durante muchos años...

Aunque cambie de personaje, la historia es la misma.

¿Hay algún modelo cinematográfico en la película, algún homenaje?

No. Pero hay un modelo pictórico que es Magritte. Hay algunas escenas que están copiadas de cuadros de Magritte. La llave que se incendia, los cielos con nubes, el tipo sin cabeza...

El lado oscuro no parece una película muy festivalera, es demasiado audaz...

No sé. Depende de qué festivales. De todos modos no me importa. Hasta acá, mi mayor éxito comercial lo obtuve con una película muy arriesgada, que fue *Hombre mirando al Sudeste*. Yo asocio arte con riesgo, si no, no vale la pena. Pero apuesto a que sea una película comercial.

Nos parece muy audaz tu relación con lo que podríamos llamar la cursilería: los boleros, algunos poemas muy conocidos, lo erótico.

Con lo erótico tuve una relación mucho más cercana que en películas anteriores. Antes ponía la cámara muy lejos, las escenas de sexo eran traumáticas. Acá el sexo es regocijo. Es una película muy romántica, de ahí los boleros...

Pero también es muy genital, no solo por las esculturas. Por ahí se dice algo de "el país de las conchas jugosas".

¿¿Qué?? En ningún lugar se dice eso. Eso lo dijeron ustedes y lo deberían publicar... Pero de todos modos sería bueno para la Dirección de Turismo. Peo sí, el sexo está asociado con la vida.

El escultor es un celebrador del sexo. También el canadiense.



En un momento en que la sexualidad está desprestigiada, es temida.

Parece una película de antes del SIDA.

Me pareció importante reivindicar el sexo. De todos modos, con alguna responsabilidad. Ana aparece con un preservativo en la mano. Es un acto militante y consciente. De todos modos, por algo está la muerte ahí, la muerte está hoy con nosotros en la cama.

No te dio vergüenza poner el obelisco y la famosa pija de tres metros.

No. Es un homenaje a Buenos Aires. Es el famoso obelisco fálico. No le tengo miedo a las obviedades. Mi cine no es realista ni naturalista. Me siento cada vez más libre. Estoy trabajando en eso. Parte de esa libertad consiste en sacarte prejuicios de la cabeza. Si eso parece cursi, lo siento mucho. Si lo siento y lo pienso, lo pongo.

Los boleros, la cursilería se podrían comparar con el kitsch de Almodóvar.

No. Yo creo que Almodóvar se cree menos los boleros. Los pone pero no se los cree, es para que uno se ría. Acá es para que te emociones, no hay sátira, es desde adentro de ese mundo. Yo creo en todo esto: los cabarets, los boleros, en no tener pudor. La película es impúdica sobre todo porque no oculta sentimientos desde la propuesta creativa. Un señor se arranca el corazón bailando un bolero... Quiero que la película produzca un impacto en el corazón. Por eso me alegro de que a cierta gente no le guste. No es una película para verla armado, buscando la justificación de cada cosa. Busca provocar un efecto residual, no tiene una historia en el sentido ortodoxo.

¿Cómo es la historia de la cama pirañera?

Es un invento de un amigo mío al que quise mucho. Un misógino total. Era un tipo que cuando estaba en su casa con una mina se rajaba a un hotel y llamaba por teléfono a la casa hasta que no le contestaba nadie y así sabía que la mina se había ido. Murió totalmente solo. Es toda una enseñanza: el camino de la pirañera es la soledad. Pero los tipos se vuelven locos con la pirañera: cuando se van las mujeres, me confiesan que les gustaría tener una. Podría poner una fábrica. Ya tengo varios pedidos.

Entrevista de Flavia y Quintín

Montevideo mon amour

(Diario de un rodaje en un par de tomas)

por Eduardo Alvariza Luisi (desde Montevideo)

Sábado 23 de noviembre, 17 horas. La Ciudad Vieja está tranquila y solitaria, como todos los fines de semana. Es fácil detectar a los vecinos: se mueven con parsimonia y seguridad. Es fácil detectar a la gente del equipo de producción: están eléctricos y gritan. Dentro del plató de rodaje, todos los operadores persiguen una idea fija que hay que plasmar; fuera de él, el tiempo fluye. Poco a poco los curiosos se van acercando a las vallas de seguridad. Se rodará una toma desde el callejón de Policía Vieja hacia la calle Sarandí. Todo está bajo control: este extra debe pasar por aquí, aquel otro por allá. ¡Acción! El primer extra pasa por aquí, el segundo por allá, pero hay algo raro, porque la cámara registra un desplazamiento que no está en el guión: un viejo encorvado que nadie sabe cómo pasó el cordón de seguridad, con todo el tiempo del mundo camina dentro del espacio de la ficción. ¡Corten! Los operadores se ríen. Se debe realizar la toma de nuevo. “¡Que lo dejen, que lo dejen!”, grita efusivamente desde el público un amante de lo aleatorio. Una prueba de las dificultades que tiene un cineasta para evitar la contaminación de la realidad.

El callejón de Policía Vieja, las paredes grafiteadas, una puerta, un techito adornado con lámparas amarillas y un cartel de neón rosado: “Sefini”. Es el cabaret donde el protagonista encuentra a la prostituta de sus sueños. La puerta está abierta, entran y salen electricistas, técnicos y ayudantes. Solamente se construyó la fachada; el interior es minúsculo y está lleno de fierros, cajones y cualquier cosa menos lo que debería haber en un cabaret. La magia del cine consiste no sólo en inventar objetos, sino en estimular en el espectador la imaginación para que vea lo que no hay detrás de éstos.

El sonidista debe hacer una prueba y pide silencio absoluto. Poco a poco, todos los integrantes del equipo, periodistas y curiosos, le hacen caso. La gran estrella es un enorme micrófono peludo que parece registrar el leve zumbido del viento. De pronto se abre la puerta de una casa y una mujer le chista a su gato para que entre. Ha sido el más leve sonido y el mayor de los boicoteos. Otro ejemplo de que la ficción necesita una virginidad de quirófano muy difícil de lograr. Se debe repetir la prueba.

La toma es sencilla: un par de recolectores de basura deben depositar la basura en el camión y luego dejar los tachos a un costado de la puerta del cabaret. Llega el camión basurero con los empleados, que visten uniformes naranjas impecables, con las líneas rectas de la plancha. El encargado de producción se queja ante tal “falta de realismo” y se les comunica que así no podrán rodar. Comienza una discusión sobre “lo real y lo no real”. Los recolectores aseguran que ellos se presentan a trabajar siempre de esa forma. Finalmente se les ensucia con negro tizne para rodar la toma. Uno de los recolectores, con pocas pulgas y al mejor estilo Marlon Brando, remata la discusión: “el negro tizne no es real; si quisieran manchas reales tendrían que habernos ensuciado con yerba, cáscaras de huevo y aceite”.

La toma más espectacular. Grandinetti debe llegar a Montevideo un día de lluvia, por lo tanto tiene que llover. Los bomberos están apostados con sus mangueras a los costados de la calle esperando la orden. Todo el mundo está en sus puestos. ¡Acción! La cámara enfoca hacia la Puerta de la Ciudadela. Arranca el protagonista por la calle Sarandí bajo la lluvia, camina lentamente mientras otros transeúntes huyen con paraguas. ¡Corten! Hay que hacerla de nuevo. Otra vez los bomberos, otra vez la lluvia, otra vez el paso cansino del protagonista. Los curiosos, detrás del director, comienzan a opinar. Nueva repetición. Ya hay quien cambiaría el ángulo de la toma, los zapatos del protagonista y el séptimo extra que se cruza allá a lo lejos. Cuarto intento. Prácticamente igual a los anteriores, pero con la aprobación del director. Aplausos. Cesa la lluvia. Grandinetti es esperado con una toalla, mientras los extras se agolpan sobre un costado a tomar café y comentar las bondades de una lluvia contratada. “Siempre guardamos por lo menos dos tomas buenas, y después elegimos”, admite Subiela por lo bajo.

Génesis, apoteosis y caída de un extra. Los curiosos se han cansado de las repeticiones, pero el observador agudo detecta que en este proceso de repetir y repetir hay un aprendizaje. La prueba de ello la da un extra que debe hacer de transeúnte en una toma sencilla: su primera pasada es dura, como si necesitara ir al baño urgentemente; la segunda está mejor pero parece caminar en el aire; la tercera muestra soltura muscular y naturalidad, allí se gradúa como extra; y la cuarta ya es Dios que está clamando por un papel más importante que esa insignificante pasada. Hay que elegir la tercera.

Un guitarrista viejo, de pelo blanco y largo y que toca a la voluntad en la puerta de los bares, está rondando por el plató. ¿Busca trabajo? ¿Le atrae contemplar la cámara, las luces y los actores? ¿O simplemente intuye una secreta hermandad entre su vida y la historia de la película?



LIBRERIA
ENTELEQUIA
C O M I C S + C I N E
I L U S T R A C I O N

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

El último viaje de Fernando Solanas produjo rechazos y adhesiones. El Amante, según su costumbre, no quiso perderse la excursión.

Una estética de la irritación

por Horacio González

La película *El Viaje* es polémica —como ya se ha dicho— no por los resultados contradictorios de la discusión que provoca, sino porque lo contradictorio está albergado en su propio origen como obra. El cine que muestra este film es irritante pero no después de que se ha visto, sino antes y en su propia elaboración.



Lo irritante es lo que podríamos considerar un nuevo lazo que se propone con el espectador, que no es mitológico o emotivo, aunque esto último no lo descarte. El cine que vemos o nos gusta ver es, en efecto, un llamado a nuestra capacidad de conmoción: con ella homenajeamos el tesoro de imágenes de la humanidad, y específicamente el del siglo XX. Por eso nos gustan las remakes, Humphrey Bogart y la estética del western. Esta actitud veneratoria se expresa en las tesis de Umberto Eco, en toda una época de *Cahiers du cinéma*, en la devoción rioplatense hacia el género policial que entre Albert Camus y Jean-Luc Godard bautizaron *negro* y que podemos encontrar sus vestigios —la lista sería infinita— en la reciente exposición de reliquias de la Warner Bros. en el Centro Pompidou: la estatuilla de *El halcón maltés*, sombreros de John Wayne, revólveres de Clint Eastwood, un Magnum 44, y junto a éste las perlas falsas de *Sissi Emperatriz*. Las imágenes escaparon así de la filosofía de la conciencia (la que Einsestein no hubiera deseado) y se tornaron íconos

culturales de la civilización de la imagen. Los intentos para devolverle a la filosofía el idioma de las imágenes los han realizado Tarkovsky o Wenders, y para ello apelaron al resurgimiento de la alianza del cine con lo sagrado. Los otros flancos con los que se intenta hoy independizar al cine de sus propios mitos literarios pueden encontrarse en la ultrapolitización del folletín trágico, sobre todo a partir de Shakespeare, como en los últimos films de Coppola y de Oliver Stone, aunque éste se recuesta más sobre el género del drama judicial. Esta vía regia superpolitizadora del cine busca dramatizar los pasos de una investigación que desmadeje intrigas secretas o bien apele a la estética del “panfleto de imágenes”, cercano a las evoluciones del arte publicitario de vanguardia.

En el caso del panfleto publicitario de imágenes —como es notorio en *El Viaje*, el cine no vuelve a la literatura sino a la distribución de conceptos en estado final, con poca argumentación y mucha vocación explicitadora. La presencia de personajes alegóricos no inscriptos en tramas narrativas (como sí ocurre en el caso de Arístarain con el alegórico geólogo anarquista hijo de un aviador nazi y de una española republicana), esfuma los volúmenes dramáticos de la narración tradicional. Las alegorías se resuelven en dirección al grotesco y al épico, cuya conjunción produce efectos desesperantes. El *off* muestra la rápida condensación de una novela educativa, cuyas urgencias y dictámenes son propios de la historieta con su fatal disociación entre los cuerpos móviles y las palabras que se le atribuyen. El cine de Solanas produce políticas distantes de los géneros narrativos o interpretativos que corresponden a la auto-mitología de las grandes cinematografías occidentales. Desafía al arte publicitario y a la emotividad *kitsch* con sus mismos ingredientes. Irrita. Y es justo que así ocurra. Se expone a ser confundido con el ausentamiento final de toda verosimilitud. Tal exposición, voluntaria e involuntaria, está en la base de su condición polémica. Ante ella cabe el digno debate y son tan innecesarios los ditirambos de Rapallo en *Clarín* como la torpe irritación de Carlos Ares en *La Maga*. Porque irritarse tiene también las proporciones de un arte que es sabio desconocer.

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

El sandwich intragable o la estética de los ranas

por Christian Kupchik

I. El gran sabio griego Epicuro, reunió a sus discípulos dispuesto a proporcionarles una gran lección de estética. “Vean”, les dijo, “lo fundamental es que la salchicha esté bien hecha. Una vez que verificamos esto, la introducimos entre dos panes y, en aras del sublime placer, le agregamos primero mostaza y luego ketchup, dulce de leche, pimientos fritos, una pizca de cayena (para darle el toque exótico), algo de aceite de ricino, menta, para coronar todo con un poco de cebolla y así asegurarnos el efecto sentimental. Entonces, tendremos el plato a punto de ser servido. Lo único capaz de igualar esta delicia, será una película de Fernando Solanas, *Pino*. El alumno insolente —que nunca falta— protestará con un dejo de timidez. “Pe-pero maestro... ¡Lo que acaba de preparar es intragable!”.

El sapientísimo Epicuro lo observará con pena y meneará por algunos segundos su gigantesca cabeza antes de responder: “Tal vez, mi querido muchacho, tal vez... Pero nadie podrá negar que la salchicha no está bien hecha. Y para las mentes civilizadas, esto es lo único que cuenta. En caso de que no lo apruebes, será inequívoca señal de que aún mantienes tu alma bárbara y tu cuerpo arrodillado”.

Finalizada la clase, resonarán los aplausos más allá de los claustros, y los alumnos se alejarán comentando el espectacular colorido del producto, sin dejar de alabar las cualidades de una salchicha bien hecha.

II. Algo entendía el gran Epi. Su saber se extendió a lo largo de centurias y, aunque algo deformado, llegó incluso a dejar su sello en el arte cinematográfico de finales del siglo XX. La película *El Viaje*, de Fernando Solanas, *Pino*, es un buen ejemplo de ello.

Allí encontramos a Martín Nunca, un jovencito que parte desde Tierra del Fuego buscando a su padre, en una gira iniciática que lo llevará por distintos países de América. Algo así como el Marco que va de los Apeninos a los Andes, pero más cruzado por historias de amor, locura y muerte marcadas por el humor, la poesía y también, por qué no, la denuncia ideológica, ¿viste?

La narración de Solanas incluye tres ejes: uno lineal (la historia del viaje propiamente dicho), otro basado en flashbacks (los recuerdos de Martín de sus días en Tierra del Fuego) y un tercero articulado por las historias dibujadas por el padre ausente, en claro homenaje a Héctor G. Oesterheld (quien todavía aguarda un oscuro día de justicia). Los tres niveles narrativos se confunden entre sí, trabando el fluir del relato en interminables secuencias anecdóticas que por lo general desembocan en un abismo. En este sentido, Solanas, *Pino*, parece no haber concebido su film en función de una unidad, sino como una suerte de sketches eslabonados por medio de pintoresquismos for export, un “humor” que en no pocas ocasiones es, por lo menos, de dudoso gusto, y golpes ideológicos pegados generalmente mucho más abajo del cinturón. Todo lo cual es llevado adelante dentro de un envase

retórico que pendula entre el mejor Migré y el peor Galeano, más dosis insustanciales de un realismo mágico ya algo vetusto. O bien, para expresarlo con auténtico sentir nacional: cháchara, pura cháchara. Eso sí, con unos paisajes ¡tan lindos...!

III. El problema de Solanas —al menos en sus últimas tres producciones— parece radicar en que filma con un ojo mirando el país (a una parte del país, claro), y el otro, más órganos diversos, apuntando a París. La colección de postales se resume en un manual de consignas dirigido a ser comprado por las culposas conciencias socialdemócratas europeas. Caso contrario, será el propio director quien los señalará cómplices del colonialismo y del fatal destino de nuestro continente. A nosotros, en cambio, se nos reserva el “humor”, un humor que al igual que en los peores programas televisivos, apela a lo obvio hasta la exageración. Si se alude a un encuentro de mandatarios de la OPA (Organización de Países Arrodillados), habrá que mostrar a todos los personajes en incómoda posición, escuchar un discurso donde se alaba con torpeza la situación y, por si todavía no le quedó clara la metáfora, rematar el gag con un partido de tenis entre un sosías de Bush y otro del presidente rana también arrodillados. Las alegorías quedan invalidadas también por la misma razón. Todo es sobreexplicitado, nada sugerido. Ver Buenos Aires bajo las aguas y el Centro bajo la mierda no resulta suficiente. Hay que agregar e insistir mil veces que Buenos Aires está bajo las aguas y el Centro bajo la mierda. Fernando Solanas, *Pino*, amigo de encontrar etiquetas originales a sus películas (recordemos la “tanguedia”, término con que definió *El exilio de Gardel*), calificó a *El Viaje* como partícipe de la “grotética”, expresión que mezcla lo grotesco con lo poético o bien lo patético. El grotesco se convirtió casi en sinónimo del género teatral argentino de principios de siglo y las obras de Armando Discépolo son el mejor testimonio de ello. Numerosos creadores implantaron poéticas muy valiosas que alimentaron al universo literario de nuestro país. No obstante, Solanas parece no haber registrado ninguno de estos aportes en el momento de concebir su film. En cuanto a lo patético, nada que decir. Tanto como el presidente rana. Pero al fin y al cabo, entre ranas no es cuestión de pisarse la salchicha. Menos si está bien hecha.

El viaje. Argentina-Francia, 150 min., 1991. **Dirección:** Fernando Solanas. **Producción:** Cinesur y Les films du sud. **Guión:** Fernando Solanas. **Fotografía:** Felix Monti. **Montaje:** Alberto Borello, Jacques Gaillard, Jacqueline Meppiel. **Sonido:** Anibal Libenson. **Dibujos:** Alberto Breccia. **Música:** Egberto Gismonti, Astor Piazzolla, Fernando Solanas. **Intérpretes:** Walter Quiroz, Dominique Sanda, Fito Paez, Ricardo Bartís, C. Carella, F. Caicedo, C. Brandao, A. Correa, J. Hidalgo, F. Siro, K. Mendive, N. Pinzón.

La superficie del género

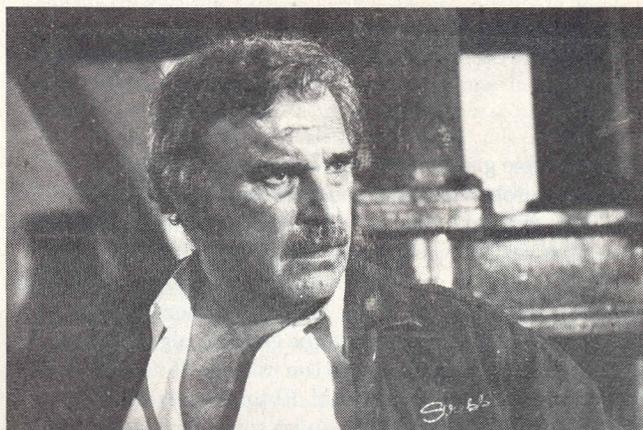
por Gustavo Castagna

Alguna vez existió en nuestro cine un género policial con características bien definidas. Aquellos rasgos de estilo que diferencian al género ya asomaban en la vieja *Monte Criollo* (1935) de Arturo S. Mom, continuarían con *Fuera de la ley* (1937) de Manuel Romero y tendrían sus mejores exponentes en las películas de Daniel Tinayre y Carlos Hugo Christensen. Con la desaparición de los estudios, el policial argentino entraría en una etapa de inercia, hasta la llegada de Adolfo Aristarain con *La parte del león* (1978), que volvía a traer el recuerdo de esos films de la serie "B" del cine norteamericano.

En 1983 Juan Carlos Desanzo accede a la dirección con *El desquite* y durante dos años seguidos reitera sus obsesiones con *En retirada* (1984) y *La búsqueda* (1985). Pasó bastante tiempo y ahora Desanzo retorna con *Al filo de la ley*, donde continúa alejándose del clasicismo de los films de género de décadas pasadas interesándose, nuevamente, por bucear sólo la periferia del policial y descartar cualquier intento innovador al creer en un material que tiene su centro en las series de televisión. Como los alegatos ultramoralistas de Enrique Carreras, el cine de Desanzo bordea el género en cuanto a sujetar sus historias con personajes cercanos al estereotipo dentro de una narración provista de todos los "clichés" posibles y siempre aferrada a la violencia exterior que una y otra vez ofrecen sus películas. Dos ejemplos de los últimos años como *Ultimos días de la víctima* de Aristarain y *Noches sin lunas ni soles* de Martínez Suárez, ambos inscriptos

autoconscientemente dentro de las reglas del género, se dedicaban a trabajar elementos a priori que distinguen al policial, descartando la deficiente codificación de los últimos años. En un film de género desde su costado temático, nada es lo que aparenta ser, existirá un motivo para remover el pasado, habrá enfrentamientos entre bandos opuestos, también un caso a resolver o un crimen a discernir por la figura del detective, edificándose el entorno —la sociedad— mostrando su corrupción hasta ese momento oculta. Las películas de Aristarain y Martínez Suárez tomaban algunas de esas constantes con una puesta en escena disímil entre sí, en el caso de *Ultimos días...* con referencias a los rituales y silencios de los films del francés Jean-Pierre Melville y en *Noches sin...* anclando en la relación hombre-ciudad y en los ámbitos y lugares de pertenencia que el policial norteamericano acostumbraba a mitificar durante los '40 y '50.

Al filo de la ley, por momentos, parece el capítulo-presentación de una serie, donde el género desvía su interés a la parodia en cuanto a la estructura narrativa y presentación de sus tres personajes centrales. El film de Desanzo selecciona la receta ya maltrecha del policial en los últimos diez años: clásicas persecuciones automovilísticas, corridas por las calles donde siempre están los extras preparados para eludir el choque, escenas intimistas filmadas con una iluminación muy roja que anula la marcación de los cuerpos, mini-historia que se sitúa en la cárcel (subgénero del policial bastardeado hasta el hartazgo desde *Los evadidos* hasta *Atrapadas*),



utilización del ralenti como elemento formal para los instantes de violencia y las mil y una vueltas de un guión que no deja espacio para la creación de algún clima que aleje la sensación de estar presenciando la acumulación de sub-historias dentro de un registro episódico.

Tiempo atrás, Desanzo confesaba que "de algún modo siempre estuve signado por la violencia, y después de los años del Proceso se me convirtió en una especie de paranoia, dejándome una marca indeleble. Esto es lo que he tratado de imprimir a mis películas, lo cual significa que todo lo que vaya a filmar tiene que inscribirse en el mismo género". Ahora bien, ¿cómo mixturar la violencia exterior con la parodia? ¿Cómo conjugar en *Al filo de la ley* la escena en que Raúl Fontana/Gerardo Romano recibe un castigo corporal en la cárcel con los raptos de supuesto humor que transcurren en el ficticio Miami y que culminan con un plano del trasero del Rodolfo Rivas/Rodolfo Ranni en la puerta del hotel?

¿Cómo imbricar dentro del género la secuencia del tiroteo final con los malogrados momentos en que la película quiere emular a *48 horas* de Walter Hill? Imposible si es que no se ingresa en el discutible terreno de la hibridización del género en el que la parodia y la inverosimilitud cargan con más de una culpa.

Alguna vez existieron en nuestro cine películas policiales como *Apenas un delincuente* de Hugo Fregonese, *Pasaporte a Río* de Daniel Tinayre, *No abras nunca esa puerta* de Christensen y *Camino al crimen* y *Captura recomendada*, las dos partes de las investigaciones del Inspector Campos de los films dirigidos por el periodista Don Napy. En el plano final de *Al filo de la ley* los tres personajes centrales exclaman que "la ley y el orden han sido restaurados". Por supuesto que el cine no ha tenido una suerte similar.

Al filo de la ley. Argentina, 1992. **Dirección:** Juan Carlos Desanzo. **Guión:** José Pablo Feinman y Juan Carlos Desanzo. **Fotografía:** Yito Blanc. **Música:** Emilio Kauderer. **Sonido:** Jorge Stavropulos. **Montaje:** Norberto Rapado. **Intérpretes:** Rodolfo Ranni (Rodolfo Rivas), Gerardo Romano (Raúl Fontana), Katja Aleman (Mónica Ferraro), Ulises Dumont (Avila), Jorge Sassi (Sánchez), Deni De Biaggi, Marcos Woinsky, James Murray, Vando Villamil.

Maderas que flotan

por Rodrigo Tarruella

"En el fondo el cine es fácil. Hay que estar vivo." (Buñuel)

Buñuel filmó en España y Francia. Trabajó con actores conocidos "internacionalmente", con actores mexicanos (los peores actores del mundo, junto con los españoles del franquismo y algunos posteriores al Generalísimo y muchos argentinos de la Arcadia nacional y algunos actuales y algunos indios y árabes), con compinches de la patota surrealista y con gente de Las Hurdes. Siempre menciono *Tierra sin pan* (Las Hurdes) como un verdadero ejemplo del compromiso y la responsabilidad —en primer lugar con uno mismo— que representa filmar. Y filmar "documentales" y miserias. La visión de LB de una de las regiones más miserables de Europa en esa época, no es distinta o diferente de sus melodramas mexicanos, de *Belle de Jour*. *Tristana*, de inspirarse en Emily Brontë o Defoe. Lección difícil de entender por los "miserabilistas" cíclicos de todo el planeta, paracaidistas del dolor que comparten unidos la ilusión de una miseria "externa" o "social". No muy diferente del *Mondo Cane* de Giacometti o de las "cámaras sorpresas", tan en auge en nuestra nocturna actual televisión.

El otro gran ejemplo es *Viridiana*. Cómo hacer una obra maestra presentando un guión a la censura más retrógrada y, luego, partiendo de ese guión aceptado por los burócratas, filmar otro sentido de las cosas. Cómo trastocar un guión de hierro al filmarlo. Esto (Buñuel, Fuller, Welles, Prelorán, Kieslowski, Santiago, Godard, Herzog, Wenders, etc.) no es una cuestión de "genio", ni de "tener talento" (?). Es una cuestión éticaestética. Es una cuestión de coraje, de valor. "El sentido de una obra siempre se basa en la posible colaboración del espectador. Siempre se apoya en el espíritu más o menos trabajado de quien la contempla. Un hombre carente de imágenes, sin imaginación y sin la sensibilidad necesaria para que en su interior se desencadenen asociaciones de ideas y de sentimientos, no verá nada. No hace falta que el artista de hoy se dirija a ningún grupo humano en particular. Su esfuerzo se ha de concentrar en la obra: conseguir una obra total, profunda y eficaz. La mayoría podría entenderle, pero por desgracia casi nunca ocurre así. No es por culpa de la mayoría ni porque el artista trabaje sólo para una élite. El hecho de que muchos no le comprendan es atribuible única y exclusivamente a que no han dispuesto de los medios para cultivar la sensibilidad, no sólo para entenderle a él, sino tampoco a ninguna otra manifestación cultural. **La sociedad está siempre maquinando para dificultar el despertar de la mayoría.** El artista efectúa constantes escaramuzas para forzar esa guardia y debe inventar nuevas formas de ataque."

Antoni Tàpies

Códigos de narración (basta de ghettos & dogmas).

El cine en sus 96 añitos de existencia ha nacido y muerto muchas veces. Cada film valioso o creativo lo hace nacer, ilumina la Noche, convoca fantasmas para exorcizarlos. Cada serie numérica de films adocenados y muertos contribuye a la oscuridad, incrementa latas cadavéricas de celuloide o aburridas videotecas.

Una obra está viva, actual en el Eterno Presente único y su

energía es poética —y pare "el Cine", entelequia inexistente de acumulaciones ilusorias—, o pertenece a las deterioradas piezas de Museo. Todo cambia, ya que las obras "en sí mismas" no son nada. Infinidad de recreaciones y lecturas u oídos distintos producen múltiples devenires diferentes.

Vivimos una época de destrucción & por lo tanto de creación original. "En la edad kali —(**kaliyuga**, edad de la destrucción, la actual)— sólo vale el don", reza la cosmogonía de las Leyes de Manú. Las pautas de narración "clásica" que imperan en la mayor parte del cine que se distribuye comercialmente vienen del congelamiento y la standarización de un código (racionalismo del Sueño) demasiado rígido, exclusivo y autoritario impuesto al "mercado" a partir, fundamentalmente, de la aparición del sonoro, de los **talkies**, en los treintas. Esto coincidió, no por casualidad, con la llegada de las Culturas de Masas, la transformación de los grandes laboratorios & usinas experimentadoras estéticas (Alemania & Rusia en los '20) en terrorismos de Estado productores de **kitsch** oficial, la elección de un discurso gramático único por Hollywood. Esta narración clasicista hollywoodense abandonó la exploración, eligiendo el código de la prosa en lugar del poético, pretendiendo una validez de saber último y perpetuo que, como sabemos, es tan efímero, perecedero y fecho como cualquier otro.

Sin embargo, gran número de films valiosos y creativos de los últimos años, realizados por francotiradores en distintas zonas del planeta, hechos muchos de ellos en forma artesanal, **under** y "al margen", hablan de otra cosa, "la luz de otra cosa" como decía Wenders. Cada obra pide, necesita, una forma propia de hacerse. No hay ninguna ley escrita o filmada sobre esto. El Cine es algo imposible de definir. Las películas más vivas cumplen una especie de **respiración** interna coherente. "Hay guión en el tenis. Hay un ritmo y una cadencia. Es muy musical. Hay diálogo mudo. El cine es diálogo mudo" (Godard/Welles decía que un film se componía en el montaje y que éste era sobre todo una cuestión de **oído** / "Y el verso viene (lo juro) del aliento, de la respiración del que escribe, en el momento en que escribe, y es por esto, es aquí donde, el trabajo diario, el TRABAJO, se introduce, pues sólo él, quien escribe, puede transmitir al verso su métrica y su fin —donde su respiración termina—. (Charles Olson). Ritmo, cadencia, musicalidad, organicidad, respiración.

Filmar hoy, con agonizante cine & cultura de la Kali-Yuga es volver al origen: tiempo en el ESPACIO: los pioneros, exploradores & experimentadores. Si no queremos caer en dogmas, sectas del ilusorio "saber cinéfilo" y egos exclusivistas debemos ser más abiertos, receptivos e **inclusivos**. El cine no es sólo el que se estrena. Documentales, films "antropológicos" y de animación, primitivos mudos y estrenos recientes, malas películas, propagandas y panfletos filmados, **home-movies**, artificios de estudio, etc., son el cine. Favio (*El Dependiente*, *Soñar, soñar*), Ruiz (*Las 3 coronas del marinero*), Kieslowski, Moretti, Prelorán, Iosselani, Godard, Herzog, Wenders, Santiago, Glauber, Ozu, Ivens, Marker, Varda, Jarmusch, exploraron espacios "al margen" del código de narrativa oficial, fallándole a la prosa rígida de lógica racionalista. A fin de cuentas, todo es una cuestión de intereses personales mutables.

Breve cielo

Selección de textos: Christian Kupchik

Woody según los papis.

Mis padres ven todas mis películas. Mi padre tiene 91 años y mi madre 84. Ella prefiere mis obras serias, como *Interiores* u *Otra mujer*, y detesta todas las cómicas. Mi padre, en cambio, siente verdadera fascinación por ver las colas de mis películas antes de que sean proyectadas. A menudo va a un cine en el que se va a proyectar uno de mis films, sólo a ver la cola. Después me llama y me dice: "He visto la cola de *Alice* y creo que es algo grandioso". Nunca me dice qué opina de la película en su totalidad. Me pregunto qué van a pensar de *Sombras y nieblas*...



Marlene Dietrich

Homenajes

El 6 de mayo falleció en París Marlene Dietrich, verdadero ícono sexual de la historia cinematográfica. *El Amante* ha querido rendirle un humilde homenaje, a través de diversos testimonios que la tienen como protagonista y que pueden contribuir a dar una dimensión más real a su imagen.

Memorándum de David O. Selznick productor, a Richard Boleslawski, director de El Jardín de Alá

17 de junio de 1936
Querido Boley:
Por favor, podrías hablarle a Marlene acerca de que su cabello está recibiendo demasiada atención y siendo peinado tantas veces que se pierde toda realidad. Su pelo está tan acomodado siempre —cuando sopla el viento, por ejemplo—, que permanece perfecto; de

hecho, está tan bien acomodado que no podría ser nada más que una peluca.

El extremo del ridículo es la escena en la cama. Ninguna mujer en el mundo ha aparecido tan impecablemente peinada como Marlene en esta escena, al punto que resulta imposible de utilizar porque todo está tan exactamente en su lugar que se pierde el efecto de una mujer arrasada y destruida. Hacer que el peluquero corra entre las tomas para colocar cada hebra de cabello en su lugar carece por completo de sentido. Sobre todo, cuando se ve al fondo cómo el viento agita las palmeras. Estoy seguro de que un poco de realidad no le hará a esta gran belleza ningún daño.

De las memorias de Klaus Kinski. Confesiones de Edith E.

Y me habla de su relación con Marlene D., cuando ambas eran jovencísimas principiantes.

Marlene le bajó las bragas entre los bastidores de un teatro berlinés y la llevó al orgasmo con la lengua.

De Marlene Dietrich, un milagro fabricado, de Guillermo Cabrera Infante. Londres, mayo de 1992

De ser una mediocre cantante y una actriz desconocida que era gorda, fea y de poco pelo, Marlene Dietrich se convirtió —no de la noche a la mañana pero sí del día de todos los días a la noche del cine— en un mito... Nunca nadie tan falso ha sido tan genuino. Pero fue ella misma quien más hizo por desmitificar a la estrella al definirla como una mujer no muy atractiva, sin voz, de cejas

afeitadas y boca pintada por fuera, que además no creía que sus famosas piernas fueran cosa del otro mundo: eran, como toda ella, una ilusión fotográfica, cuestión de pose y luces adecuadas.



Nosotros (el público)

13 de junio de 1984. Sergio Leone.

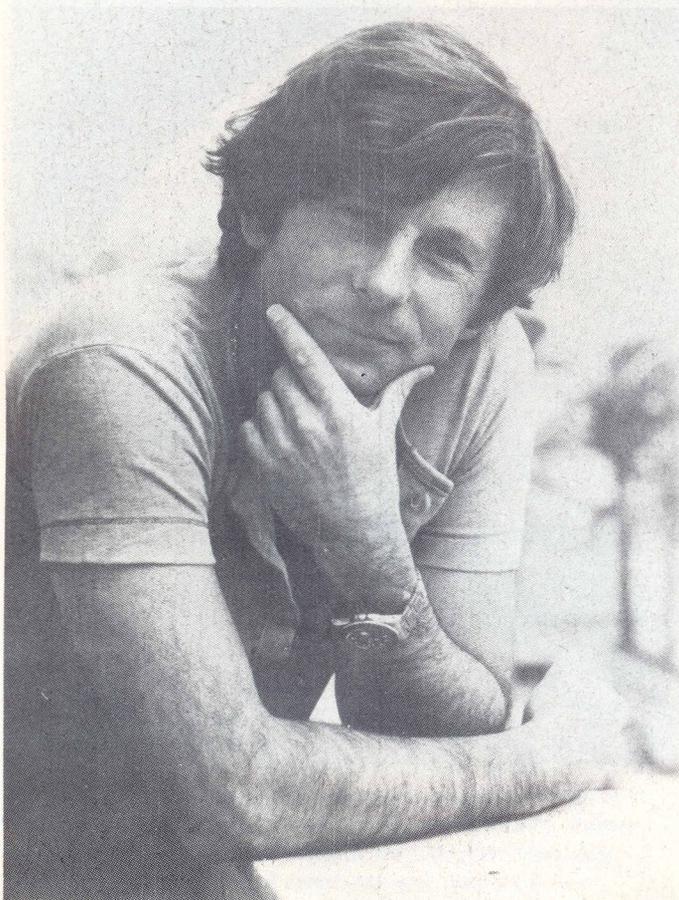
Hay dos actitudes posibles ante el público: se le puede hacer participar y decirle todo —lo cual le haría feliz, aunque de un modo bastante banal—, o bien hacerle descubrir las cosas dulcemente, muy dulcemente. Yo prefiero, desde luego, este último camino.

4 de mayo de 1985. John Schlesinger.

Prefiero que el público se interrogue a que tengamos que decirles qué está bien o qué está mal.

2 de diciembre de 1985. Steven Spielberg.

Yo quiero que la gente ame mis películas. De ser necesario, haría hasta de puta para que entre al cine.



Roman Polanski

6 de marzo de 1986. Wolfgang Petersen.

Cuando Sergio Leone hizo su versión de cuatro horas de *Erase una vez en América*, cometió una aberración comercial al olvidar que hay reglas de las cuales no se puede escapar. Al volver a montar su película y reducirla a dos horas, obtuvo algo aun más inaceptable para el público.

3 de junio de 1986. Roman Polanski.

A menudo, al percibir que ciertas cosas han sido dictadas por el solo placer del estilo o el deseo de impactar, se llega a la conclusión de que el público es más importante que el reconocimiento de la crítica.

16 de agosto de 1986. Oliver Stone.

Por definición, el público quiere evadirse... No busca ser devuelto a la realidad, a la muerte. Las películas que hacen soñar serán aquellas que lograrán siempre más dinero. A partir de esto, todo queda reducido a una elección personal: ¿lo que yo busco es ganar más dinero o soy consecuente con mis ideas?

11 de octubre de 1986. John Badham.

Mi rol no consiste en encontrar soluciones sino en ayudar a la gente a alcanzar su conciencia. Luego, es algo que ellos mismos deberán desentrañar. Si el público no es atraído por lo que le sugiere un afiche, no hay nada que podamos hacer para que pague su entrada.

10 de febrero de 1989. David Mamet.

El público es mucho más inteligente de lo que suele considerarse. Uno no puede olvidarse del público: siempre está un paso por delante de lo que queremos decir. Quiere que una intriga sea coherente, que lo que se le muestra sea directo, dramático. Si se respetan estas



David Mamet

exigencias con honestidad, si no se descuidan las expectativas del espectador, si se le ofrece un poco de humor y pasión, uno lo tendrá siempre de su lado.

17 de octubre de 1989. Sam Raimi.

Mi oficio me alienta a intentar cosas nuevas. Es la única manera de darle satisfacciones al espectador: darles lo que ellos quieren, porque es lo que esperan de nosotros.

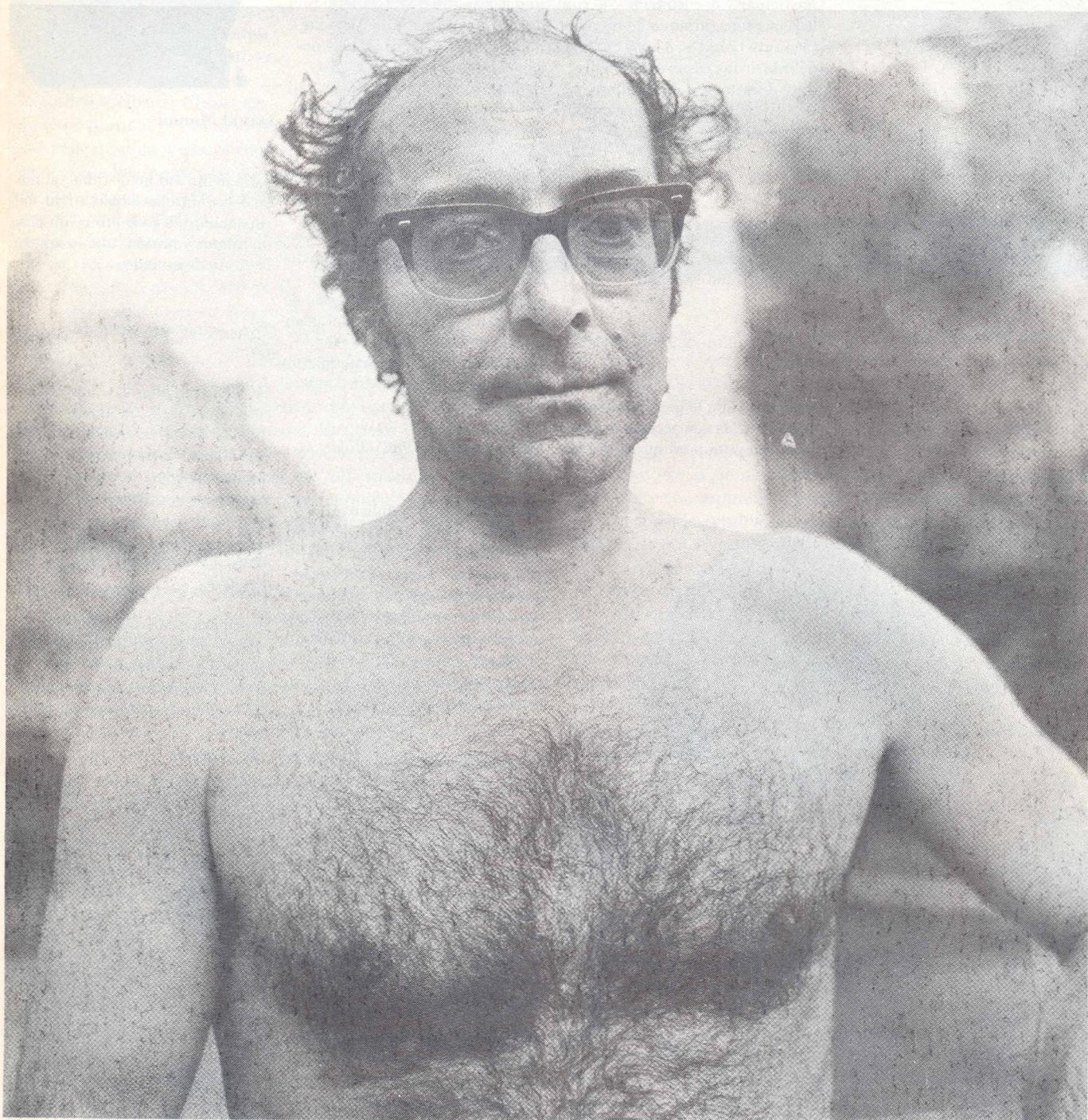
10 de septiembre de 1990. Lars von Trier.

Busco provocar reacciones en la cabeza del espectador, darle algo sobre lo que reflexionar. No señalar lo que es bueno o malo, sino ayudarlo a determinar por sí mismo.



Sergio Leone

Dossier Godard



Jean-Luc Godard: La continuidad de la ruptura

por Elvio Gandolfo

El comienzo de la biografía y la obra de Jean-Luc Godard se encuadran dentro de un clima social y cultural convulsionado y rico: el de las dos Repúblicas gaullistas de postguerra. En el cine, ese clima de cambio, de transición, encarnaría en el fenómeno de la *nouvelle vague* o “nueva ola”, precedido por la obra de creadores como Jean Renoir y Robert Bresson.

A lo largo de la década del '50 se irá gestando ese nuevo movimiento, rodeado por un cine francés prestigioso, muchas veces premiado, que exhibía una visión entre irónica y cínica del mundo en relamidas adaptaciones de novelas o guiones originales recargados de literatura. Las figuras guía de ese período fueron los críticos André Bazin y Roger Leenhardt, junto a Henri Langlois, fundador de la Cinemateca Francesa. En sus salas de proyección fueron conociéndose quienes después escribirían en la revista *Cahiers du Cinéma*, creada en 1951 por Bazin y Jacques Doniol-Valcroze, y que dirigirían los films precursores de la *nouvelle vague*: François Truffaut, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Claude Chabrol, Jacques Rivette.

El viejo cine, el llamado “cine de calidad”, recibió un ataque masivo por parte de François Truffaut en un extenso artículo titulado *Una cierta tendencia del cine francés* (1954). Sus dardos se centraban en los diez o doce títulos anuales supuestamente destacados, que a su parecer eran “films de guionistas”, apuntando en particular sobre Aurenche y Bost, dos adaptadores sistemáticos de grandes novelas, y guionistas regulares (junto con Henri Jeanson, Roland Laudenbach y otros) de directores como Claude Autant-Lara, René Clément y Jean Delannoy. Subrayaba allí el carácter hipócrita de las supuestas blasfemias e ironías sociales de esos films, destinadas en última instancia a ser digeridas sin problemas por un público burgués.

Pronto los artículos de *Cahiers* irían delimitando con precisión zonas de adhesiones y rechazos, basadas en un conjunto de presupuestos que la prensa sintetizó más tarde en la denominación “política de autor”. La idea era que cada gran director realizaba una obra tan identificable y necesariamente expresiva como la de un escritor. Pasaban a segundo plano factores como la producción o el resto de talentos puestos a colaborar en un film. Con el tiempo, establecieron una lista de “autores” favoritos: Hitchcock, Ford, Murnau, Rossellini, Bergman, Hawks, Fuller, Nicholas Ray. Pronto los críticos rebeldes de *Cahiers* (que empleaban un estilo aguerrido y arrogante) pasaron a la

acción: de la pluma a la cámara-pluma. Después de cortometrajes de escasa difusión, entre 1958 y 1959 estrenan los títulos que los catapultarían a la fama: *Los amantes* (Louis Malle), *El signo del león* (Eric Rohmer), *Los cuatrocientos golpes* (Truffaut), *El bello Sergio* (Chabrol), *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais) y *Sin aliento* (Jean-Luc Godard).

El movimiento provocaría apoyos y rechazos igualmente violentos. En algunos sectores molestó el clima “amoral”, el desenfadado sexual (en el que tuvo especial importancia la dupla Vadim-Bardot). Para otros, las carencias eran más profundas, planteando el eterno problema del “contenido”. Con tono paternalista, Ingmar Bergman declaraba en 1961: “lo que los alborotadores franceses necesitan es más respeto por el oficio y más preparación profesional. A veces me hacen pensar en esos dramaturgos noveles que se creen capaces de revolucionar el arte escénico antes de haber aprendido a escribir un drama en tres actos como Dios manda.”

El impacto fue sin embargo tremendo. El “cine de calidad” en su fórmula más tradicional no pudo ya recobrar, los mejores talentos de la nueva promoción captaron a fondo el nuevo clima cultural y social, y su influencia se dejó sentir a lo largo del tiempo sobre nombres como Bertolucci, Wim Wenders, Scorsese, Altman, Fassbinder, etc. El ritmo de filmación y montaje se hizo más liviano y fluido, se descubrieron nuevas relaciones entre sonido e imagen, y se llegó a influir decisivamente sobre un medio en apariencia tan alejado como la publicidad. En todo ese proceso la figura de Godard fue crucial, proyectándose más allá de los límites de la *nouvelle vague*.

El período clásico

El autor de *Sin aliento* nació en París en 1930, dentro de una familia protestante: el padre era médico con clínica propia, la madre pertenecía a una importante familia de banqueros. Durante la guerra, Godard se naturalizó como ciudadano suizo, viviendo entre los 10 y los 16 años en el cantón de Vaud. Estudió más tarde en la Sorbona, recibiendo un título en etnología. En París empezó a frecuentar los cineclubes y la Cinemateca, donde hizo amistad con Bazin, Truffaut, Rivette y Rohmer. A partir de 1950 comenzó a escribir notas (que a veces firmaba como Hans Lucas) en la revista *Gazette du cinéma*, y, a partir de 1952, en *Cahiers du Cinéma*. De vez en cuando regresaba a Suiza, donde realizó tareas de cámara para la TV de Zurich. En 1953 consigue empleo como trabajador de la construcción en un dique de Suiza. Allí realiza su primer

cortometraje, *Opération Béton*, en 1954. Ese mismo año muere su madre en un accidente. En los años siguientes firma varios cortometrajes: *Une femme coquette* (1955, sobre cuento de Maupassant), *Tous les garçons s'appellent Patrick* (1958), *Une histoire d'eau* (1958). En 1959 entra a trabajar con Truffaut en el semanario *Temps de Paris*, donde escribe una columna de chismes. Ese mismo año le ofrece al productor Georges de Beauregard cuatro guiones; éste acepta el de *Sin aliento*, basado en un bosquejo sobre un hecho real, escrito por Truffaut. Godard lo rueda por un costo irrisorio (400.000 francos) y en menos de un mes.



La chinoise

El film narra una anécdota de "serie negra": un delincuente conoce a una muchacha norteamericana que vende diarios en la calle; entablan una relación; conversan hasta por los codos; la muchacha lo denuncia; el delincuente muere. Jean-Paul Belmondo había trabajado con Godard en el corto *Charlotte et son Jules*. Jean Seberg había protagonizado *Bonjour Tristesse* de Otto Preminger (según Godard se trataba del mismo personaje, y en el comienzo de *Sin aliento* podía incluirse un cartel que dijera: "Tres años después..."). En la fotografía, Raoul Coutard iniciaba una colaboración que duraría casi diez años, e incluiría nueve largometrajes. Esa época, que se cierra con *Pierrot el loco*, es el período clásico de la obra de Godard, el que tuvo mayor impacto y difusión, aunque los períodos posteriores (político-militante y de resurgimiento) no establecen un corte absoluto: éste ha sido planteado más por la estructura de difusión, y exhiben esa "continuidad de la ruptura" en la que dijo creer Godard cuando lo interrogaron acerca de si se ubicaba en la continuidad o la ruptura dentro del cine. El método de trabajo de *Sin aliento* se repetiría en films posteriores: partir de situaciones determinadas, pero guionar poco antes del rodaje, aunque sabiendo dónde se va; aumentar al máximo la velocidad de rodaje; redescubrir los métodos cinematográficos como si se usaran por vez primera. El resultado era impresionante: las calles de París, filmadas en un áspero blanco y negro, con una cámara liviana y espontánea, parecían vistas por primera vez. Otro rasgo era la falta de respeto por las supuestas reglas inamovibles de la sintaxis cinematográfica: los ejes en los diálogos, la luz mínima para rodar, el montaje "armonioso". Aquí, en cambio, hay extensos diálogos donde en vez de usar el campo-contracampo vemos durante largo rato a uno solo de los interlocutores, y una superposición sincopada de las imágenes, como si en vez de una "cámara-estilográfica" Godard (o Coutard) usaran una "cámara-máquina de escribir". En el terreno del relato, e incluso de la visión del mundo, *Sin aliento* también preanuncia el resto de la obra de

Godard, la imposibilidad de ofrecer una materia previsible, la falta de respeto consciente o inconsciente por un género. Aunque hay un par de muertes y Belmondo imita a Humphrey Bogart, no se trata de un film policial, algo que Godard descubrió al terminarla: "Creía estar haciendo *Scarface*, pero hice *Alicia en el país de las maravillas*". La captación del presente que significa un rodaje creado sobre la marcha, se traduce a su vez en una sensación de inmediatez absoluta respecto de la época en que la película fue realizada, constituyéndose en algo así como un documental narrativo del año de realización.

Esa mirada se haría mucho más política en el segundo largometraje, *El soldadito*, filmada en Ginebra entre abril y mayo de 1960. Un tema intocable aparecía en ella: la guerra de Argelia. Para mayor polémica, las extensas sesiones de tortura eran ejecutadas por un grupo de argelinos. Una vez más la fotografía en blanco y negro es móvil, áspere. Aun hoy asombra el carácter imperecedero de algunas secuencias para mostrar el envés de violencia que se oculta bajo una superficie aparentemente calma: Bruno Forestier, un terrorista encargado de eliminar a un político camina a pocos pasos de él en las calles atestadas de Ginebra con un revólver en la mano, sin que nadie lo advierta. La carga transgresora era lo bastante fuerte en su momento como para que los censores franceses postergaran su estreno hasta 1963. En el reparto, aparece por vez primera Anna Karina, que sería un elemento fundamental del mundo de Godard en esta primera serie de títulos. Los films siguientes son a la vez variados y partes de una especie de film mayor que se continúa de uno a otro. *Una mujer es una mujer* lleva a renovaciones tan importantes como las del blanco y negro respecto al color, en una fragmentada y humorística comedia musical, con *gags* a la Mack Sennett, uso creativo del sonido, y actuaciones relajadas y alegres de Brialy, Anna Karina y Belmondo. El propio director dio una doble definición del film: "una comedia musical sin música; o un error fascinante, porque es un error rodar una comedia no preparada en exteriores, en invierno, en cinemascope y en color. Pero es fascinante porque es difícil, debido a que tu cerebro está funcionando realmente a lo largo de cinco semanas".

Vivir su vida se internaba en el mundo de la prostitución, en blanco y negro, y sobrecargando la cantidad de información "ensayística" sobre el tema, en un clima de extremo ascetismo, al que aluden incluso unos fragmentos de *La pasión de Juana de Arco* de Dreyer (1928) subrayando la mezcla de sordidez y misticismo de las imágenes.

Los carabineros fue el primer título de Godard que recibió una serie de críticas por su aspereza. Centrado en el tema de la guerra, recurre al empleo paradójico de un tono de comedia de golpe y porrazo para narrar las aventuras atroces e impúdicas de una pareja de soldados. El choque entre las situaciones cómicas (más que humorísticas), y temas como la masacre, el saqueo o la violación, resultaba violento en extremo, y ofrecía aún menos asidero que los films anteriores para la identificación del espectador con alguno de los personajes.

El desprecio es uno de los films más extraños de esta primera época. Basado libremente en una novela de Moravia (aunque es la adaptación de Godard que más se acerca al original), incluye en el reparto nombres célebres: Jack Palance, Brigitte Bardot, Michel Piccoli y el director alemán Fritz Lang (quien había declarado que Godard era lo más interesante que le había pasado al cine en los últimos años). En colores restallantes, el film se ubica en una villa de costa griega para circular con la cámara

alrededor de una actriz y su esposo, un director de cine, varios dioses griegos inmovilizados en estatuas, un director de cine, y un productor norteamericano. Filmado en Italia, el film tiene un "sentido del lugar" pocas veces transmitido con mayor vigor.

El film siguiente, *Asalto frustrado*, está en las antípodas: reaparece el tono de comedia y se recobra la narración relativamente lineal (siempre dentro de la sincopada estética de Godard) para narrar las aventuras de tres ladrones marginales y sus combinaciones afectivas. *La mujer casada*, en cambio, es el film más áspero de esta primera etapa, y preanuncia la aridez visual y expresiva de la etapa militante. El encuadre acumula objetos de consumo; los actos sexuales se filman de modo muy fragmentado; el efecto de distanciamiento sobre el espectador es extremo.

Alphaville tiene como protagonista a Eddie Constantine, interpretándose a sí mismo, aunque en el film se llame Lemmy Caution. Es uno de los films más disfrutables de Godard: filmado en un blanco y negro que abomina de la luz, consigue crear en calles, automóviles y edificios reales la sensación de un futuro sórdido y opresivo con mayor convicción que mucha superproducción reciente. Hay secuencias inolvidables (la dureza cortante de una ejecución de disidentes en una piscina, vista como al pasar; la secuencia con Akim Tamiroff; los diálogos de Constantine con una computadora de inolvidable voz entrecortada), y una sensación de aventura angustiada que no disipa el final feliz donde los poemas de Eluard triunfan contra el Sistema.

Pierrot el loco es el final y la *summa* de esta primera época. Filmada en brillantes colores, protagonizada por Belmondo y Anna Karina, traza un círculo perfecto con *Sin aliento*, tiene su mismo ritmo desesperado, y se yergue como una explosión neorromántica con esquivas políticas, narrativas y líricas que no dejan de obrar sobre el espectador cuando ya ha pasado un buen tiempo de proyección. La imagen final de Pierrot haciéndose estallar la cabeza con una ronda de cartuchos de dinamita (aunque intentando apagar la mecha a último momento) expresa a la perfección un "no va más" del propio Godard.

Esa sensación se acentúa en los films siguientes (*Masculino-femenino*, *Made in U.S.A.*, *Dos o tres cosas que sé de ella*, *La china*, *Week-end*, y *Le gai savoir*). Con diferencias tonales (del distanciamiento de *Dos o tres cosas...* al apocalipsis amargo de *Week-end*) preanuncia un proceso interior que va a provocar una decisión crucial, cuando en 1968 el malestar de la cultura de los films de Godard captaron a la perfección el estallido de los sucesos de mayo.

La etapa militante

Los diez años siguientes marcarían la desaparición de Godard del sistema cinematográfico convencional, para dedicarse a un tipo de trabajo militante, fundando en 1968 el "grupo Dziga Vertov" con Jean-Pierre Gorin, un militante que había decidido hacer cine, mientras que Godard era un cineasta que deseaba militar, hacer "políticamente cine político". Hablar con propiedad de esta época es difícil, porque los films realizados rara vez han sido vistos o difundidos, y sólo existen testimonios fragmentarios, por lo general adversos, aunque algunos críticos insisten en que se trata de un nuevo tramo de esa "continuidad de la ruptura" en la que se inscribe Godard. Varios de esos films quedaron inconclusos, por diversos motivos. Algunos fueron encargados por las redes televisivas de distintos países europeos (Francia, Italia, Alemania Federal), otros

contaron con estrellas también comprometidas políticamente. Luego de una serie de "cine-panfletos" en pleno '68, los títulos de diverso estilo y temática, son: *Uno más uno* o *Simpatía por del diablo* (con los Rolling Stones; fue presentado en dos versiones, una de ellas "terminada" por su productor); *Un film comme les autres*; *One American Movie/One A.M.*; *One P.M.*; *British Sounds* (o *See you at Mao*); *Pravda* (filmada clandestinamente en Checoslovaquia), *Vent d'Est* (que incluye una reutilización de western); *Lotte in Italia*; *Victoire* (o *Palestine Vaincra*, inconclusa); *Vladimir et Rosa*, *Tout va bien* (con Jane Fonda e Yves Montand); y por último *Ici et ailleurs*.

La lectura de los guiones sólo sonoros de algunos de estos films (traducidos al español en *Jean-Luc Godard y el grupo Dziga-Vertov: un nuevo cine político*, Anagrama, 1976), retrotrae al tono imperioso, didáctico, autoritario de mucho texto y cine militante de los años '70. Hay un empleo permanente de una didáctica de la repetición, citas sistemáticas de teóricos marxistas, una preocupación mayor por la denuncia de "revisionistas" que por la búsqueda de extrategias prácticas de lucha eficaz contra el enemigo, una idealización marcada de la Revolución Cultural China, etc.

Las entrevistas de Godard de esos años (que seguía siendo una personalidad perseguida por la prensa especializada o general) muestran la misma mezcla de extremismo y agudeza. Cuando en 1970 entabla un diálogo con Fernando Solanas anuncia el abandono de *Cahiers du cinéma* y rechaza como "cine aliado de la reacción" la obra de Fellini, Antonioni, Visconti, Bresson, Bergman, Truffaut, Rivette, Démy, Resnais, "todos, en Inglaterra, Lester, Peter Brook, en Italia Pasolini, Bertolucci, en fin... Polanski, todo el mundo." Y agrega: "están integrados y no quieren desintegrarse", aludiendo a su propio doloroso proceso. En otro momento, sin embargo, apunta la aguda idea de que la rebelión del cine de autor contra la industria, en los '60, equivale a una revolución burguesa, que rompe con la relación feudal entre ambos integrantes de la industria. En otro momento aparece con ingenuidad la contradicción con la realidad del cine que esa gran mayoría prefiere: "Ahora hago cine con los obreros y hago aquello que ideológicamente ellos quieren, pero también les digo: ¡Cuidado!, es necesario que además de hacer este cine no vayáis el domingo a consumir el cine del sistema", casi un consejo de cura párroco. A su vez la respuesta de ese sistema no parecía demasiado violenta. Si Godard le dice a Solanas sobre *La hora de los hornos*: "Es el caso de tu film, que estoy seguro que no podrán recuperar y será prohibido (en Francia)", una nota al pie aclara que en realidad el mismo fue estrenado en París, en un cine-estudio de Montparnasse, sin mayores inconvenientes.

Esa etapa había comenzado como producto inmediato del sacudón de mayo del '68 (las rebeliones estudiantiles en París) y se pretendía romper con el cine entendido a la antigua, con su sala de pantalla fascinante y alienante. El resultado fue un progresivo aislamiento, una escasez total de alumnos para esas clases. A su vez el clima social y cultural seguía cambiando, incorporaba elementos inesperados y, en el aspecto político, incluía no pocas sorpresas: el tono "administrativo" del socialismo en el poder, el vuelco al consumo de China (con una agria revisión de la Revolución Cultural), la matización compleja de las realidades cubana y vietnamita en relación al monolitismo del ideal.

En 1975 Godard comienza una nueva etapa de transición. Significativamente, lo hace a través de un regreso al pasado: en *Numéro deux* declara estar realizando por

segunda vez *Sin aliento*, deja de lado el tema político directo (aunque no el tono didáctico) y se dedica a investigar la familia, el mundo femenino. Al año siguiente realiza *Comment ça va*, otro producto inseguro, frágil. Al fin, en 1979 *Sauve qui peut* (la vie) comienza a mostrar (según los críticos europeos que la vieron) una visión más firme, que parece ir recobrándose de una especie de "esqueletización" sufrida por su mundo visual y conceptual a lo largo de la etapa militante. Cuando redactores de *Cinématographe* lo entrevistan en 1981 en una oficina de los estudios Zoetrope de Francis Coppola (donde está tratando de obtener apoyo para un nuevo film) habla de la desorientación que cree ver en el Wenders que está realizando también tratos con Coppola, y recuerda: "Conozco esa situación, me pasó en los años '70: uno empieza a hacer trucos y no logra nada, deja de saber qué es lo que quiere hacer". El periodista le pregunta si en ese momento tiene en cambio una clara conciencia de sus intenciones. "No" contesta Godard. "Pero no estoy angustiado". Esa especie de relajamiento aflorará en sus films posteriores, sin perder nada de la inquietud que lo caracteriza, en las dos únicas películas de su último período que hemos podido ver en el Río de la Plata: *Prénom Carmen* y *Je vous salue Marie*.

Resurgimiento y balance

En ambas hay un elemento nuevo: la naturaleza aceptada gozosamente, en su pura belleza. Alguien definió el aporte de Godard al cine como el de haber transmitido "el ruido del mundo". Podría perfeccionarse la definición agregándole el adjetivo "humano", o incluso "urbano": los films del período clásico aportaron una visión y sobre todo una audición inédita de espacios urbanos como cafés, estaciones, calles, interiores de departamentos desolados o en desorden, vistos como nadie los había filmado antes.

En *Carmen* y *Je vous salue Marie* aparecen con un peso inédito el mar, o el silencio de los prados, la belleza de un cielo, de un pequeño animal.

La banda sonora es un aporte deslumbrante, que deja atónito por la propia sencillez de los recursos: un sonido directo de realismo inédito en las escenas del hospital, un registro impecable de un cuarteto de Beethoven, el ruido chirriante del dedo de un gordo goloso y anónimo rascando el fondo de un frasco de mayonesa en el baño vacío de un pequeño supermercado al que entra la pareja protagónica. Todo entremezclado de un modo asincrónico (música sobre mar, mar sobre diálogos, diálogos sobre cuarteto de instrumentos) y a la vez armónico.

En *Carmen* Godard aparece conflictuado, dinámico, a la búsqueda de un tono. En *Detective* ha recobrado en cambio toda su seguridad. En más de un sentido el tono policial mezclado al destino fatal recuerdan a *Sin aliento*. Hay además una muy inteligente utilización de un Johnny Hallyday aún estrella pero ya veterano y memorables discusiones conceptuales sobre el cine (en especial el cine pornográfico).

Para redondear la imagen cambiante y a la vez unitaria de Godard faltaría ver *Passion* (donde hay una utilización pictórica del color) *Nouvelle Vague* y la reciente *Allemagne Neuf Zéro*. Lo ya visto basta sin embargo para confirmarlo como uno de los directores más influyentes de la historia del cine, en renglones tan variados como la fotografía, la actuación, el sonido, zonas que exigirían un análisis mucho más detallado que esta rápida y fragmentaria visión de su obra.

Copiada hasta el hartazgo, coartada para los más siniestros descuidos y esnobismos en malos discípulos, su obra se

yerque como un testimonio inagotable de su propio tiempo, recorrida por una desesperación secreta por conocer en medio de una época caracterizada por la difusión masiva de la cultura (Godard se desarrolla en el clima del libro de bolsillo, ya llega a la era del fascículo: las citas inagotables de sus films testimonian esa sopa nutricia en la que se bañan sus personajes), una desesperación que siempre se resuelve en la explosión creativa, en la partida hacia un territorio nuevo inexplorado. Aunque sea bajo el disfraz del tío loco, desorientado, buen tipo, que aparece en *Carmen*, como un Jerry Lewis anacrónico (otro director que conoció por muy distintos motivos, un período de oscuridad) observando con ojos a la vez irónicos y cariñosos los movimientos y conceptos de las nuevas generaciones, sin poder entenderlos muy bien.

En Cannes, en 1983, cuando *Prénom Carmen* fue presentada, Godard ofreció una conferencia de prensa que fue un poco un balance provisional del largo camino recorrido en cine, en video, en televisión, en blanco y negro, en color, en pantalla chica, panorámica, de 16 mm. Con su actitud de ojos atentos, de búsqueda permanente de la verdad en todos los niveles dijo hablando en tercera persona de sí mismo y de su supuesto estilo marginal: "Godard no tiene estilo. Tiene ganas de hacer films, eso es todo. Si he podido influir a los jóvenes cineastas que son un poco mis hijos o mis hermanos o que eran mis padres antes que yo comenzara, fue mostrándoles que un film es siempre algo posible: que se puede realizar un film sin dinero. Cuando se tiene mucho dinero también se puede hacerlo, pero de modo distinto a como lo hacen hoy los norteamericanos, los rusos o la televisión. De hecho, mi tarea ha consistido siempre en ir de costado, en estar al margen, en el margen. Cuando voy a ver un partido de fútbol o de tenis, estoy al margen en relación a los jugadores. Estoy en el lugar del público que mira. Ser marginal, es ocupar la posición del público."



Durante el rodaje de *Una mujer es una mujer*

Se dice de mí...

Anna Karina. (Actriz)

Siempre fue un gran deportista. Estaba muy bien constituido físicamente, tenía un cuerpo de atleta. Claro que no se le podía apreciar debido a su modo de vestir. Aunque me encanta cuando los hombres se visten así, con ropas un poco amplias. Nunca se veía el cuerpo de Jean-Luc. No era algo que gustara exponer...

Cuando Jean-Luc presentó *Vivre sa vie*, *Une femme est une femme* y *Bande à part* en el Festival de Nueva York, los espectadores y periodistas me reconocieron en las dos primeras películas pero se preguntaban cuál era mi rol en *Bande à part*. No me habían identificado. Jean-Luc es capaz de tratar a sus personajes en forma muy distinta, aunque con la misma energía. De alguna manera, es como si un escritor fuese capaz de escribir un libro como Kierkegaard, otro como Céline, un tercero como Thomas Wolfe. Es sorprendente, pero Jean-Luc puede pasar de la comedia a la tragedia con gran facilidad.

Todo el mundo cree que cuando trabaja, Jean-Luc es frío, glacial, desagradable, pero yo lo he visto sufrir, al borde de las lágrimas. Lo mismo se puede decir de su actitud ante las críticas. Por ejemplo, tener una buena crítica de alguien a quien considera un idiota, lo pone loco de rabia. Por el contrario, si una persona inteligente y sensible le hace un cumplido, se siente feliz y emocionado.

Laszlo Szabo. (Actor).

Lo que más me impresiona en Jean-Luc es su ternura. En una ocasión le escuché decir algo que no olvidaré jamás, algo pequeño que te ayuda a crear una moral hasta el fin de tus días. El estreno de *Le petit soldat* molestó bastante a la censura. Jean-Luc respondió diciendo que las películas eran como niños, que él amaba *Le petit soldat*, porque era como un niño enfermo, y los niños enfermos necesitan amor.

Jackie Reynal. (Maquilladora).

Un creador está fatalmente solo. Godard y Karina creaban noche y día. No había nada compartimentado, todo estaba ligado. Por eso, las películas de Godard no son nunca completamente una parte de su vida, aunque siempre tengan un rasgo autobiográfico. Por ejemplo *Vivre sa vie* es un magnífico homenaje de un hombre hacia una mujer. Es la prostituta que entrega su cuerpo pero no su alma.

Nagisa Oshima. (Director).

En mi juventud, a los comienzos, la política ha tenido una importancia fundamental. Me sentía bastante lejos de un héroe desprovisto de toda conciencia política, como es el caso del personaje de Belmondo en *A bout de souffle*. No podía dejar de sentir una cierta antipatía por Godard y su su película. Por eso, cuando al estreno de *Cuentos Crueles de juventud* dos críticos me endosaron la etiqueta de "nouvelle vague", mi primera reacción fue la de ir a estrangularlos.

Michel Piccoli. (Actor).

Yo creo que con Jean-Luc tenemos una connivencia de amor. No nos vemos nunca. De cualquier modo, él no ve nunca a

nadie. Me llamó para hacer *Pasión* y me dijo: "Hay un actor que debía actuar en mi próxima película, pero no está libre". Después me contó que había hecho todo por retrasar la fecha de filmación para no tener que contar con ese actor. Es posible. Y agregó: "Me encantaría que lo reemplaces y me des una mano". Yo le dije que sí, y Jean-Luc me dijo: "Espero que no sea a patadas en el culo".

El trabajo de Godard es un mecanismo de relojería. Todo el mundo, actores y técnicos (y es todavía más duro para ellos), están tan asombrados, fascinados y maravillados con su trabajo, que cada tropiezo que pudiese existir es vivido en forma mucho más dolorosa por él que por nosotros. Cuando pone en funcionamiento algo, se está bajo presión y en dos o tres palabras esenciales Godard dice todo. Si no se está atento a esas dos o tres palabras, uno puede sentirse perdido.

Caroline Champetier. (Directora de fotografía)

Creo que Godard prefiere observar la vida antes que dar vida. Frecuentemente los actores esperan que se les dé vida, texto, todo. Yo diría que Godard tiene una idea sobre los actores, pero les da libertad para ser mejores o peores. Ama cuando todo es hermoso y justo, ama los rostros bellos, los gestos. Es incapaz de montar un plano que no sea hermoso. A propósito de *Nouvelle vague*, he leído que Godard dijo: "Filmar a Delon es como filmar a un árbol". Creo que es algo muy profundo viniendo de él: toda cosa filmada es algo para tomar en cuenta.

Johnny Hallyday. (Cantante, actor).

Muchos me había dicho: "Mi pobre amigo, vas a rodar con Godard". Ahora bien, él siempre ha sido muy humano conmigo. Es verdad que tiene sus humores. Es cierto que llegaba a las diez de la mañana y decía: "El tiempo no es el mejor. ¿Ustedes tienen realmente ganas de filmar...? Bueno, nos vemos mañana".

Y se iba. Esto duró cerca de tres semanas antes de comenzar a filmar *Detective*. Ya nos preguntábamos si filmaríamos alguna vez, hasta que un día llegó y dijo: "El tiempo está mejor, así que vamos a rodar". Y el film se hizo en cuatro semanas en lugar de siete. A Godard se lo ama o se lo odia. Yo, personalmente, lo adoro. Hacer una película con él es como hacer diez. Si mañana Godard me dice: "Yo no te muestro el guión, pero tenés que estar libre en quince días", yo digo sí, sin saber de qué se trata. Es el único tipo capaz de hacerme avanzar diez años en cuatro semanas de trabajo.

François Truffaut. (Director)

Creo que ha llegado el momento de decirte que, en mi opinión, tu conducta es una mierda... La idea de que los hombres son iguales es para ti teórica, no la sientes, y es por eso que no logras amar a nadie, ni ayudar a nadie... Detentas la verdad sobre la vida, la política, el compromiso, el cine, el amor, todo está claro para ti, y cualquiera que piense de otra manera es un cerdo, aunque tú no pienses lo mismo en junio que en abril. (Carta)

Selección y traducción: Christian Kupchik

Esperando a Godard

por Américo Cristóbal

En un maravilloso trabajo aparecido en la edición española de *Letra Internacional* (Nº 24, 1991), Mark Strand rompe lanzas en favor de la fotografía instantánea. La prefiere a la de pose. La razón de esta preferencia evoca un problema arduo y paradójico: la percepción y el sentido del tiempo. Para Strand la pose supone una voluntad de hacerse sensible a una imagen antes que a un ser. El posante quiere aparecer de un modo particular, un modo que se resiste, a través de la imagen, a mostrar su presencia en el tiempo. Naturalmente, el cálculo y la estrategia de quien posa, su deseo de trasponer el instante perdido, son también ilusorios. Pero es cierto que quien actúa el momento de la imagen lo hace para dejarnos algo menos de sí, la prueba de un estoicismo que busca salir de la fatalidad del tiempo. La instantánea habla en cambio de un momento extraordinario mínimo y débil de una vida, de un tiempo cuyo estado es la volatización, la pérdida. La actuación se trama en torno a una melancolía de la trascendencia; la instantánea, en vez, alrededor de una melancolía de lo concreto. El exceso de vitalidad y de improvisación que asaltan la instantánea es sólo una apariencia. Porque lo que ha conseguido la foto del instante es un resplandor de la fuga, de la ausencia. La vida de la instantánea consiste en haber tomado el detalle, o mejor aún, el movimiento de la muerte. Una fotografía de la muerte. Esta larga digresión quiere dar cuenta de algunos procedimientos y caminos de la obra de Godard. Esa obra, puede decirse, está en relación con la instantaneidad. Es decir con la obsesión de hacer sensible la pérdida del tiempo concreto. "El cine —dice Godard— es el arte que según la frase de Cocteau (en *Orfeo*, creo) filma la muerte en el trabajo. La persona que se filma está envejeciendo y va a morir. Filmamos, pues, un momento en el trabajo de la muerte. La pintura es inmóvil, el cine logra aprehender el lado mortal de la vida". Esta conciencia no pertenece sólo al primer Godard, al de *A bout de souffle* o *Vivre sa vie*, la vemos también reaparecer en sus últimas producciones. Basta *Passion* para comprobar —entre otras cosas— el rigor con que Godard expresa precisamente la contraposición entre lo fijo e inmóvil del arte de la pintura y el sentido de discontinuidad, fragmentación y movimiento del cine. Quizá donde mejor se manifiesta esa relación con la instantaneidad sea en su modo de filmar. Godard no parte de un método. El método supone la cristalización identificatoria de una práctica. Es una operación de fijación; y si algo rechaza Godard como impropio del cine es sin duda la presión de lo fijo. Se sabe que Godard no filma —salvo excepciones— a partir de guiones y libros acabados. El ideal de la improvisación (que no equivale a espontaneidad absoluta) que postula Godard se explica a partir de un razonamiento muy sencillo: si el libro estuviera perfectamente terminado antes de la filmación, ¿para qué entonces filmarlo? Vale decir, Godard sitúa la acción de filmar en el mismo plano que la escritura. De lo que da cuenta así no es tanto de una postura en relación con la teoría del cine y la literatura, sino de la idea de que el cine no es puro oficio, pura tecnología, pura industria. La utopía de Godard, como la de algunos escritores excepcionales (*El Fiord* pudo haber sido un film de Godard tanto como *La Chinoise* un texto de Osvaldo Lamborghini, por ejemplo) es decirlo todo, y de una vez. "¿Para qué sirve la cámara —dice— si viene después de la literatura?" No

hay relación entre literatura y cine; en Godard la cámara ya es la literatura. La literaturización del cine de Godard no depende de la irrupción repentina de una frase de Dostoievski en boca de un personaje. Es algo más, o quizás mejor, es algo menos que eso. La pregunta es pues ¿qué literatura hay en la cámara de Godard? Me gusta considerar la conjetura de que Godard es un escritor de aforismos. No un novelista, ni tradicional ni de los otros, tampoco un escritor de aliento expandido y voluptuoso, sino alguien que prefiere la fórmula breve y volátil del aforismo. La brevedad, la escritura fragmentaria y puntual se complementan mejor con la improvisación. Porque es ahí donde la palabra se confunde mejor con el pensamiento. Karl Kraus decía que el aforismo no da tiempo siquiera para escribirlo a máquina. El cine de Godard podría resumirse en la tensión entre sus notas artesanales (que ocupan el lugar del guión) y toda la maquinaria cinematográfica. El aforismo, la estética de la concisión, se puede pensar así, están en relación con el modo con que Mark Strand absuelve y dignifica la foto doméstica, la instantánea. Es un modo de hacer en el tiempo. Gracián decía: "en todas las cosas trata de poner el tiempo de tu lado." Esta frase que obsesionó a Benjamin conviene también al universo de Godard. Un saber que se pone en juego en su matiz de ensayista, de aforista. Lo que Godard filma a partir de la idea de que el cine, todo el cine, es un error. El mismo que corrompe la alegría de una instantánea pero que también es fuente de emoción cuando quien lo trata se pone de su parte, de parte de ese tiempo, de esa espera.



Afiche de *Dos o tres cosas que yo sé de ella*

La Pasión según Godard

Nouvelle Vague, anteúltima película del cineasta francés, será estrenada próximamente. Como celebración, he aquí una breve crítica prematura y un pequeño homenaje.

por Pedro B. Rey

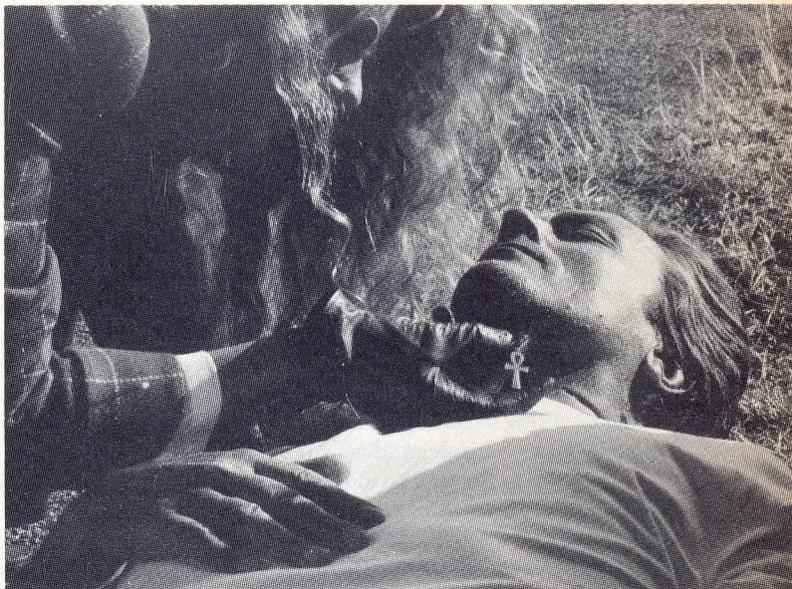
I

“*Nouvelle Vague*, magistral creación de G., es fácil de comprender, pero imposible de explicar”. Freddy Buache.

Godard sabe como multiplicarse a sí mismo. *Nouvelle Vague* es sin duda una de las formas más perfectas en que ese ejercicio combinatorio de imágenes, citas, reflexiones, guiños que uno puede tomar o dejar de lado, luminiscencias, breves claroscuros, hilos de narración que se arquean y vuelven a reunirse con su punto de fuga, compromete y se alía al espectador. Espectador que tiene la posibilidad —y en cierto modo la placentera obligación— de convertirse en alter ego del director. O mejor todavía: de transformarse en su tercer ojo, aquél que puede encontrar a través de la distancia que inaugura la pantalla una nueva perspectiva de lo que muestra.

Como apunta Buache en la frase que utilizamos como epígrafe, *Nouvelle Vague* es imposible de explicar. Ante todo porque en su forma digresiva esconde las variadas formas de un aleph. El argumento puede ser resumido en unas breves líneas, pero hacer hincapié en el hilo por el que nos conduce la historia es una de las tantas máscaras de la trampa. La historia reducida a su linealidad es como una ruta despejada. En cambio, las historias de Godard, desde sus primeros cortos, son, en cierta forma, “como un auto al que las inundaciones apartan de su trayecto normal y fuerzan a que atravesase los campos para alcanzar la gran ruta de París” (*Histoire d'eau*, 1958, cortometraje realizado junto a Truffaut). *Nouvelle Vague* se resume quizás en una imagen, en algunas palabras que refuerzan esa imagen, o en las voces acopladas que se adhieren a otra música, la de Saluzzi, Schoenberg o Hindemith, según el caso, que vuelven a hacer hincapié en la expresividad, la extraña belleza o el silencio —otra vez— de esa imagen. En todo caso, esta película es una rara avis, cruza de policial negro luminoso (recurrente en tanta de sus obras: *Detective* es el ejemplo más reciente) y de historia de amor entre mujer rica y desconocido surgido de la nada. El relato se completa con un entorno contemporáneo poblado de automóviles y una contraposición bucólica personificada por los paisajes y un jardinero que parece extraído de las *Geórgicas*.

Que Domiziana Giordano (“Madame”, “La condesa” o Elena), a bordo de uno de sus cupés de lujo, esté a punto de atropellar en la ruta a un desconocido; que ese primer desconocido que personifica Alain Delon lleve por nombre Roger Lennox y se quede a vivir con ella en su caserío; que



Lennox, Roger, se ahogue y aparezca -o se convierta- en un sosías, que dice ser su hermano; que se arrije a un desenlace; tales los hechos, no son más que algunos de los puntos de anclaje de la narración. Pero tratar de comprender *Nouvelle Vague* únicamente desde esa perspectiva parecería inútil en Godard. “No me gusta contar una historia. Me gusta mucho, en cambio, servirme de la historia como un fondo de tapicería sobre el que bordar mis propias ideas... Partir de cero, marcar un comienzo y llegar a un fin es algo que siempre me ha molestado. Lo que me interesa es tomar trozos de historias”. Pocas definiciones tan precisas como las del propio cineasta. Lo que no significa que esa historia, digresiva, como una respiración tranquila y jadeante al mismo tiempo, no tenga una belleza digna de las imágenes que la representan. Las imágenes hacen la historia, pero ésta es sólo una de las partes del todo. Un todo que, bajo ese haz caleidoscópico, puede encontrarse sólo en las partes.

II

“Godard a une belle formule: pas une image juste, juste une image”. G. Deleuze.

La frase que nos recuerda Deleuze pertenece a *Vent d'Ést* (1969), una de las realizaciones del Groupe Dziga Vertov, período ultrapolitizado y secreto en la filmografía de Godard. Sin embargo, a pesar de la peculiaridad de aquella etapa, la expresión siempre tuvo y tendrá valor cuando de él se trate: ya sea en *Alphaville*, *La chinoise* o en *Nouvelle*

Vague, la imagen lo será todo, aunque se aparente lo contrario. Aunque el lenguaje aforístico simule serlo todo, cuando no es más que su contrapunto

Nouvelle Vague es una múltiple sinfonía. Participa, como siempre, de un engaño. Godard nos lleva de la mano por un sinfín de parlamentos de corte poético (Jules, el jardinero), a través de una serie indefinida de diálogos anodinos (entre Elena y Roger, entre Richard y Elena, entre los diferentes componentes de esa galaxia de personajes que los circundan: sirvientes ed altri) y de frías discusiones empresariales. También vuelve a insertar repetidamente intertítulos varios (Incipit Lamentatio, De la naturaleza de las cosas) hasta llegar a un decisivo "Las cosas, no las palabras" que desvía, como una iluminación, el centro de atención del espectador hacia el verdadero fin que es la imagen. Cuando éste buscaba discretamente el verdadero secreto de la historia en ese concierto atonal de voces diferentes que se conjugan en diálogos paralelos, en susurros o que quedan apagadas por ruidos violentos de pájaros o la irrupción de una música con alaridos indígenas, la leyenda lo despierta hacia una nueva película. En una sinfonía uno puede darse el lujo de regocijarse con los detalles y después volver al sonido del ensamble. Aunque en esa nueva instancia grupal muchos de aquellos matices se pierdan de vista.

Pero hablando de detalles y hablando de conjuntos. Si nos detenemos, por ejemplo, en las imágenes es imposible obviar ese travelling —que aparecerá en dos momentos diferentes del film— desplegándose sobre la tersa superficie del lago como una caricia visual. Travelling que nos remite también a la ironía del título y que, si en un primer momento nos hacía pensar en Godard y sus compañeros de generación, ahora nos acerca a la estrecha relación que se establece entre los objetos y los diferentes seres que pueblan ese extraño microcosmos, atrapados en una temporalidad que los arrastra y devuelve en una ola continua. Así como tampoco pueden obviarse los planos del sol que es tapado por las nubes o el bucle que describe la cámara sobre las hojas de los árboles.

O si nos detenemos en las continuas alusiones que nunca podrán aprehenderse en toda su dimensión, si no que habrá que elegir. Chandler, una presencia inevitable. No sólo Elena encuentra en la valija de Roger dos libros del novelista, sino que es los intertítulos aparece la leyenda *The Long Goodbye*; el personaje principal se desdobra también como Lennox, Terry (no Roger ni Richard) en aquella célebre novela; y aparece el tema del doble, una

constante en la mayor parte de las obras del viejo Raymond, como es el caso de otra novela que sirve de referente, aunque invertido: *La Dama del Lago*. La gran diferencia es que aquí no hay detectives de por medio. Chandler —su pasión por el doble— se relaciona también con el Rimbaud de "Je est un autre", otro fondo negro, que se constituye quizás en el centro más claro del film. El doble — y el yo— se disuelven en esa eterna marea de las cosas. La nueva ola se balancea al ritmo de la naturaleza que circunda esa extraña mansión aislada del resto del mundo. Lo que quedan son los discursos empresariales, absurdos en ese ámbito que los saca de contexto. La disección a la que son sometidos se convierte en una de las críticas al mundo contemporáneo más efectivas que se hayan filmado alguna vez. Mucho más que la de cualquier film que se dice realista.

III

"Para amar a G. no basta con amar el cine. Es necesario osar pensarse a uno mismo como cineasta". J.L. Douin.

El reto que plantea Godard está plenamente expresado en esa frase de Douin. Y en sus últimas películas se hizo más evidente aun. ¿Es que Godard pretende algo de nosotros? Ese no parecería ser el caso. Godard lisa y llanamente *filma*. El mismo reconoció alguna vez que, más que hacer películas, lo que le interesaba era filmar. Sus experiencias en video lo demuestran. Su pasión digresiva, su distancia casi brechtiana, su ir y venir más allá del peso de sus personajes: eso es lo que convierte al espectador en "vidente", en ese ente privilegiado que no tiene otra posibilidad que ver y que relacionar libremente. Los homenajes están para el que quiera verlos (u oírlos): poco importa en realidad si el jefe de tal o cual empresa se llama Mankiewicz o Aldrich. Tampoco si uno no reconoce algunos de los versos de la *Divina Comedia* o la muletilla de "¿Lo picó alguna vez una abeja muerta?" de *Tener y no tener*, el film de Hawks. Las elipsis narrativas no importan tanto como lo que está para ser visto. Godard resume en apenas una hora y media de celuloide todo lo que hubo y habrá. Una pequeña enciclopedia visual y sonora. Deja lugar libre a su lado para que cada uno seleccione y construya, filmando. Porque "la fotografía es la verdad y el cine es la verdad 24 veces por segundo". Godard, que inventó esa frase, nos ayuda a reinventar el cine. Porque él sabe que la verdad tiene una sola cara, pero mil rostros.

Filmografía Godard

Largometrajes

1959 (*) *Sin aliento* (A bout de souffle). 1960 *El soldado* (Le petit soldat). 1961 *La pereza* (La paresse). *Una mujer es una mujer* (Une femme est une femme). 1962 *El nuevo mundo* (Le nouveau monde). *Vivir su vida* (Vivre sa vie). 1963 *Los carabineros*. (Les carabiniers). *Montparnasse y Levallois*. (Montparnasse-Levallois). *El desprecio*. (Le mépris). 1964 *Asalto frustrado* (Bande à part). *La mujer casada* (Une femme mariée). 1965 *Alphaville* (Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution). 1966 *Masculino-femenino* (Masculin-féminin). *Made in U.S.A.* (Made in U.S.A.). 1966 *Anticipación* (Anticipation). *L'enfant prodigue*. (Episodio del film colectivo) *Vangelo 70. Dos o tres cosas que sé de ella*. (Deux ou trois choses que je sais d'elle). 1967 *La chinaise* (La

chinoise). *Week-end* (Week-end). 1968 *One plus one / Simpathy for the Devil*. *Lejos de Vietnam*. (Loin du Vietnam). *Le gai savoir*. *Un film comme les autres*. *An American Movie*. *Communications*. 1969 *British Sounds*. *Pravda*. *Vent d'Est*. *Lotte in Italia*. 1970 *L'amour*. *Jusqu'à la victoire*. *Vladimir et Rosa*. 1972 *Tout va bien*. *A Letter to Jane / Investigation About a Still*. 1975 *Numéro deux*. 1976 *Comment ça va?* 1979 *Sauve qui peut (la vie)*. 1982 *Passion*. 1983 (*) *Carmen, pasión y muerte*. (Prénom Carmen). 1984 *Yo te saludo, María* (Je vous salue, Marie). 1985 (*) *Detective* (Déctective). 1986 *Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma*. *Armide (Aria)*. 1987 *King Lear*. *Soigne ta droite*. 1990 *Nouvelle Vague*. 1991 *Allemagne Neuf Zéro*.

(*) Disponible en video

Pequeño Godard Ilustrado

Actores: Los actores deberían entrenarse. Como lo hacían antes los actores americanos. Si hiciera un curso para el uso de los actores, no les daría más que ejercicios físicos o intelectuales: "Ahora, van a hacer un poco de equilibrio; o van a escuchar un disco durante una hora..." Los actores están llenos de prejuicios respecto del físico y del intelecto... A Jean-Pierre Léaud, le pedí antes de *La chinoise*, que comiera: le di dinero para eso, con la prohibición de gastarlo en lo de Langlois (la cinemateca), para que comiera tranquilamente durante una hora y media cada día, sin leer el diario y sin hacer otra cosa más que comer en un restaurant normal una comida normal: eso es lo que hacía falta para *La chinoise*. Este tipo de ejercicio, es un poco de yoga al revés. Es lo que los surrealistas llamaban "ejercicios prácticos"... Todo lo que les pido es que trabajen más *entre* las tomas y menos *durante*. Porque si trabajaron antes de la toma yo sé que va a andar... Esto es lo más difícil de obtener de los actores. (C, 1967)

Autor: La noción de autor es una noción completamente reaccionaria. No lo era, tal vez, en momentos en los cuales había una cierta idea progresista de los autores frente a los patrones feudales. Pero a partir del momento en que el escritor o el cineasta dicen: yo quiero ser el patrón porque yo soy el poeta y porque yo sé, entonces, en ese caso es completamente reaccionario. En el paraíso socialista, aquel que quiera ser cineasta no lo será necesariamente. Lo será si es bueno para todos. (T, 1969)

Amateurs: Hoy tenemos la suerte de poder hacer imágenes más fácilmente y con mucho menos costo que antes, porque para ganar todavía más dinero, el capitalismo tuvo la necesidad de inventar el cine amateur, los profesionales no le dejaban suficiente dinero. (T, 1969)

Arte: El arte nos atrae por los secretos que nos revela acerca de nosotros mismos. (G) // Yo comparto la idea de Delluc, que si el arte es la vida, la vida está también en una parte del arte. (G)

Artesano: Un mal artista, por el solo hecho de ser un artista, es automáticamente superior al más dotado de los artesanos. Un mal Buñuel será siempre superior al más hábil de los films de René Clément, un mal Visconti al mejor Autant-Lara. (C, 1959)

Artista: ... para un hombre de un talento tan grande como Visconti, hacer un *muy buen film*, es en definitiva un asunto de *muy buen gusto*. Está seguro de no equivocarse y, en cierta forma, es *fácil*. Es fácil elegir las cortinas más bellas, los muebles más perfectos, hacer sólo los movimientos de cámara posibles, si uno sabe que está dotado para eso. Para un artista, conocerse demasiado, es ceder un poco a lo fácil. Lo que es difícil, es avanzar en tierra desconocida, reconocer el peligro, arriesgarse, tener miedo. (C, 1958)

Autonomía: Yo no era demasiado osado. Siempre esperaba un poco antes de escribir. Si me gustaba mucho un film y Rivette decía "es una boludez", yo decía lo mismo que él. Había un lado estalinista en aquellas relaciones. (G)

Bazin: Era un crítico de cine. Antes que él habían existido Roger Leenhardt o James Agee en Estados Unidos. Es decir, alguien que ve el cine de una manera distinta de la que ve la gente y que hablaba distinto de Bardèche o Sadoul. Para nosotros eran nuestros padres, nuestros tíos, nuestros predecesores. Bazin era un cineasta que no hacía películas pero que hacía cine hablando de sí mismo a voces, como un buhonero. Lo conocí muy poco. Tuvimos escasas ocasiones de hablar porque murió enseguida. Ahora, cuando releo sus textos, me doy cuenta de que podría haber hablado con él. Pero él venía de otra generación, de otra época que yo no conocí hasta más tarde. (G)

Bergman: Un film de Ingmar Bergman es una veinticuatroava parte de segundo que se metamorfosea y se estira durante una hora y media. Es el mundo entre dos parpadeos, la tristeza entre

dos latidos de corazón, la alegría de vivir entre dos aplausos. (C, 1958) // Sólo Bergman sabe filmar a los hombres tal como los aman y los detestan las mujeres, y a las mujeres como las detestan y las aman los hombres. (A, 1958)

Robert Bresson: En el mundo de hoy, en cualquier aspecto que se considere, Francia no dejará de brillar por sus obras excepcionales. Robert Bresson ilustra esta regla respecto del cine. El es al cine francés como Dostoievsky a la novela rusa, como Mozart a la música alemana. (C, 1957)

Burguesía: La burguesía crea un mundo a su imagen, pero crea también una imagen a su mundo. Crea la imagen de este mundo que ella denomina reflejo de lo real. (CI, 1969)

Censura: El cine no tiene la menor influencia. Una vez se creyó que la llegada de un tren a una estación daría miedo. Eso dio miedo una vez, pero no dos. Es por esto que nunca pude comprender, ni siquiera *ontológicamente*, a la censura. Ella parte del principio de que el sonido y la imagen tienen repercusiones sobre la conducta de la gente. (C, 1967)

Cine: ... a la pregunta "¿qué es el cine?" respondería: es la expresión de bellos sentimientos. (C, 1985)

Cineastas: Hay, a grosso modo, dos tipos de cineastas. Los que caminan por la calle con la cabeza baja y aquellos que caminan con la cabeza en alto. Los primeros, para ver lo que pasa alrededor de ellos, están obligados a levantar seguido y abruptamente la cabeza, y de girarla tanto de izquierda a derecha, abarcando con una serie de ojeadas el campo que se abre a su vista. Ellos *ven*. Los segundos no ven nada, *miran*, fijando su atención sobre el punto preciso que les interesa. Al rodar un film, el encuadre de los primeros será aireado, fluido (Rossellini), mientras que el de los segundos será calculado al milímetro (Hitchcock). ...Bergman formaría parte del primer grupo, el del cine libre. Visconti, del segundo, el del cine riguroso. (C, 85, 1958)

Cine americano: No hay más cine americano. Hay un falso cine que se denomina americano y que no es más que la triste máscara de lo que solía ser. (C, 1967)

Cine inglés: Realmente hay que romperse la cabeza para encontrar algo que decir sobre un film inglés. Uno se pregunta por qué. Pero es así. Y no hay ni siquiera la excepción que confirma la regla. (A, 1958) // Como el fútbol, el cine del otro lado de la Mancha es, hoy por hoy, tanto un enigma como una leyenda. ¿Cómo han llegado los descendientes de Daniel Defoe, Thomas Hardy y George Meredith a un grado tan alto de incompetencia en materia de arte? ¿Por qué, por ejemplo, los actores ingleses que son los mejores del mundo (Charles Laughton, Cary Grant, etc.) se convierten en mediocres en cuanto pisan los sets de Elstree o de Pinewood? Misterio tan irritante como las novelas de Agatha Christie. (A, 1958).

Cine sonoro: Desde sus comienzos infantiles hasta los últimos films mudos, el cine parecía haber conquistado dominios inmensos. Desde entonces, ¿qué ha ganado? Perfeccionó su iluminación y su relato, su técnica: pero en el orden del arte... (S).

Cine revolucionario: Nunca hubo un film revolucionario dentro del sistema. No puede haberlo. Hay que instalarse al margen, tratando de aprovecharse de las contradicciones del sistema para sobrevivir fuera del sistema. (T, 1969)

Cine y política: ...las personas formadas políticamente están rara vez formadas cinematográficamente, y viceversa. Es, generalmente, una u otra cosa. En cuanto a mí, le debo al cine mi formación política, la que no se ha producido todavía hasta el presente. (C, 1967)

Cortometraje: El cortometraje ¿es como se dice, el futuro estético del cine? Iré un poco más allá: ¿Se lo puede llamar cine?...

Cortometraje=anticine. (C, 1959)

Creación: Pero la creación artística no trata de pintar el alma en las cosas sino de pintar el alma de las cosas. (L, 1952).

Charlie Chaplin: Está más allá de todo elogio ya que es el más grande. ¿Qué más decir? Es el único cineasta que puede soportar sin malentendidos el calificativo de humano. Desde la invención del plano-secuencia en *Carlitos boxeador* a la invención del cine-verdad en el discurso final de *El gran dictador*, Charles Spencer Chaplin, permaneciendo al margen de todo el cine, llenó ese espacio de más cosas (qué otras palabras emplear: ¿ideas, gags, inteligencia, honor, belleza, gestos?) que todos los otros cineastas juntos. Se dice hoy Chaplin como se dice Vinci, o mejor Charlot como Leonardo. Y qué mejor homenaje, en esta mitad del siglo XX, se le puede brindar a un artista que citar la palabra de Rossellini luego de ver *Un rey en Nueva York*: "Es la película de un hombre libre." (SC, 1964)

Christian Metz: Metz es también un caso raro. Es simpático porque va a ver verdaderamente las películas y porque las ama. Pero, al mismo tiempo, no entiendo lo que quiere. El parte del cine pero para dirigirse inmediatamente hacia otra dirección. Luego, vuelve de tanto en tanto al cine pero se vuelve a alejar raudamente. Si se tratase de una investigación para la cual el cine no sería más que un útil, yo no vería ninguna objeción. Pero si el cine es el objeto de la investigación, no entiendo más nada. Me parece que allí no hay contradicción sino antagonismo. (C, 1967)

Crítica: Creo haber insistido bastante en el error de nuestros críticos de caer bajo la influencia de la filosofía contemporánea, de hacer de algunas figuras de estilo una visión del mundo... (C, 1985) // Para mí, una buena crítica (sea en los *Cahiers du cinéma* o en *Film Comment*) evitaría decir: "No tengo la impresión", "No lo veo como lo ha visto Usted", sino que diría: "veamos, aportemos una prueba"... Es una necesidad. No es una cuestión de diferentes clases de críticas, no es una aproximación. Si el doctor le dijera cuando está enferma: "Pero, Sra. Kael, no veo que esté enferma, no tengo la impresión", Ud. nunca podría curarse. (Debate con Pauline Kael, 1981)

Difusión: El cine debe llegar a todas partes. Hace falta hacer la lista de lugares en donde no está todavía y decirse: allí debe estar. Si no está en las fábricas, debe ir a las fábricas. Si no está en las universidades, allí hay que llevarlo. Si no está en los burdeles,

debe ir a los burdeles. El cine debe abandonar los lugares en los que está para dirigirse a aquellos en los que no está. (C, 1967)

Elogio: En la historia del cine, hay cinco o seis películas de las que sólo desea decir: "Es la mejor película." Porque no hay otro elogio mejor que éste. ¿Para qué hablar más de *Tabú*,



Viaje a Italia de *La carroza de oro*?... Decir de ellos que son las mejores películas, es decir todo. ¿Por qué? Porque es así. Y este razonamiento infantil, solamente se lo puede permitir, sin vergüenza alguna, el cine. ¿Por qué? Porque es el cine. (C, 85, 1958)

Escribir: Escribir era hacer películas. Esa originalidad, la nuestra, no se volvió a encontrar después. // ...escribir era un pretexto para preguntarme lo que yo pensaba personalmente del contracampo y para decir lo que tenía ganas de decir. (G) //Siempre fue penoso y a las apuradas. Pero gozando en ese último minuto, como en el placer sexual. (G)

Filmar: Es filmando como se descubren las cosas que hay que filmar. Lo mismo que en pintura, hay que poner un color después

del otro. Como el cine se filma con una cámara, se puede tranquilamente suprimir el papel. (C, 1967)

John Ford: Ford piensa que el cine no es más que cine, que es simple. Siempre trató los mismos temas, lo que lo hace más escritor o más europeo. Es también su parte documental: un caballo, un tipo que bebe, una joven, un paisaje... y eso es todo. Hizo eso toda su vida. En cierta forma, es un regionalista. (G)

Fórmula: $(Du \times 2) / 2 = Du$ (E, 1967)

Historia: Nunca comprendí claramente lo que los americanos quieren decir cuando hablan de narración o de historia. Se me ha acusado siempre de no tener historia en mis películas, y yo siempre pensé que si había un film con una historia, era el mío.

Ideas: Antes tenía muchas ideas sobre el cine y ahora no tengo más. Desde mi segundo film, dejé de saber qué era el cine. (C, 1967)

Los 400 golpes: *Los 400 golpes* será un film firmado Franqueza. Rapidez. Arte. Novedad. Cine. Originalidad. Impertinencia. Serio. Trágico. Refrescante. *Ubu-Rey*. Fantástico. Feroz. Amistad. Universalidad. Ternura. (C, 1959)

Lecturas: Las lecturas, por ejemplo, son extraordinarias. Creo que lo más extraordinario que uno podría filmar es gente leyendo. ¿Por qué ningún cineasta lo hace? Filmar a alguien leyendo, sería mucho más interesante que la mayoría de las películas que se hacen. ¿Por qué el cine no será simplemente filmar gente leyendo bellos libros? ¿Y por qué no se vería eso en la televisión, ahora sobre todo que no se lee nada? Y aquellos que saben inventar, narrar, como Polanski, Giono, Doniol, inventarían y narrarían delante de la cámara. Se los escucharía porque cuando alguien cuenta una historia, si ésta gusta, se los escucha durante horas... El cine retomaría así la tradición y la función del contador de cuentos oriental. (C, 1967)

Roger Leenhardt: El más sutil de los teóricos de Francia. Desprecia las paradojas pero las usa. Desprecia los falsos argumentos pero los da. Desprecia el cine pero le gusta. No le gustan las películas buenas pero las hace. (C, 1957)

Jerry Lewis: En Hollywood el único que hace otra cosa, no entrar en las categorías, las normas, los principios. Es exactamente lo que hizo Hitchcock durante mucho tiempo. Lewis es el único que hace films audaces y creo que él se da perfectamente cuenta. (C, 1967)

Lingüística: Discutía hace poco esto con Pasolini en Venecia. Necesitaba hablar con él porque, como ya se lo dije, no sé leer, o en todo caso, no sé leer lo que la gente como él escribe sobre el cine: lo encuentro absolutamente inútil... Si leí su artículo sobre el cine y la muerte aparecido en los *Cahiers*, fue porque es un texto de poeta que habla de la muerte. Por lo tanto, es bello. Es bello como es bello el texto de Foucault sobre Velásquez. Pero no veo su necesidad. (C, 1967)

Literatura: Mucho brillo me molesta y me ciega. Prefiero lo agradable y verdadero a lo sorprendente y maravilloso. Parece, por otra parte, que la crisis de la literatura contemporánea hace, desde hace veinticinco años, responder al cine por sus propios errores. (C, 1985)

Militante: Hay dos clases de films militantes: aquellos que llamamos "pizarrones" y los "La Internacional". Este último equivale a cantar *La Internacional* en una manifestación, el otro, en cambio, que demuestra y permite a otro aplicar en la realidad lo que acaba de ver, o de ir a reescribirlo sobre otro pizarrón para que otros puedan aplicarlo también. (CN, 1970)

Negocios: A veces pienso que si hubiera protegido mejor mis derechos, como lo hizo Truffaut, tendría un poco más de dinero. Durante un año no haría nada, disfrutaría, podría pagar mis impuestos y vivir correctamente. Tener un autito, con qué pagar mis comidas, y podría hacer como los demás, pensar en un tema, hacer contactos con gente. Pero, al mismo tiempo, me digo que así soy yo y que no me lamento por nada ni siento ningún tipo de celos. Tengo un poco de control sobre mis últimas producciones, desde *Tout va bien*, pero sobre los films anteriores no gano más un centavo, salvo los derechos de autor que me son automáticamente otorgados por la ley. Por el resto, ¡mala suerte!, uno no puede ocuparse de veinte films. Me sentiría infeliz. Me gustan los

negocios pero no los portafolios. (G)

Oficio: El cine no es un oficio. Es un arte. No es un equipo. Uno está siempre solo tanto en el set como frente a la página en blanco.

Obrero: Lo más difícil para un obrero es hablar. No es que no sepa hablar sino que se le prohíbe hacerlo durante ocho horas diarias. En su fábrica no tiene el derecho de hablar, de cantar. Es evidente que si un tipo no vio la luz durante horas, cierre los ojos al verla. Es, sin embargo, con esta gente que hay que hacer cine. Porque la palabra aprisionada es tan importante como las otras. (T, 1969)

Pared: Cuando uno mira algo siempre resulta un espectáculo, incluso una pared. Tengo ganas de hacer una película sobre una pared. Uno mira una pared, y luego termina viendo cosas en ella... (C, 1967)

Pensar en contra: Siempre tuve, por educación, el espíritu de contradecir. Yo pensaba: dicen verde, ¿no se podrá decir lo contrario? Cuando Bazin decía: plano-secuencia, yo me preguntaba si no estaba bien el montaje clásico. (G)

Presupuesto: ... con cuarenta millones podría hacer cuarenta films... Un film de un millón de dólares es muy caro para mí. Mi porvenir estaría asegurado para el resto de mis días. (Debate con Pauline Kael, 1981)

Primer plano: Un rostro hermoso, escribe La Bruyère, es el más bello de los espectáculos. Cuenta la leyenda que Griffith, conmovido por la belleza de su actriz, inventó el primer plano con el fin de retratar mejor sus detalles. (C, 1952).

Premonición: Y esta esperanza de cambio no es utópica si uno piensa en siglos en lugar de años. Las civilizaciones duran mucho tiempo. ¿Por qué suponer que la civilización nueva que comenzó con el comunismo hace solamente un siglo y medio esté totalmente acabada? Esto tomará tal vez mil años, o dos mil. (C, 1967)

Producir: Es parte del cine, y producir, es también salir del mundo en el que uno está. Ver gente, ver mundo en los dos sentidos del término. Dialogar. Si tuviera más dinero, produciría mucho más. Por ejemplo durante dos años, y luego rodaría un film para cambiar. En el estado actual de las cosas, si quiero producir debo encontrar gente para compartir los gastos. (C, 1967)

Publicidad: ... para pagar las imágenes palestinas, uno debe hacer un film publicitario y entonces uno produce siguiendo la lógica de la ideología publicitaria burguesa: si uno hace eso a la mañana, es difícil a la tarde producir siguiendo una ideología proletaria; uno no puede parar al mediodía, sacarse la ropa de burgués y ponerse una de proletario, no es tan simple. (CN, 1970)

Nicholas Ray: Respetto de Nicholas Ray, yo sentía más la presencia de su persona en sus películas. Era como un James Dean de la dirección cinematográfica. A la gente le gustaba más James Dean. Yo prefería a Nicholas Ray. (G) // Ya existía el teatro (Griffith), la poesía (Murnau), la pintura (Rossellini), la danza (Eisenstein), la música (Renoir). Pero, a partir de ahora existe el cine. Y el cine es Nicholas Ray. (C. 79, 1958)

Jacques Tati: Con él nació el neorrealismo francés. *Jour de fête*, por su inspiración, se parece a *Roma, ciudad abierta*. Menos querido porque es más secreto, *Hulot*, nos invitaba a disfrutar a escondidas de la amargura y los placeres de la existencia... Es capaz de filmar un plano de la playa únicamente para mostrar que los niños que hacen castillos de arena gritan más fuerte que el ruido de las olas. También filmaría un paisaje únicamente porque en ese momento la ventana de una casita al fin del fondo del campo se está abriendo, y que una ventana que se abre, en fin, es gracioso. Eso es lo que le interesa a Tati. A la vez, todo y nada. Briznas de pasto, un ciervo que vuela, niños, un viejito, lo que sea, todo lo que sea, a la vez, real, raro y encantador. Jacques Tati tiene el sentido de lo cómico porque tiene el sentido de lo raro. Una conversación con él es imposible. Es el antiteórico por excelencia. Sus películas son buenas pese a sus ideas. Hechos por otros, *Jour de fête* y *Hulot* no serían nada. En resumen, Jacques Tati, luego de sus dos films se ha convertido en el mejor director de cine cómico francés desde Max Linder. Con el tercero, *Mi tío*, se convertirá, tal vez, simplemente en el mejor. (C, 1957)

Frank Tashlin: Frank Tashlin no ha renovado la comedia americana. Ha hecho aun más... En lugar de renovarla, Frank Tashlin la ha creado. Y, a partir de ahora, cuando hable de cine

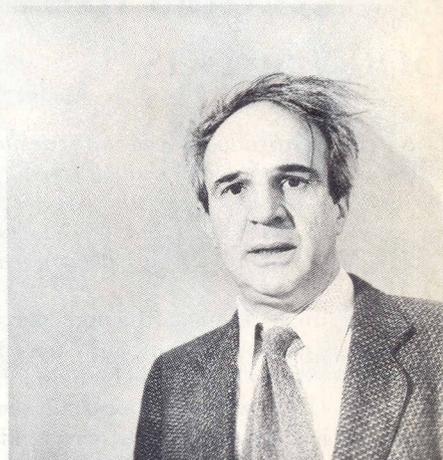
cómico no diga más: es chaplinesco. Diga, en cambio, y muy fuerte: es tashlinesco. (C, 1957)

Teatro: Hay que hacer teatro en el cine, mezclar las cosas. (C, 1967)

Televisión: Uno se da cuenta de que el cine, tal como lo conocimos, proyectado en las salas, está desapareciendo. Ahora, con la televisión apareció otra cosa que habría que encontrar. Por el momento, esa "otra cosa" está limitada por lo que la televisión es, que hace que nadie haya inventado para la televisión otra forma de hacer películas. (G)

Tours: No les escribo desde un país lejano. Sin embargo, todo nos separa. En París, las casas son negras. Aquí, el decorado es viscontiano. Todas

las casas son blancas. El decorado es bergmaniano. Todas las calles son aquellas de *Rêves de femmes*. El decorado es ophulsiano. Todos los estudiantes se parecen a aquel de *Lola Montès*. El decorado es premingieriano. Ninguna colegiala parece salida de una novela de Françoise Sagan. (C. 92, 1959)



Truffaut: Mi pelea con Truffaut viene de una vez que le dije, tontamente, para criticar *La noche americana*, que faltaba un plano en el que se lo vería entrar al restaurant con Jacqueline Bisset, como yo lo había visto una noche por casualidad. El me mandó una carta llena de insultos, pero lo que yo quería decir era que en su película no se veía la parte oculta del iceberg. (G)

Orson Welles: Una noche, en Hamburgo, hay tres personas en la sala. El espectáculo comienza. Orson Welles entra en escena y se presenta: autor, compositor, actor, decorador, director, sabio, financista, gourmet, ventrílocuo, poeta. Luego se sorprende de haber venido tantos siendo ellos tan pocos. Sin duda, *El proceso* muestra que no es nada fácil para un "wonder kid" envejecer bien, y uno puede temer que sus alas de gigante impidan a nuestro albatros shakesperiano caminar sobre la vieja Europa. Sin embargo, seríamos malditos si olvidáramos por un segundo que él es el único junto con Griffith, que tanto en el mudo, como en el sonoro, han hecho partir a ese trencito eléctrico maravilloso en el que no creía Lumière. Todos, siempre, le deberán todo. (SC, 1964)

Western: El género más cinematográfico del cine... No hay más que tres tipos de westerns, así como Balzac escribió alguna vez que había tres clases de novelas: de imágenes, de ideas y de imágenes e ideas, o Walter Scott, Stendhal, y finalmente él, Balzac. Respetto del western, el primer género es *Más corazón que odio* (*The Searchers*); el segundo *Rancho Notorious* y, por último, el tercero *El hombre del Oeste*. No quiero decir con esto que el film de John Ford no sea más que una sucesión de bellas imágenes, todo lo contrario; ni que el de Fritz Lang esté desprovisto de toda belleza plástica o decorativa; no, quiero decir que en Ford, es en primer lugar la imagen la que conduce a la idea; mientras que en Lang, es más bien lo contrario: y finalmente que en Anthony Mann, se pasa de la idea a la imagen para, como lo deseaba Eisenstein, volver a la idea. (C, 1959)

Referencias. -G: *Godard par Godard*, Entrevista a Godard de Alain Bergala, Cahiers du cinéma, 1985 - C: *Cahiers du cinéma*. - S: *Spécial Godard*, Cahiers du cinéma, 1990 - A: Arts - L: *Les amis du cinéma* N° 1, 1952 - SC: *Spécial cinéma américain*, diciembre 1963-enero 1964 - E: *En attendant Godard* de Michel Vianey. Grasset 1967 - T: *Tribune socialiste* - CI: *Cinéthique* - CN: *Cinéma* 70

Selección y traducción: Flavia de la Fuente



37°2

el amor en el cine

Por Sergio S. Olguín

Dos damas muy poco serias

Una sección dedicada a preguntarse de qué hablan las películas cuando hablan de amor o de algo razonablemente parecido. Esta vez 37° 2 se delira con dos películas de reciente estreno en la cartelera porteña: Las edades de Lulú y La tarea. Cuando el porno tiene, o debería tener, cara de mujer.

El director Bigas Luna perdió una oportunidad histórica: la de filmar la primera película inmersa en la estética de la pornografía desde una visión femenina. El director Jaime Humberto Hermosillo realizó casi una proeza: filmó una comedia rosa rescatando de la pornografía todo aquello que pudiera ajustarse a un mundo femenino.

Tanto *Las edades de Lulú* —la película del español Bigas Luna— como *La tarea* —que dirigió el mexicano Hermosillo— vuelven a poner en discusión un tema que ha desvelado a todas las expresiones artísticas de las últimas décadas: la mirada femenina en el terreno erótico. A pesar de sus múltiples diferencias, las dos películas tienen un fuerte punto de contacto: el uso que hicieron (o pudieron hacer) de la pornografía para poner en escena el erotismo femenino. Con muy distintos resultados, por cierto. Diversos teóricos de la pornografía (Bruckner, Finkelkraut, Alberoni) no dudan de clasificarla como una expresión del imaginario erótico masculino. De ahí, se puede sospechar, el rechazo que generalmente suelen despertar este tipo de obras entre las mujeres. Por el contrario, afirma Alberoni, el imaginario erótico femenino está más cerca de la novela rosa, del melodrama, de la telenovela. Es obvio que estas definiciones simplifican algo que es mucho más complejo y menos nítido. No hay estados puros: ni todos los hombres se sienten atraídos por la pornografía ni todas las mujeres rechazan de plano todos los elementos de esa estética. La lenta conjunción hacia necesidades y deseos humanos (y ya no masculinos o femeninos) y una búsqueda de un goce común a varones y mujeres ponen en tela de juicio estas simplificaciones. Lo único cierto es que las películas pornográficas y las teleplateas existen y que son producidas para un público masculino, en el primer caso, y para la teleplatea femenina en el otro. Pero, los creadores (que suelen ser gente muy atravesada y malintencionada) siempre intentan confundir los límites, mezclar los contrarios, desarticular los preconceptos. Veamos qué ha sucedido con las dos películas en cuestión.

Extasis. Cuando la escritora Almudena Grandes ganó el premio "La sonrisa vertical" (el premio más importante de literatura erótica en lengua española) con su novela *Las edades de Lulú*, el tan vapuleado género erótico parecía encontrar una vuelta de tuerca para reavivarse del tedio en el que había caído desde hacía mucho tiempo. Almudena Grandes tomó aquellas características más obvias de la

literatura erótica escrita por hombres (como ser una mujer siempre dispuesta al sexo, obediente, capaz de llevar al acto las fantasías de su pareja) pero introdujo estas características en un mundo femenino. Mundo femenino distinto al de otras colegas suyas ya clásicas: Anaïs Nin o Colette. Un mundo donde las fantasías están en función de la búsqueda del placer de la mujer y no como una mera partenaire de gimnásticos e imaginativos ejercicios sexuales. Lulú es una adolescente con reminiscencias de Lolita. Perdidamente enamorada de Pablo, un amigo de su hermano Marcelo y mucho más mayor ella, se someterá a él en una iniciación sexual que no se detendrá a lo largo de varios años. En el ínterin de la historia ella conocerá otros hombres, llevará a la práctica sus fantasías más diversas pero siempre estará la presencia (física y anímica) de Pablo y la ambigua sombra de su hermano.

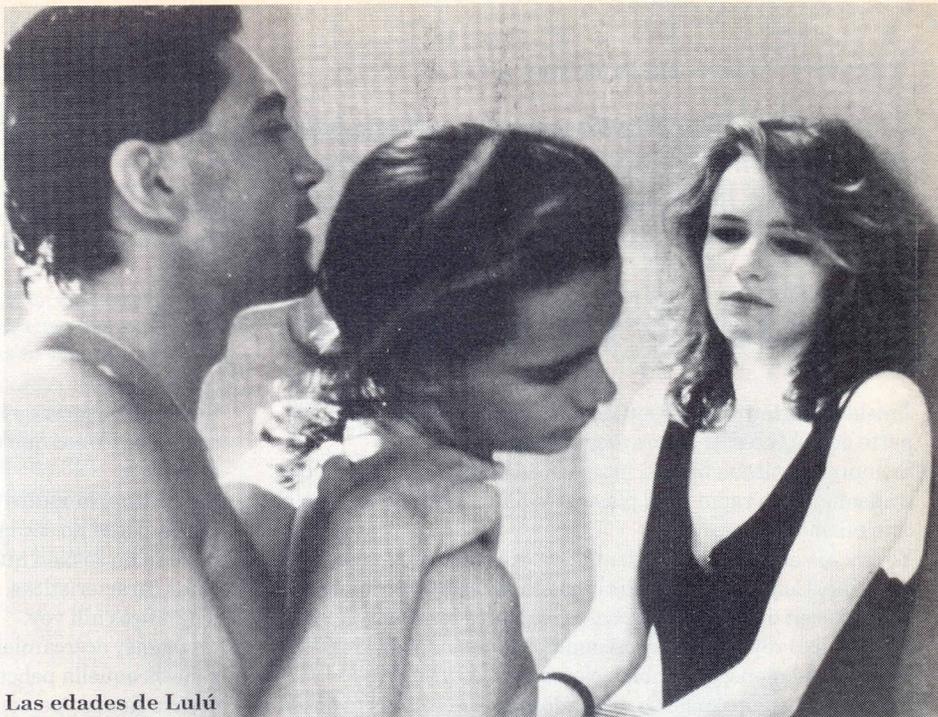
Comparar una novela con su realización cinematográfica es un crimen que deberemos cometer ya que, en este caso, la película no agrega nada en ningún sentido a lo expresado en el papel. Agrega, obviamente, el paso de la palabra a la imagen pero lo hace respetando casi textualmente el libro y simplificando aquello que a Bigas Luna le pareció innecesario para su película. Y lo que en la película ha desaparecido, justamente, es esta visión femenina del sexo y sólo ha quedado una película a mitad de camino entre el



La tarea

género erótico (masculino, podría agregarse) y el meramente biográfico. Si bien en los créditos de la película Almudena Grandes aparece como coguionista, lo cierto es que sólo participó en la primera versión del guión y la versión definitiva quedó en manos de Luna que cambió lo escrito por la autora. No obstante hay una frase en la película tomada textualmente de la novela y que encierra en pocas palabras la ambigüedad de esta visión femenina del erotismo que recurre a elementos masculinos: luego de la primera noche de sexo donde no faltó nada —o casi nada— que no se pudiera encontrar en películas pornos, Pablo le dice a Lulú un frase típicamente masculina: “el sexo y el amor no tienen nada que ver”; pero enseguida agrega un comentario que sólo podía ser escrito por una mujer: “lo de anoche fue un acto de amor”.

Algo impensado en los clisés del porno: Lulú, la protagonista, está sinceramente enamorada del hombre



Las edades de Lulú

con el que comparte sus juegos eróticos. No es sólo un compañero de cama (y de otros lugares) sino también un objeto de amor. Esto no significa reducir todo a los sentimientos (las fantasías de Lulú con homosexuales así lo confirman) sino incluir también el amor como un elemento más del erotismo. “Sólo el palpito al unísono del sexo y el corazón puede producir el éxtasis” escribió Anaïs Nin. Almudena Grandes aprendió la lección. Lulú, sin necesidad de haberla leído, también. Es una lástima que Bigas Luna no haya sabido entenderla.

Deberes para el hogar. Una mujer tiene que filmarse, como deber para la facultad de Comunicación, haciendo el amor. Para tan loable tarea elige a un ex-amante que, sin saberlo, se deberá convertir en protagonista de un video que rayará en lo pornográfico. El se creará que está seduciendo a su pareja cuando en realidad sólo es un objeto sexual. El núcleo narrativo de *La tarea* parece rondar entre la comedia romántica de equívocos de los años '40 y '50 y el erotismo más directo. Si “la tarea” consistiera en filmar un beso o un pudoroso abrazo, el guion no distaría demasiado de aquellas películas que protagonizaba Mirtha Legrand. Pero la clave está, justamente, en que lo que tiene que filmar es el acto amoroso. ¿Cómo hacerlo (se habrá preguntado Hermosillo) sin caer en el único género que muestra el acto sexual sin sutilezas metafóricas, es decir, sin caer en la pornografía? Casi imposible. Y ese “casi” implica la presencia de ese otro género que es el de la comedia romántica. “Pensé —declaró Hermosillo en una entrevista— que sería más interesante tener a una mujer rodando una película porno y utilizar al hombre como objeto sexual”. Pero el porno femenino nunca será el clásico porno. Por lo pronto, ella no elige a cualquier hombre sino a un ex-amante (que, se supone, en su momento se habrá tomado el trabajo de seducirla, episodio inexistente en el porno tradicional), no va directamente al acto sexual sino que antes de llegar a tal momento se permite gastar metros de cinta de video en conversar, recordar, despertar el deseo y sentir, a su vez, que el deseo se aviva en ella. Los toques románticos se hacen inevitables y no faltan los boleros y la nostalgia del amor que los unió. La vuelta de tuerca del final no hace más que confirmar esta confusión de géneros.

En *La tarea* existen también diferencias técnicas con respecto al porno a la hora de filmar las escenas de sexo. Mientras que en aquellas películas la cámara prefiere los primeros y primerísimos planos de genitales, la incomparable escena del acto sexual de *La tarea* está filmada desde un plano general que permite observar los cuerpos a distancia; cuerpos que en muchos casos se esconden del ojo de la cámara, caen en la oscuridad y hacen desaparecer los detalles. Se podría argumentar que la cámara debía mantenerse ahí por razones argumentales (es ella que la coloca disimulada en el piso) pero también es cierto que podrían haber elegido hacer el amor más cerca del objetivo. Pero ese gesto femenino (no de pudor, sino de rechazo de lo obvio o de lo carente de sutileza) implica que los géneros se desbordaron y la película cae en las aguas de una forma (¿nueva?, al menos distinta) de erotismo femenino.

La educación sentimental. La pornografía tradicional (es decir, la masculina), encierra un gesto moralista: separa el sexo de cualquier otro tipo de emoción humana; no existen los sentimientos, no existen los conflictos, todo se reduce a una mecánica más cerca del deporte que de la transgresión. La pornografía quiere mantener el sexo apartado de todo lo demás; lo mismo hacen los moralistas pero en sentido contrario. El porno es de un puritanismo conmovedor. Pero si a la pornografía se le agrega una mirada femenina (no importa que quien lo haga sea un hombre, Hermosillo es un excelente ejemplo) la cosa cambia. Lulú (sobre todo la del libro) y la protagonista de *La tarea* son dos damas en busca de una sexualidad lejos de los estereotipos. Las palabras de Anaïs Nin son siempre aleccionadoras: “El sexo pierde todo su poder y su magia cuando se hace explícito, mecánico, exagerado (...). Se vuelve aburrido (...). El sexo no prospera en medio de la monotonía. Sin sentimiento, sin invenciones, sin el estado de ánimo apropiado, no hay sorpresas en la cama. El sexo debe mezclarse con lágrimas, risas, palabras, promesas, escenas, celos, envidia, todas las variedades del miedo, viajes al extranjero, caras nuevas, novelas, relatos, sueños, fantasías, música, danza, drogas y vino.” Ya es hora de que los varones vayamos aprendiendo la lección.

Esta sección está destinada a que los zoólogos hablen de Gorilas en la niebla, los tacheros de Taxi Driver o la jueza Servini de Cubría sobre A espaldas de la ley.

La inaugura Bobby Flores hablando de la radio en el cine.

Suban la radio

Trasladar determinadas situaciones a otro ámbito, la mayor parte de las veces es contraproducente. Siempre, inevitablemente, intentar atrapar el espíritu de una transmisión de radio para plasmarlo en una historieta o en el cine mismo es vano.

Yo trabajo en una radio. Además leo historietas y me encanta ir al cine. Con esa única autoridad es que estoy escribiendo esto. Uno en determinadas ocasiones cierra los ojos y larga algo al aire creyendo estar escondido, suponiendo que el receptor del mensaje también cierra los ojos y sólo ve arabescos incomprensibles dibujados por sus retinas, y no es así. Me consta que todo se dirige exactamente hacia donde está dirigido.

He ahí la magia de la radio. La "Magia" de la radio. El efecto Exocet. El misil aire-aire que ya está destinado.

Y es inútil atrapar esa sensación en otro ámbito, de allí el liso y llano fracaso de todos los intentos de hacer creíble una transmisión de radio fraguada para ser espectacular. Se modifica el precepto básico de una transmisión radial: "La radio se escucha, no se mira. De la misma manera un libro se mira y no se escucha".

Mi primo el gordo me preguntó el otro día si me había gustado Henry V y le contesté que más me había gustado el libro. Y después le pregunté si le había gustado el programa de Dolina en televisión y con la misma ironía me contestó que le había gustado más el programa de radio.

Ya es casi incontable precisar la cantidad de fracasos en cantidad de intentos de traspasar éxitos de la radio a la pantalla pequeña, que como todos sabemos no es nada exigente ya que es gratis. Imaginemos lo que sucede cuando se pretende trasladar un programa de radio al cine, que es muchísimo más comprometido ya que uno allí paga para disfrutar algo.

Acto uno: la radio en imagen pequeña.

Todo difiere entre la radio y la televisión. Por ejemplo el look del responsable. Uno a la radio puede ir despeinado e incluso desnudo que poco se modificará del objetivo final. Intentar lo mismo en la tele puede hasta llevarnos a la cárcel. El lenguaje también es totalmente distinto. No es igual una transmisión de fútbol por la radio que por la TV.

La lista de fracasos en tal sentido es corta, lo cual indica que cualquier persona medianamente inteligente desistiría del intento inmediatamente. Tomemos como primer ejemplo el del negro Martinheitz, prócer de la radiofonía argentina que en televisión tuvo medianos logros. O aquella imagen de radio ridícula que proponía Juan Badía a la noche, donde todos estaban bien dispuestos y vestidos como para un cumpleaños de quince en el barrio. O el inconmensurable fracaso que significó para Radio Bangkok su estadía en Canal 11. El último de esos intentos lo perpetró Luisa Delfino con el intrascendente programa de ATC, ni siquiera es estéticamente potable, y decir esto de una mujer de menos de setenta años frente a una cámara ya es demasiado.

Una radio está muy lejana de lo que te muestran en la televisión. Y eso que uno pide poco ya en esos menesteres artísticos.

Actos dos: la radio en pantalla gigante.

Obviamente no soy crítico de cine, así que como primera medida no sé bien qué estoy haciendo en una publicación de estas características. Así que despojado de detalles técnicos y biográficos allí voy.

Mi primer acercamiento hacia la radio en el cine tiene como génesis aquella película que protagonizaba quien luego se hiciera famoso personificando al abogado Petrocelli, en esta ocasión siendo un prófugo de la justicia que iba siendo guiado en su fuga por un disc-jockey negro a través de una transmisión de radio. Esa no se la creyó ni el productor, yo ni siquiera recuerdo el nombre, aunque bien podría llamarse luego de la traducción "Fuga increíble". Vaya uno a saber. Quizás un poco más acertada fuera ese clásico de Orson Welles, quien también en la radio causó estupor con "La guerra de los mundos". En el cine el protagónico estaba a cargo del Sargento Saunders de Combate, de quien en estos momentos también se me escapa el nombre.

Más acá y ya en la época de la disco music, hubo un intento de captar el espíritu de una transmisión de radio en "Car Wash", donde integrantes del mediocre grupo Rose Royce hacían que trabajaban en un lavadero de autos (nótese la originalidad en el título de la película) mientras escuchaban sus hits por la radio del pueblo. Obviamente eran todos negros pobres y simpáticos en el filme, que se sentían felices de ser exactamente eso. Y también obviamente pasó sin pena ni gloria por las pantallas mundiales. Una de negros un poco más creíble fue "Haz lo correcto" donde las cosas giran alrededor de una radio negra de música rap imaginada por el gran Spike Lee. Pero como en nuestro país no hay demasiados negros, los conflictos raciales en USA nos parecen algo lejanos. Aquí podría llamarse "Haz lo correcto para entrar en una disco y no entrarás si eres cabecita" pero la temática y el final variarían. Algo similar pasó aquí con "La Radio Ataca" de Oliver Stone, ya que los problemas del locutor de ese envío giraban en torno al judaísmo mayormente, y si bien Stone logró captar la esencia del locutor, la temática también estaba algo lejana de nuestra realidad diaria y doméstica. No me atrevería a aseverar que fue mala, pero no llegó a convertirse en un clásico, digamos. Viene a mi memoria una que vi en video que se llama creo "Carrera mortal", en la cual un asesino transmitía desde su auto y decía cosas como por ejemplo —"Al que va en un BMW por la freeway de Los Angeles, estás fuera man" y el del BMW miraba a su costado y allí estaba el asesino radiofónico apuntándole y lo mataba. Así hasta que lo agarran. Medio loca pero entretenida.

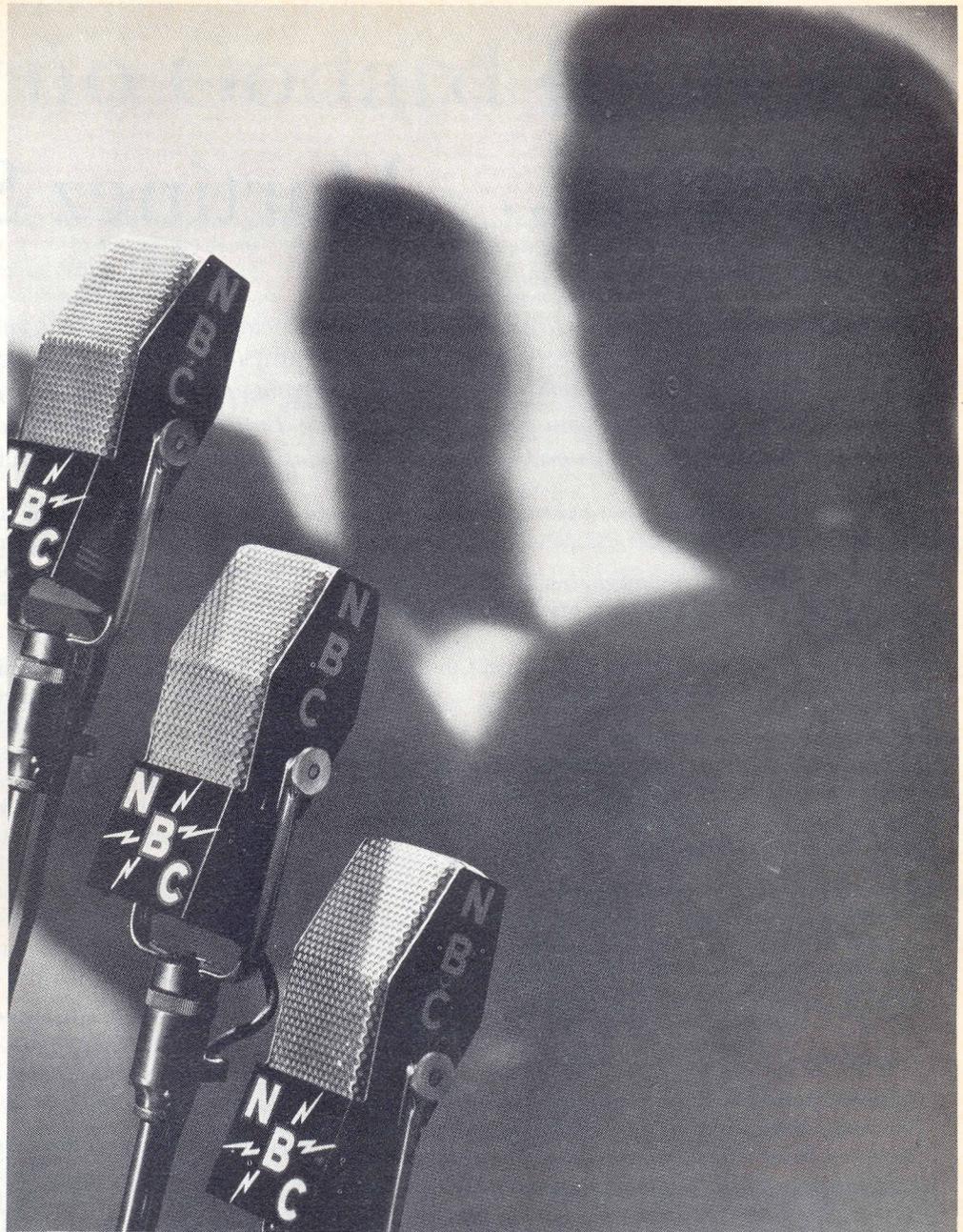
Woody Allen también se metió con la radio pero por otro lado. En "Radio Days" fue más llevado por la nostalgia de su conflictiva infancia, y giraba todo en torno a sus recuerdos de la vieja radio americana de teléfonos blancos y jazz. Sin duda

de las más logradas, sobre todo por su poca pretensión de mostrar la radio acertadamente del lado del que escucha y no del lado del que la está haciendo. Me atrevería a nombrar como las más llevaderas a *Good Morning Vietnam* con Robin Williams personificando a un DJ que transmitía para las tropas americanas con mucho soul y rock'n roll y monólogos imperdibles, o "Suban el volumen" con Christian Slater del mismo director de "Times Square", repitiéndose en el esquema de los conflictos adolescentes y escolares de pequeñajos de clase media y su conexión con los conductores de programas de radio a ellos dirigidos. En ambas, la carencia de modelos para reflejarse y las luchas juveniles encuentran desahogo. Las supongo buenos exponentes de lo que realmente pasa por ambos lados.

Pero los laureles se los lleva el atormentado conductor personificado por Jeff Bridges en *The Fisher King* de Terry Gilliam de los Monthly Phyton, quien en una alocución atroz apologiza un asesinato en masa en un restaurant neoyorkino y arruina la vida y el cerebro de un profesor de historia medieval curiosamente personificado por Robin Williams también, quien ve morir asquerosamente a su esposa amada cuyos sesos van a parar contra la pared del restaurant merced a un loco que le hizo caso al conductor de marras. El conflicto en las cabezas de Bridges y Williams encuentra, luego de un tiempo, su punto en común y la fábula culmina en una hermosa historia de amor no entre ambos sino con otras chicas que se hacen amigas, diríamos en una vulgar y apretada síntesis.

Acto tres: final y títulos.

Y vuelvo al principio, en una especie de destino circular de esta alocución. Es imposible trasladar determinadas situaciones a otro ámbito. Jamás podrá mostrarse lo que una transmisión de radio produce en emisor y receptor al mismo tiempo, porque la radio generalmente no pasa de ser una historia de amor. Y si



desde Sócrates hasta aquí intentan definir al amor y nadie puede, no lo voy a hacer yo esta tarde. La radio se escucha y no se ve. He allí el secreto de porqué funciona aún como en sus primeros días. El cine, dicen, es la octava maravilla del mundo. La radio debe ser la novena. Y el coloso de Rodas no entra en los jardines colgantes de Babilonia. Buenas tardes, la mesa está paga.

Bobby Flores

GUION ARTE

PRIMERA ESCUELA ARGENTINA
DE GUION y TELEVISION

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)

Seminarios: - Intensivo teórico práctico de realización en televisión (J. La Ferla y M. Groisman) - Edición (M. Pérez) - Dir. de actores y puesta en estudio TV (P. Hart y P. Nisenson) - Narrativas y estructuras filmicas (E. Leiva Müller) y otros: - Video - Sicología de los personajes - Creatividad - Escenografía.

Solicitar entrevistas al 84-4515 o 543-6766

El Cine Según...

Martínez Suárez

Desde la década del '40, José Martínez Suárez es testigo y protagonista del cine argentino. Su tarea como director (El crack, Dar la cara, Los chantas, Los muchachos de antes no usaban arsénico, Noches sin lunas ni soles), que se inicia con la llamada generación del '60, está precedida por muchos años de trabajo en la industria y acompañada en forma permanente por su pasión cinéfila. Entre sus múltiples actividades actuales, figura la manía de enviar postales firmadas por los personajes de sus películas a la redacción de El Amante.

¿Ustedes son los que le pusieron cuatro puntos a *Ojos negros*? No creo que pueda hablar con ustedes.

Aclaremos el asunto de las cartas. Recibimos una a nombre de Martínez Suárez y otra firmada por Martín Cañas. ¿Hay más?

Por supuesto. La tercera estaba firmada por Cairo y la cuarta por Mara Ordaz. Pero no me las publicaron.

Le juramos que no llegaron.

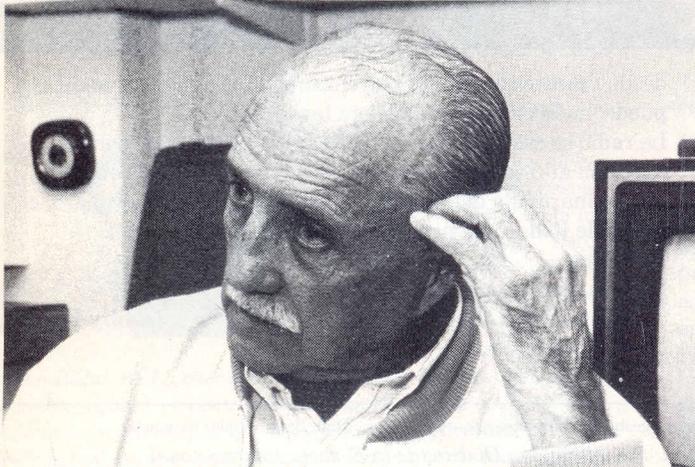
Es una lástima, porque la tercera postal era la mejor de todas. Era con Cloe de Meraud, la cortesana más famosa de los años 20. Fue amante de Ludwig de Baviera. Vino a la Argentina, estuvo en lo de un estanciero.

¿Qué vio en el cine en estos días?

Cierra tus ojos, una película de Poliakov. Me gusta, en general, el cine inglés. Es un cine con buenas propuestas, buenas composiciones. Vi también *Cabo de miedo*. Es flojísima, mentirosa... ¿Están grabando?... ¡Hermosa película!... Hablando en serio, tiene muchas escenas inverosímiles, es indigna de Scorsese.

¿Podría filmar Scorsese una buena película de terror?

El sabría cómo hacerla. El sabría cómo hacerla, por lo menos hace cinco años... Tampoco me gustó *Buenos muchachos*. Deja



afuera un momento muy importante, el proceso anímico que lleva al protagonista a denunciar a toda la banda. De todos modos, es el que sale mejor parado de esa tontera que se llamó *Historias de Nueva York*, en la que [pobre Coppola], basaba la publicidad de su episodio en que el argumento había sido escrito por una chica de 15 años. Un horror.

Hasta ahora, nos habló mal del cine americano. Pero a

usted le gusta el cine americano...

Sin duda, *El ciudadano* me enseñó a amar el cine, a ver el cine. Inclusive me gustan mucho algunas películas de Coppola, *El padrino I*, muchísimo, *El padrino II*, *La conversación*.

¿Cuándo empieza su historia con el cine?

En 1928, aproximadamente. Con el cine mudo. En Villa Cañas no debe haber llegado el sonoro hasta 1932, 1933. El dueño del cine, que se llamaba Humberto Bianchi estaba suscripto al *Heraldo del cinematografista*. Yo no podía creer que pudiera leer en una revista el argumento o la crítica de una película. Seguramente tenía un contrato con la Warner, porque vi todas las películas de James Cagney, Humphrey Bogart, George Raft. Era un cine de cierta violencia, cine negro, propio de la Warner. Había un solo proyector, y la función se detenía unos cuatro minutos cada vez que había que cambiar de rollo.

¿Cuándo vino a Buenos Aires?

En 1940. En 1942 empecé a trabajar en Lumiton, merced a cierta circunstancia familiar: un pariente mío trabajaba en los estudios y de esa manera yo tenía acceso a las filmaciones.

¿Qué estudios había en esa época?

Lumiton, en Munro, Avenida Mitre 2349; Pampa, en Martínez; EFA, en Lima y San Juan, en donde hoy está Canal 13; Fasán, en Pavón 2444, en donde hoy está Canal 11; Río de la Plata, en la calle Uruguay al 200; Argentina Sono Film, CIDE, en Campichuelo; San Miguel, en Bella Vista...

"Para poder sobrevivir hay que recordar absolutamente todo".

Gracias por la referencia.

La frase figura en dos de sus películas, por lo menos.

¿Por qué es tan importante?

Yo creo que la imaginación es memoria. Hay que abreviar de todas partes. Chesterton decía que hay gente que quiere pasar a la posteridad y no sabe cómo pasar un fin de semana sin aburrirse. Esto no deje de ponerlo porque me lo estudié esta mañana para el reportaje. Siempre queda bien hablar de Chesterton.

¿Se acuerda de todo el mundo, entonces?

No se crea. Un viejo amigo mío decía que para sobrevivir hay que borrar gente de la agenda. Llega un momento en la vida en que uno tiene que manejar su agenda con mucha habilidad y no perder el tiempo. Uno tiene que vivir rodeado de gente que le guste, que lo motive. Eso es lo que me pasa con los hermanos Coen. He encontrado dos tipos que me motivan. Me

paso el día pensando si Charlie mató a la familia de Fink en Nueva York, si mató verdaderamente al escritor...

¿Tiene respuestas a esas preguntas?



No. Y no las voy a tener nunca. Eso es lo que me apasiona. *Barton Fink* es una película que me acucia constantemente. Es una película muy borgeana, que nos confunde los caminos para hacernos ser partícipes de la obra en proceso. Si alguien me hace pensar, yo lo respeto. Y se lo agradezco.

¿Cuándo descubrió ese placer en el cine?

En 1940, vi *Cumbres borrascosas* en un cine de La Paternal. A la salida, me paré junto a un árbol y me quedé veinte minutos tratando de incorporar todo lo que la película me había dado. Era tanto lo que había sentido, tanta la emoción, tanta la angustia que me había dejado, que yo tenía necesidad de que el alma alcanzara mi cuerpo. Hace poco pasé por ahí, y me di cuenta de que faltaba el árbol. Yo soy una de esas personas a las que Dios les puso la mano en la cabeza y dijo: "a ti te gustará el cine".

¿Tiene algún recuerdo cinematográfico anterior?

En el año 34 o 35, recuerdo haber visto en Rosario una película en la que había una señorita bailando, en una escena de relleno. A mí me llamó tremendamente la atención esta señorita. Yo tendría nueve o diez años y seguramente ya habría alguna libido que estaría funcionando. Me quedó grabado el nombre de esa chica. Se llamaba Rita Cansino. Después fue un poco más conocida como Rita Hayworth. Nunca pude identificar la película, pero esto no lo pongan, porque yo me jacto de recordar cualquier película en menos de veinticinco segundos... En general me encantaban ciertas sutilezas del cine de esa época. Cuando la película evidenciaba una trascendencia del tiempo. Cuando se iba más allá de aquello que se estaba viendo y las imágenes mostraban que habían pasado cosas.

¿Qué es lo que más valora de ese cine americano de los 30 y los 40?

La narración. Yo soy un ferviente defensor de la narración en el cine. La rescato, por encima de la forma. Cuando las dos cosas se dan juntas, como en *El ciudadano*, *El halcón maltés*, *Ocho y medio*, bienvenido sea. Pero si no, me quedo siempre con la narración. Una película debe contar una historia, ineludiblemente.

Me gusta el ingenio y me gustan las sorpresas. Por ejemplo, me gustó mucho *La tarea*, del mejicano Hermsillo; el final me parece ingenioso, igual que el de *Sin salida*, que me parece un hallazgo. Me gusta muchísimo que el espectador se sienta sorprendido, pero con buenas artes, sin ocultarle elementos. Recuerdo un viejo relato de Dickson Carr en el que cada personaje ve objetivamente algo distinto de los demás.

Ese tipo de sorpresa es más característico del policial inglés que del género negro.

Sin duda, porque el género negro no practica demasiado el ingenio. No es casual que la primera novela de Agatha Christie, *El asesinato de Roger Aykroyd*, esté jugando con esa circunstancia: el relator resulta ser el asesino.

¿A qué llamaría usted cine de forma?

A *Terciopelo azul*, por ejemplo. Ahora me he enterado de que hay que verla en clave de humor, pero yo ya la vi una vez y no me atrevo a verla de nuevo. Tampoco me interesa el cine que cuesta mucho dinero, porque con plata cualquier tonto hace una película.

¿En qué películas argentinas se aprecia una buena narración?

Hay una película que se llama *Abierto de 18 a 24*, de Víctor Dinenzon, que es una de las cosas más preciosas que he visto últimamente; lo mismo que una película de un chico nuevo, Ciro Capellari: *Hombre del río*, un auténtico milagrito. Toda la obra de Aristarain, *La película del rey*, de Sorín y, por ejemplo, *La conquista del paraíso* y *Hombre mirando al Sudeste*, de Subiela, y también, *El infierno tan temido*, de Raúl de la Torre.

Usted fue testigo de la época más prolífica de la industria del cine en la Argentina. ¿Qué puede decir al respecto?

A mí me pasó como a Fabrizio del Dongo en *La cartuja de Parma* que un día escucha ruido de sables y cañones, y como es un aventurero, sale y pelea sin saber para qué bando. El tipo muere cuarenta años más tarde sin saber que había estado en Waterloo. Yo estaba al lado de gente como el doctor Guerrico, Francisco Mujica, Christensen, Pondal Ríos, Olivari, Enrique Serrano, Mecha Ortiz, Tinayre, Closas y no sabía que eso era la historia del cine.

¿Cómo se hacía ese cine? ¿Tenía una estética definida?

Nunca van a ver un comedor en esas películas. Era todo lo contrario del cine testimonial; se construían todos los decorados: casas imposibles, con salones amplísimos y enormes escaleras. Algunos livings eran verdaderas canchas de tenis, inmensos; uno decía "¿de dónde salen estas casas, esta gente, estos dormitorios?". Los decoradores se regodeaban con esos escenarios grandilocuentes. Obviamente, cada estudio tenía su característica. Cualquiera espectador avisado puede distinguir entre una película de EFA, de Sono, de Lumiton. Además, porque se trataba del mismo escenario de otro color. Nosotros, en Lumiton, teníamos una calle con piso de madera que se usaba para todo tipo de películas. Por otra parte era un cine que se hacía sin ningún apoyo oficial. Era una verdadera industria: los estudios producían, vendían, recuperaban y volvían a producir. La Argentina tenía copado el mercado latinoamericano.

¿El modelo del cine de estudios era hollywoodense?

Sí, porque de allí habíamos abrevado. Lumiton está construido sobre un plano de los estudios de la Metro en Culver City.

¿Era un cine de actores y de diseño de producción, más que de directores?

Al revés. Era absolutamente cine de director. El diseño de producción era el encuadre del director. El director marcaba y pedía lo que necesitaba al capitalista o al productor. El director llevaba adelante la propuesta integral de la película. De todos modos había alguien que decía sí o no. Recuerdo una anécdota de Mentasti cuando le leían un guión en el que un paisano en una pulpería decía que venían trescientos indios. Mentasti pensó en trescientos jinetes, trescientas pelucas, trescientos caballos y dijo que no. Alguien le aclaró: "pero señor Mentasti, no se ven los indios, sólo se escucha el ruido". Y Mentasti dijo: "Ah, entonces ponga que son tres mil indios." Inclusive los grandes actores, los divos, trataban con mucho respeto al director. Cuando estaba por comenzar el rodaje de una película dirigida por Saslavsky, tiene un entredicho con Libertad Lamarque, y ella le escribe una carta diciéndole que para llevar adelante la tarea en común, era conveniente una buena relación entre ambos.

¿De qué años estamos hablando?

Esto ocurrió hasta el año 44. Después vino lo que se llamó "la protección del cine argentino", que para mí fue nefasta. Antes

de eso, el cine daba dinero. Después se empezaron a perder mercados. No es casual que, debido a los apoyos oficiales, empezara la época de las adaptaciones. Para evitar compromisos, se recurría a obras consagradas de la literatura extranjera. Se adapta todo: Shakespeare, Dostoievsky, Tolstoi, Maupassant, Chejov, Daudet, Oscar Wilde. Al mismo tiempo, cuando se intentaba hablar de temas locales, intervenía la Secretaría



de Información y Prensa, dirigida por Apold. Cuando Soffici filmó *Barrio gris*, lo obligaron a incluir una secuencia en la que se aclaraba que todo eso había sucedido en otra época.

¿Qué es lo que le sigue gustando del cine de esa época?

Me gusta el fervor que tenía el equipo; me gusta el sentido de afecto, de respeto y de pasión; me gusta recordar que no era necesario que se nos pidiera trabajar de más, cuando era necesario seguir trabajando. Porque sabíamos que estábamos trabajando en base a un esfuerzo común, que nos gustaba hacerlo y que, a fin de mes, encima nos pagaban por hacerlo. Me gusta recordar que creíamos que la película que estábamos haciendo era la mejor del mundo, aunque no lo fuera. Me gusta recordar que todos nosotros creíamos que el estudio que nos albergaba era nuestra propia casa y que esa casa era la mejor de todas, la más hermosa. Sobre todo, el afecto.

¿Y qué es lo que no le gusta de aquel cine?

No me gusta que casi no existía el manejo de actores. Los actores provenían del teatro y su función consistía en decir la letra de un texto que se les entregaba. No había matices. Yo, en algún momento, me daba cuenta de esto. Arturo Pimentel me decía que el director no se daba cuenta de que la película estaba mal interpretada. No había una exigencia que favoreciera una interpretación verosímil. Además había estereotipos: el padre de familia tenía que hablar de una forma, el jefe de la oficina tenía que hablar de una forma, la empleada tenía que hablar de una forma. Como nos dirigíamos al mercado latinoamericano todo el mundo tenía que hablar de *tú*, aunque fuera en la cancha de fútbol. Todo esto, sumado a la artificiosidad de los decorados. Si el interruptor de la luz estaba manchado, había que limpiarlo inmediatamente. Y a veces era yo el que pedía que lo limpiaran. Ya había entrado en ese régimen y no advertía que podía ser de otra forma. No nos dábamos cuenta de que estos decorados podían corresponder a otros países, a otra gente, a otras características. Muy pocas veces alcanzaba la verosimilitud aquel cine argentino.

¿Quieren café? (*llama a su mujer*) Nené, dos cafés para la gente de *El amante*, que le puso cuatro puntos a *Ojos negros*. ¿Conocen la anécdota del crítico americano que pidió disculpas por una crítica después de ver la película nuevamente?

¿Es una sugerencia?

No, pero yo les aconsejaría que no tomen el café.

¿Tampoco se dio cuenta de que perteneció a la "Generación del 60"?

Por supuesto, nosotros no nos dimos cuenta. Fue después que se empezó a hablar de la "Generación del 60". Cuando se intentó plantear como un movimiento, ya estábamos bastante desmembrados. La única consistencia que teníamos provenía de que nos encontrábamos todos los lunes en las funciones del Cine Club Núcleo. Todo arranca de la crisis de la industria en esos años. A mediados del 50, Torre Nilsson filma *La casa del ángel* y Fernando Ayala debuta con *Ayer fue primavera*. Al

mismo tiempo, los costos se habían encarecido y los productores empiezan a advertir que, en Francia, la Nouvelle Vague plantea una renovación económica en el cine. Menores presupuestos, menos pago a los directores, nueva gente que llega a suplantarse a los monstruos sagrados. Acá se da exactamente la misma situación: el productor advierte que no tiene necesidad de pagar la construcción del decorado de una cocina, si puede filmar en una cocina real. Que, al filmar en escenarios naturales, no tiene que pagarle al camionero del estudio, al portero del estudio y la luz del estudio que no va a utilizar. Ahora hay cámaras más livianas, la película es más sensible, los faroles son más pequeños, las lentes son más luminosas: ¿por qué no filmar en una cocina real?

¿Pero no contribuye a esta renovación el surgimiento de nuevos directores que quieren filmar otros argumentos?

Bueno, esto es como si yo le dijera que voy a pescar pejerreyes a la laguna de Junín y usted me preguntara si también hay sábalos. La gran apertura se da desde el campo de la producción. Una vez que se monta aparecen también los sábalos y todos los pescados que anden por ahí. Esos pescados se pueden llamar Martínez Suárez, o como usted quiera. Inclusive algunos realizadores tradicionales se pliegan a la nueva manera de filmar. No es que hayamos inventado un nuevo sistema, sino que se pone en práctica una forma de filmar que daba resultados: filmación en escenarios naturales, autenticidad en los tratamientos narrativos, los días de la semana empiezan a tener nombre. Antes todo se solucionaba en el último acto con una canción en la boite y no había época del año; era todo media estación. Yo presumo de ser el innovador de la lluvia en el cine argentino; antes no llovía nunca, salvo cuando la lluvia jugaba un papel argumental: por ejemplo, cuando el protagonista tenía que enfermarse por una mojadura, no podía trabajar más y se destruía la familia. En cambio, no hay película mía en la que no llueva.

¿Había un requerimiento específico por parte del público?

El público estaba cansado de tanta inverosimilitud. Y siempre es importante tener en cuenta la opinión del público. Una vez se proyectaba una de mis películas, *El crack*, en Tucumán y yo estaba en la sala; a la salida un joven comenta: "qué amargado debe ser el director de esta película". Yo me acerqué y le dije: "No lo vaya a tomar a mal, pero yo soy el director. ¿No quiere que vayamos a tomar un café?". El muchacho era arquero de un club de fútbol y me decía que la película no le había dado respiro; es decir, que no había encontrado la satisfacción que estaba acostumbrado a encontrar en el cine argentino, en donde el muchacho hacía goles, lo contrataban, triunfaba, se casaba, tenía pibes y vivía feliz hasta los noventa y cinco años. Creo que la generación del 60 no tuvo la potencia que se esperaba, o que hubiera podido tener porque torcimos el rumbo con demasiada vehemencia. Salimos de un cine complaciente y simpático, en el que la felicidad estaba al alcance de la mano, para empezar a hablar de los auténticos problemas, pero de tal manera que el espectador sentía que le estábamos dando aceite de ricino.

¿Eso lo ve ahora como un error estratégico?

No teníamos una estrategia conjunta. De alguna manera, cada uno de nosotros estaba encerrado en su propia torre de marfil.

¿En qué realizadores piensa cuando habla de la generación del 60?

Yo hablaría de Kuhn, Kohon, Alventosa, Dawi, Antin, Simón Feldman, Murúa... Es posible que me olvide de alguno. Al

menos traten de poner a todos los que nombré. Pero no sé si se puede confiar en quienes le pusieron cuatro puntos a *Ojos negros*.

¿Es un cine que habla de la clase media?

Nunca lo pensé. Creo que hablábamos de la clase media y, un poco, del proletariado. Creo que, si uno revisa la temática, siempre estábamos hablando de salud, educación y vivienda.

¿Tiene una continuación ese cine?

Después hubo otras visiones estéticas. Pero a mí me parece que una visión de la Argentina, tan precisa como la que dieron aquellas películas de los 60, no ha vuelto a repetirse. De las décadas posteriores no hay tantos equivalentes en cuanto a mostrar cómo era el país: cómo se hablaba, cómo se comía, cómo era la vida cotidiana.

¿Es difícil hacer eso, hoy?

No, para nada. Hay que ver quién se anima a hacerlo. Cualquiera que tenga claridad conceptual y disposición, podría hacerlo. Pero no hay que guitarrear. Para saber qué le pasa a un vendedor de diarios hay que subirse a un camión de diarios durante diez o doce días y hacer el recorrido de madrugada. Y para saber qué le pasa a un ciclista, el actor tiene que subirse a una bicicleta y acompañar a un ciclista real.

¿Eso es lo que usted hizo en *Dar la cara*?

Por ejemplo. Pero también es necesario andar con los pibes del puente de Santa Fe, para saber cómo se pide limosna. Y para saber qué le pasa a un maestro rural santiagueño, hay que adentrarse en el tema. Porque si no se nota el guitarreo.

¿Eso es lo que le criticaría al cine argentino actual?

No, yo lo que le criticaría es la falta de directores. Hay muchos directores que, en realidad, son dirigidos más que directores. Gente que necesita demasiadas indicaciones, que no está preparada para pedir, para dar órdenes, para llevar a cabo su proyecto. Dicen que hay crisis en el cine argentino. Yo creo que nunca hubo crisis. Cuando aparece una película como la de Aristarain y la gente responde masivamente, se ve que no hay tal crisis. Lo que pasa es que la gente no quiere pagar para ver una película a la que adivina menor, frustrada.



¿Qué película filmaría ahora?

Infierno grande.

¿Qué?

Infierno grande. Es un cuento de Guillermo Martínez, al que no conozco. Lo leí y ya tengo toda la película en la cabeza.

No hemos hablado de un cine que fue importante en la Argentina, justamente a partir del auge del cine de autor en la década del 60: el cine europeo.

En algún momento el cine húngaro fue un cine esperado, el cine checoslovaco, el cine polaco, muy a menudo el cine francés, casi siempre el cine italiano, por suerte el cine inglés...

El cine alemán...

El cine inglés.

No, no el cine alemán...

Eso, el cine inglés.

¿No le gusta Wenders?

¿Quién es Wenders?

¿Y Godard?

¿Godard? No lo entiendo. Sin ninguna vanidad, he llegado a un momento de mi vida en que si no entiendo alguna película

considero que no es por culpa mía. Si habláramos de alta matemática y no entendiera nada, diría que sí es culpa mía; pero en cine, a esta altura, no.

¿Tiene futuro el cine?

Seguro. Mientras sigan vivos los hermanos Coen, tiene futuro.

¿Y en la Argentina?

En la Argentina el cine va a cambiar. Ahora apareció una ley de protección de no sé qué, con un impuesto. A mí me parece una infamia. Porque cuando apareció el teatro, que reventó al circo, no le pagó un centavo; el cine tampoco le pagó al teatro. ¿Por qué ahora, que el video revienta al cine, tiene que pagarle? Me dicen que Italia subvenciona al cine. Pero Italia le manda la pensión a sus veteranos de guerra a cualquier parte del mundo, cuando acá un jubilado cobra ciento cincuenta pesos por mes. A mí se me caería la cara de vergüenza si tuviera que ir a pedir un crédito para una película, sabiendo que en ese momento hay un tipo en un hospital, que se está muriendo y que la mujer tiene que ir a la farmacia a comprar vendas y medicamentos. Y el dinero debería salir de la misma fuente que me está pagando el crédito.

Eso quedó claro. Pero, ¿y el futuro del cine?

Ah, bueno. El cine va a cambiar, pero no va a desaparecer. Porque en vez de negar al video y pelearse con él, el cine tiene que utilizarlo. El video significa un ahorro del noventa y nueve por ciento. Estoy haciendo unas entrevistas en video a algunos veteranos del cine, que me cuesta el valor de un casete: tres dólares. Hace algunos años, me hubiera salido veinte mil dólares. Practiquemos en video, utilicémoslo. No necesariamente para el producto final, pero sí para la práctica previa. Por otra parte, se van a achicar las salas y las películas se van a hacer más baratas. En lugar de hacer una película y después tratar de recuperar el costo, hay que hacer la media de espectadores de las películas normales, y después hacer el presupuesto en base al público previsto. Hay que hacer películas por esa cifra. No hagamos películas de medio millón de dólares, porque en la Argentina, una película normal no recauda medio millón de dólares. Y además, otra cosa: en nuestro país una película no cuesta medio millón de dólares.

¿Y en cuanto al video como expresión artística independiente?

Excelente. Y cada vez se va a mejorar más.

¿Tiene una estética diferente el video?

Yo no la veo. Me gustaría que alguien me la explicara. Yo creo que el planteamiento técnico de un guión de video y de un guión de cine es el mismo.

¿Cuáles son sus cinco películas favoritas?

Sin orden de prioridad: *El ciudadano*, *Ocho y medio*, *El halcón maltés*, *El ocaso de una vida*, *De paseo a la muerte*.

¿Y cuál de sus películas prefiere?

La que voy a hacer mañana, como dicen los tipos. No prefiero una por sobre las otras, pero confieso —y me da un poco de pudor— que a veces me divierto mucho viendo *Los muchachos de antes no usaban arsénico*.

Muchas gracias.

Hasta pronto. Espero que para la próxima vez que nos veamos, hayan recapacitado sobre *Ojos negros*.

Entrevista de David Oubiña y Quintín Fotografías de Alberto Amante

Elogio del opositor

por Eduardo A. Russo

El actor autorizado. Fue Néstor Almendros quien alguna vez propuso —según lo atestigua su amigo Cabrera Infante— una particular versión de la teoría del *auteur*. Proponía a los críticos clasificar la historia del cine según los actores, de acuerdo a la siguiente argumentación: por ejemplo, Henry Fonda puede aparecer en una película dirigida por John Ford, Fritz Lang o Henry King, pero algo hay en cuanto al clima, el movimiento y el manejo de la acción que unifica a esos filmes: el lugar del *auteur* se desplaza, en buena medida, al actor Fonda. De hecho, esto coincide con la clásica cinefilia barrial, aquélla de los espectadores que iban a ver una película “de” John Wayne, Bette Davis o Cary Grant. Autorizar a un actor de cine es un buen recurso para entenderlo de modo distinto al teatral, trascendiendo la usual confusión según la cual el “buen actor” es el que puede pasar por la prueba de las tablas, acumulando parlamentos, gestos y tics para armar un personaje, demostrando ante todo el trabajo que se toma para hacérselo creer. Un actor en el cine es, antes que ninguna otra cosa, una *superficie de inscripción*. Y un gran actor de cine será ése cuya imagen pueda modelar de algún modo el film que habita y dotar de constancia una serie de películas que puede abarcar directores, productores y guionistas diversos. Algunos son compatibles con la escena teatral; otros parecen haber nacido estrictamente para el cine: Mitchum está entre ellos.

Formas de una leyenda. La figura de Robert Mitchum, a casi 50 años de su ingreso a la pantalla, adquiere hoy contornos legendarios. Su imagen pública coincide punto por punto con la que construyó a lo largo de un centenar de películas. El viejo Bob acostumbra citar su origen mítico: a fines de los '30, más cerca de los *wanderers* de la Gran Depresión que de los vagabundos del Dharma que saludaría Kerouac bastante después, Mitchum conducía camiones (origen que también se le suele atribuir a Karloff), vagaba y escribía poesía cuando dejaba el volante, inspirándose en la entonces poco frecuentada marihuana. De pronto, en 1943, con pequeñas intervenciones, su figura comenzó a deambular por las pantallas; al terminar ese año ya había aparecido en siete films. Comenzaba la carrera de quien más tarde se definiría a sí mismo como “un rayo de esperanza para el populacho”.

A los 75 años conserva inalterada su fama de duro inescrutable. Lacónico hasta la exasperación a menudo, suele sorprender con esporádicas declaraciones que —con la calmada precisión con que acostumbra emitir sus opiniones— sacuden a la prensa. Es bien conocido —y cierto— que nunca ve sus películas ni lee una palabra de lo que escriben sobre él (estamos a salvo) y suele responder a las preguntas curiosas con una muletilla ya célebre: “¿Quiere otro trago?”. Y Allí anda, paseando su sabiduría de viejo saurio irónico por algunos telefilms, ciertas películas (como el *Cape Fear* de Scorsese) y escasas apariciones públicas. Desde hace una década no fue más de cuatro veces al cine porque “es muy difícil encontrar dónde estacionar”. Solitario profesional, paradigma del no colaboracionismo

hecho cine, Mitchum, desde siempre, sabe cómo desplegar una moral de la resistencia.

La ética de Mitchum. Se cuenta que en el inicio de su carrera pidió consejo a Bogart, quien con su desaparición le dejaría la posta de duro por antonomasia. Bogie fue conciso: “No importa de lo que se trate: simplemente oponte”. Acaso fue la única indicación que siguió en su vida. Así en la paz como en la guerra, sus personajes se caracterizan por sostener una ética individual, muchas veces contraria a la de la comunidad. Ser fiel a sí mismo y a lo que considera justo —ya fuera militar, detective o psicópata asesino— fue su meta.

En los '40 Mitchum solía ser soldado; avanzando la década, aparecía como veterano de guerra. Su primer papel importante en *The Story of G.I. Joe*, de William Wellman, lo impuso como el combatiente por excelencia: aviones, barcos, submarinos y operaciones en tierra lo vieron desarrollar su exactitud y su casi indolencia. Vuelto de la guerra, era un sujeto de cuidado, que muy posiblemente había quedado algo alterado por sus experiencias, pero que sabía cómo manejarlo. Con el tiempo, Mitchum supo ascender en sus films hasta los altos mandos (en varias superproducciones de los '60) incursionando también como corresponsal de guerra, a la caza o en posesión de importantes secretos. En tiempos de paz —es un decir— fue detective, criminal, abogado o tipo común. En pleno policial negro dio forma al protagonista de *Retorno al pasado* (*Out of the Past*), cúspide del género filmada por Tourneur en 1947. Daba una imagen adecuada hasta tal punto que muchos críticos exclamaron al unísono: ¡he aquí a Marlowe! Mitchum se tomó su tiempo: en los '70 fue el detective creado por Chandler en *Adiós Muñeca* (*Farewell, My Lovely*) de Dick Richards, y *No llores más, muñeca* (*The Big Sleep*), de Michael Winner. A pesar de la insalvable inepticia directoral del segundo film, Mitchum será recordado como el Marlowe ideal, tanto en lo físico como en su espíritu. “Su guardarropa era del tipo del mío”, comenta Bob. Y el impermeable es mucho más que un atuendo característico: es un signo que revela a un estoico: alguien que permanece imperturbable en los mayores cataclismos, llámese Marlowe o Mitchum.

Pequeña semiótica Mitchumiana. Ya que hicimos referencia al impermeable. ¿Cuáles serían otros signos que componen esta totalidad que puede moldear a su medida un



Clases TAP DANCE

Liber SCAL

Informes:

Ciudad de la Paz 2735
781-2733

Lunes, Martes y Jueves



amplio abanico de personajes? Algunas constantes parecen ser las siguientes:

- **El peso pesado:** Sea cowboy, aviador, ranchero o detective, Mitchum carga con una imponente presencia física, que no suele utilizar a menudo: es más bien disuasiva. Inclusive se insinúa cierta pereza; ¿quién podría imaginárselo trabajando sus músculos en un gimnasio? Ajeno a todo *body-shaping*, Mitchum parece insinuar que aunque fuera un alfeñique de 44 kilos, sería él mismo.

- **La mirada:** Desde que los descubrió el maestro Griffith, sabemos que "los ojos son la voz del cine". Los de Mitchum —acaso sólo igualados por los de Vincent Price— son de los más claros indicios de inteligencias que se han visto en la pantalla, en este caso indisolublemente unida a la falta de sueño. Haga la experiencia, permanezca sin dormir durante tres días. Piense que el mundo ya lo tiene un poco hartado, pero que no es cosa de tomárselo tan a pecho. Intente conjugar ironía, perspicacia, sobreentendido. Mírese al espejo: si ve a alguien haciendo de imbécil confuso e insomne, es usted. En caso contrario, usted sería Mitchum.

- **La calma:** Hasta en pleno trabajo o aventura, la actitud de Mitchum incluye una pasmosa dosis de tranquilidad. Actúa en el momento exacto, ajeno a toda torpeza. Es inimaginable un personaje suyo acumulando errores.

- **El retorno:** Mitchum siempre supo estar marcado por algún retorno; es el hombre que vuelve, o al que las cosas le vuelven. Puede ser ex-combatiente, ex-detective, ex-campeón de rodeo, etcétera; siempre está de vuelta, y esto desde sus personajes juveniles. Cuando la película comienza, ya algo le ha pasado a Mitchum. En *El Dorado*, de Hawks vuelve de una eterna curda en una secuencia inolvidable, donde la *Marshal's Office* corre más peligro que en todo el resto de la película.

Mitchum y las mujeres. Bien distante de las variantes misóginas del duro, Mitchum suele perderse por las damas.

De seductor socializado a psicópata sexual con tendencias homicidas, suele perseguir a las apetecibles representantes del sexo femenino que se le cruzan en pantalla, llámense Jean Simmons, Deborah Kerr, Loretta Young o Elsa Martinelli. A veces cuando resulta herido por ellas —en eso aparece particularmente sensible— y entonces lo encontramos en problemas, como en la citada *Retorno al pasado*. En la melancólica y sangrienta *Yakuza* —mejor guionada por Paul Schrader y Robert Towne que dirigida por Sydney Pollack— Mitchum reencuentra en la japonesa Keiko Kishi al amor de su vida.

Pero para que no queden dudas de que es un verdadero duro, pasa por dos pruebas de fuego: en *El cielo fue testigo* (*Heaven Knows, Mr. Allison*), pequeña joya de John Huston, Mitchum es un marinero que naufraga en plena Guerra del Pacífico y va a parar a una isla, sólo habitada por una sobreviviente: Deborah Kerr. Son el uno para la otra, salvo un pequeño detalle: ella es monja. Y el marino hasta debe desvestirla y cuidarla mientras ella delira de fiebre. No pasa nada, el cielo es testigo. Pero antes ya había atravesado por una situación similar en *Almas Perdidas* (*River of no Return*) de Otto Preminger. Allí masajeaba a Marilyn de pies a cabeza, pero se contenía por la inoportuna presencia de su pequeño vástago.

Los personajes de Mitchum suelen seducir a las mujeres por su cualidad de *extraños*. Y es una cuestión de equilibrio, dado que, más allá de ciertos límites, ello las espanta. La mirada de Mitchum tiene un costado libidinoso que no se atenúa con la edad, de lo que puede dar cuenta Nastassja Kinski, que se topa con él en *Los Amantes de María* (*María's Lovers*), de Konchalovski. Nunca será el abuelito de Heidi.

El Mal según Mitchum. Opositor por excelencia, ha sido un villano como pocos. El pastor Harry Powell de *La noche del cazador* (*Night of the Hunter*), único y genial film de Charles Laughton, es una amenaza sobrehumana. Es el Cuco de los terrores infantiles; Mitchum sólo puede ser parado por esa bruja generosa que es Lillian Gish. En *Límite de terror* (*Cape Fear*) del indefendible J. Lee Thompson, Max Cady es un indeseable que a medida que el film avanza se transforma en un gigantesco y sádico batracio nocturno que, pululando por los bayous, amenaza con violar y matar a la mujer e hija del serio y medroso Gregory Peck, repelente por momentos como un anfibio lovecraftiano; lo único rescatable del film es esta atención al costado monstruoso de los contornos y superficie mitchumianos. Como villano, es casi la *Cosa*; tal vez habría aceptado con gusto ser el vampiro estelar de la legendaria *The Thing*, de Hawks-Nyby. Como personificación del Mal, Mitchum tiende a ser un enigma de otro mundo.

El humor del opositor. Para apreciar cabalmente muchos personajes de Mitchum debemos considerar su sentido del humor. Tendrán pocas pulgas, estarán hastiados de quienes lo rodean o lo que les toca hacer, pero el humor —sarcástico, corrosivo— siempre está presente. ¿Cómo entender, si no, el interrogatorio a Max Cady, donde este compadrea sacando pecho frente a Peck, en calzoncillos y con el sombrero puesto? El excepcional sentido del humor en Mitchum lo capacita ampliamente para la comedia, y en esto ha sido poco aprovechado. Resultaría más que apropiado que se le permitiera expandir el humor que le cuesta desplegar en numerosos dramas filmados para la televisión a partir de los '80, y poder ver a Mitchum, en plena forma, riéndose en su lucha contra todo *establishment*, toda mediocridad adocenada, mientras se toma otro trago.

El cine debe mirar televisión

Nacido en Francia en 1944, Jean-Paul Fargier es crítico, escritor, cineasta, docente, videasta y un prestigioso teórico del video

Alrededor del año 70, Ud. participó en la fundación de una revista de cine que se llamaba *Cinétique*, y cuyos integrantes mantuvieron una célebre polémica con *Cahiers du cinéma*, revista en la que a su vez usted terminaría colaborando.

Sí. Recuerdo con placer ese momento en el que fundamos la revista con un grupo de amigos. Fue en el otoño del 68 y el primer número apareció en diciembre de ese año. Era una revista creada alrededor de un cineasta que se llama Marcel Hanoun. Estaba hecha por un cineasta y sus admiradores. Yo era uno de esos admiradores y también hacía crítica en otras revistas. Tenía veintitrés años. Pero, rápidamente, por los hechos de mayo del 68 la revista salió un poco de lo estrictamente cinematográfico. Y así, nos sentimos obligados a atacar todos los valores establecidos, no solamente a *Positif* sino también a los *Cahiers*, de los cuales yo era un asiduo lector y que habían sido fundamentales en mi formación. La polémica con los *Cahiers* era la reproducción en el contexto cinematográfico del clima político de la época: el enfrentamiento de las posiciones trotskistas, maoístas, estalinistas. Eramos bastante panfletarios, violentos. Teníamos, además, el apoyo de Godard: en su etapa maoísta, quería atacar a los *Cahiers* y se valía de esta nueva revista de jóvenes solemnes que se llenaban de orgullo por tan ilustre apoyo. Difundíamos sus películas, lo frecuentábamos, y en un momento dado, la nuestra era la única revista con la que Godard se dignaba a hablar. Eramos muy jóvenes, y ahora veo claramente como Godard nos manipulaba. Debíamos a fondo sobre las ideologías en un tono muy violento. En un momento dado hicimos una alianza con *Tel quel* y una revista que se llamaba *Peinture Cahiers Théoriques*. En algún momento, los *Cahiers* entraron también en esa alianza. Hacíamos alianzas y a los tres meses volvíamos a atacarnos con furor. *Cinétique* se volvió cada vez más dogmática y yo la abandoné en el 73. Me dediqué a escribir una novela. Luego, en el 77, Serge Daney me invitó a colaborar con los *Cahiers*. Dije que sí.

¿Cuál era su posición en la polémica?

Vista desde ahora, era una discusión entre gente que pensaba más o menos lo mismo y que se oponían para poder decir que no eran iguales a los demás. Era el narcisismo de la pequeña diferencia. Recuerdo que hacíamos reuniones entre el equipo de *Cahiers* y el equipo de *Cinétique*, debates ideológicos que parecían partidos de fútbol en los que se discutían qué era lo que había dicho Marx... Evocando ese período, Daney recuerda que su equipo tenía mucho miedo cuando debía encontrarse con el nuestro, y por supuesto, lo mismo ocurría en *Cinétique*: nos entrenábamos todo el día para estas discusiones. Yo era siempre muy violento en mis textos. Daney siempre me recuerda que nadie podría haber escrito en los *Cahiers* de esa época un artículo semejante a mi primera colaboración: veinte páginas para hablar mal de dos películas, que eran *Las actas de Marusia* de Miguel Littin y *El cartel rojo*. Era

un artículo que atacaba muy violentamente al partido comunista. Al mismo tiempo, como yo estaba escribiendo mi novela, era un texto muy literario. Relataba un viaje en subte y en cada estación se me ocurría una idea nueva. Era una travesía de París al estilo Cortázar. Me excita un poco hablar de esa época.

¿Cómo veía los films?

Como el resto de mis colegas, los veía desde la perspectiva de Althusser, de Lacan, de Barthes. Leíamos todos los mismos libros, teníamos las mismas referencias. En un momento dado, estábamos en el mismo frente, contra el partido comunista francés. El *cartel rojo* era precisamente un film terriblemente pro PC.

¿Qué importancia tenía la crítica derivada de la semiología en esa época?

Cuando empecé, la semiología ya se consideraba superada, en beneficio del psicoanálisis o del análisis marxista. La semiología no accede a los contenidos y, sobre todo, no brinda un punto de vista estético: habla del mismo modo de un film bueno que de uno malo. Su discurso no puede decir si una película es buena o no.

¿Cómo empezó su relación con el video?

Yo descubrí el video en el 69. En *Cinétique*, por influencia de Godard, Leblanc y yo queríamos hacer una revista de video. El nos prestaba sus equipos y cada vez que teníamos que hacer una entrevista, íbamos con la cámara de video. Cuando hacíamos exhibiciones en el interior, mostrábamos las grabaciones de las entrevistas. Queríamos hacer una revista en video sobre el cine. Era muy difícil, no se podía hacer montaje en video en esa época. Para mí, reflexionar sobre el video se fue convirtiendo en algo más importante que la reflexión sobre el marxismo y todo eso. Recuerdo que una vez fuimos a entrevistar a Glauber Rocha a un hotel del barrio latino. Le cuestionábamos que en cierto film no era lo suficientemente marxista, que no se ocupaba de las masas brasileñas, o algo así. Glauber Rocha se enfureció y nos gritó: "¿Cómo pueden hacer preguntas tan atrasadas con una tecnología tan de vanguardia!". Me dije que tal vez Rocha no estaba tan equivocado. Fue un momento de confusión. Después hicimos una película en 16mm que se llamaba *Quand on aime la vie on va au cinéma*, que era un desmontaje ideológico del cine, era una especie de copia del libro de Guy Debord sobre la sociedad del espectáculo. Yo era un gran admirador de Debord y su teoría situacionista. Era, otra vez, un film dogmático, esquemático. Para mí fue llegar al fondo de algo, y después de eso dije basta. Era un film en 16 mm con muchos trucos hechos a mano.

El tema del video se relaciona con el tema de la muerte del cine.

Ya en el 68, 69 hicimos artículos sobre el fin del cine que iba a ser reemplazado por el nuevo soporte del video y todo lo que eso implacaría como nueva forma. Pero era sobre

todo Godard el que hablaba de la muerte del cine. Por su obra, por su compromiso político, él se dio muerte a sí mismo como cineasta, como si fuera el cine el que se moría. En esa época, yo no pensaba lo que pienso actualmente del video. Para mí, hacer video era lo mismo que hacer cine. Se trataba de hacer un cine poco costoso, de reportaje, profundamente realista.

¿Esto se relaciona con su concepción actual del "directo"?

No sé exactamente en qué momento surgieron mis ideas actuales. Pero, seguramente tienen que ver con el trabajo de Dziga Vertov. Una de las cosas que hacíamos en *Cinétiq* era difundir la obra de Vertov. Vertov quería hacer un cine "directo", inmediato. Esto se ve en *El hombre de la cámara*: esa película que se termina en el día y se muestra en ese mismo día es el comienzo de la televisión. Vertov es el origen de la televisión y demuestra que la televisión es tan importante como el cine, que es lo que pienso actualmente.

Usted afirma que el cine debe pensar en la televisión, la televisión en el video y el video en el cine, conformando un círculo un poco enigmático.

Para mí también resulta enigmático. (Ris) Creo que el cine interesante es el que se enfrenta con el modelo de la televisión. Que cree que la televisión puede ser interesante, por ejemplo, en Godard, Fellini, Wenders... El cine que innova en su lenguaje es ése. Por supuesto, me encanta ir al cine en general, por ejemplo, vi aquí el último film de Scorsese (*Cabo de miedo*). Pero otra vez, hay cosas que vienen de la televisión: es una especie de video clip largo, con un *découpage* en primeros planos, la forma de contar, no hay más espacio real.

¿No hay espacio real en la televisión?

Exactamente. La televisión crea un espacio que carece de referencias. Es un espacio que se crea mediante el circuito cerrado de la reproducción de lo que pasa. Es en algún sentido la negación del espacio de Bazin.

Hubo una época en que los Cahiers atacaban las teorías de Bazin. ¿Fue desde esta perspectiva?

No. El ataque era desde el estructuralismo, pero rápidamente volvieron a las teorías de Bazin, a defender las películas de Rohmer y permanecieron muy rossellinianos.

Continuemos con las relaciones entre cine, video y televisión.

Es fácil mostrar con Godard, Pasolini, Fellini o Carax la relación del cine con la televisión. Por su parte, la televisión debe, para evolucionar, tomar como referencia el lenguaje del video: todas sus potencialidades de escritura, la nueva estructuración del espacio que actualmente olvida por pensar solamente en el cine en lugar de mirar hacia el video, hacia el "directo". La televisión actual no alcanza sus propias posibilidades. La esencia de la televisión, en tanto dispositivo de reproducción inmediata, es el video. Por otra parte, el video sí quiere descubrir cosas que le permitan innovar, deberá remitirse a la historia del cine. Aquel que haga video sin tener en cuenta la historia del cine no puede hacer nada interesante.

¿Se puede hablar de una historia del video?

Sí. Es como la historia del cine. Está compuesta por obras mayores, las de aquellos que han hecho un mejor uso de sus posibilidades.

¿Qué pasa hoy con el cine?

El cine de hoy es muy aburrido. Hay apenas cinco o seis buenas películas por año. Es terrible, es mejor ver películas viejas: un viejo Rossellini, un viejo Ford... No hay nadie hoy en día, que en este registro de narración llegue a esa belleza, a esa evidencia... Los directores actuales que me interesan son aquellos que cuentan una historia pero han encontrado una nueva forma de narrar como Fellini, Godard, Carax, Oliveira...

¿Por qué no se puede seguir haciendo el cine clásico?

Porque ya fue hecho. Por la misma razón que ya no se construyen templos griegos.

Pero los templos griegos son de otra civilización... El cine clásico está, en cambio, muy cerca.

Lo que le ocurrió al cine fue la llegada de la televisión. Fue como la llegada del monoteísmo en la época del politeísmo. Aunque el cine sería aquí el monoteísmo. Fue un acontecimiento enorme, y aunque coexisten, el cine y la televisión son completamente diferentes. Actualmente, es más interesante mirar la televisión que esas películas. Es mucho más importante ver por televisión lo que está pasando hoy en Los Angeles que cincuenta películas policiales a la que estos hechos vacían de interés. Y para colmo, el origen de todos estos disturbios fue una cinta de video. Es mucho más elocuente lo que se conoce, por ejemplo, de los políticos a través de la televisión, aunque muestre poco, que a través de las ficciones cinematográficas. Hace poco vi la película de Solanas (*El viaje*): me parece inferior al peor de los noticieros televisivos. Es cierto que hay imágenes espectaculares, pero no me dice nada respecto de la sociedad argentina. Para un clip estaría bien, pero para un film tan largo...

¿Conoce las viejas películas de Solanas?

Por supuesto, me gusta mucho *La hora de los hornos*, yo la difundí, lo entrevisté a Solanas, escribí sobre él. Es alguien que hizo un cine interesante pero hoy no encuentra una forma adecuada.

¿Por qué piensa que hoy Solanas no puede contar, con su cine, algo sobre la sociedad argentina?

Se equivoca de forma. Si quisiera continuar con su trayectoria, debería hacer televisión. No debería gastar su energía en esto, en tratar de ganar un premio en Cannes. Esto es viejo, está superado. Si se dedicara, por ejemplo, a hacer televisión por cable, aunque lo vea poca gente, podría encontrar nuevas formas. No este cine, con esa historia del chico... Se aprende más viendo un partido de fútbol por televisión.

¿Qué alternativas conoce?

Hay muchas posibilidades. Hay un joven canadiense-armenio de Toronto, Atom Egoyan, cuyo primer film, *Family Viewing* incluye el video dentro del proceso narrativo. Muy sorprendente. Pero no es necesario incluir imágenes de video dentro del cine para innovar. Fellini, Godard, no dejan de pensar en la televisión. Y, al mismo tiempo, crean dispositivos de narración como inmensos sets de televisión donde ocurren diez historias a la vez. Hay gente que descubrió que la narración cinematográfica podía evolucionar porque todos los días, en la televisión, la gente ve tres o cuatro historias al mismo tiempo. Godard cuenta diez historias a la vez. El cine está a punto de alcanzar a Joyce que estaba ochenta años adelantado. La literatura ha producido formas narrativas que el cine recién ahora empieza a abordar, incorporando dispositivos de la radio, de la televisión, el simultaneísmo. Aquí veo el clivaje de la

modernidad. *Ulises* es eso: la continuidad del relato a lo largo de un día, se encienden las cámaras, se prescinde del montaje. Cada capítulo tiene, por otra parte, un estilo que corresponde a un género literario diferente: el teatro, la introspección. Es un poco como el cine de *Corazón salvaje* de Lynch donde se cambia de género en cada escena.

¿Le gustó *Corazón salvaje*? Yo la encuentro un poco arbitraria. El lugar del hada del *Mago de Oz* podría haber sido ocupado por el *Acorazado Potemkin*...

Está bien eso. Me gustó precisamente por ese motivo: toda la historia del cine debe interferir en todo momento. Esto me recuerda a *Steps* de Ribcinski, un video sobre unos turistas a los que llevan a visitar las escaleras de *El Acorazado Potemkin*, y esto está incrustado sobre la película. Es extraordinario. Algo de eso es *Corazón salvaje*, una narración que funciona como un clip, pero el clip deviene aquí una forma. Con la aceleración de la narración mediante la utilización de todos los géneros posibles: gánsters, comedia musical...

¿Encuentra algo de esto en *Barton Fink*?

No. Me parece mejor *De paseo a la muerte*. *Barton Fink* me decepcionó. Creo que tiene concesiones, escenas puestas para buscar la espectacularidad, como el incendio del pasillo. En *Les amants du Pont Neuf*, de Carax, en cambio, hay una escena parecida de dos minutos, mientras que la de *Barton Fink* dura como diez minutos.

¿Qué otras películas le interesan?

Me sigue gustando todavía el cine de Rohmer, de Woody Allen. *Alice* me resultó muy sorprendente. Me gustaron mucho esos yuyos que daban poderes, hacían volar. Me gusta la psicología en Woody Allen, su humor, su construcción. Es cine viejo pero muy bien hecho. Rohmer es lo mismo en relación al cine francés.

¿Qué opina del cine francés actual?

Parece que se porta bien, relativamente. Este invierno he visto algunos films interesantes: de Assayas, de Téchiné, de Danièle Dubroux. Pero siempre en la línea tradicional.

¿Cómo caracteriza su propia escritura sobre el cine?

Sin ser un profesional de la crítica, trato de escribir sobre las películas que me interesan. Cuando escribo sobre una película lo hago desde lo subjetivo, con un estilo literario. Trato de tomar posición, aun arbitrariamente. Como en la vieja época de los *Cahiers* de tapa amarilla en la que se decía "Esto es genial porque es la presencia misma de lo real.." y que ahora podría ser "Esto es genial porque es la presencia de la televisión". Es un aprendizaje. No me lo tomo del todo en serio, lo que trato es de justificar mi placer y tratar de descartar los films aburridos. Pero el verdadero juicio se hace en un texto. Y el texto son palabras. La verdad es el acto literario, el acto de escribir. No hay escuelas, no hay exterior. Sólo hay un texto y un film. Todo crítico es un escritor cuando hace su artículo. Los textos de Bazin siguen siendo un modelo: llenos de aforismos, muy refinados, muy literarios. Junto con la teoría hablaba del film. Hacían todas las preguntas. También los de Godard: las intuiciones, las fórmulas elegantes.

¿Qué opina de los *Cahiers* de hoy?

Creo que no toman posiciones y esto ocurre con todas las revistas actuales. Hay un consenso. A todo el mundo le gustan las mismas películas: no hay polémica. Tal vez la revista de ustedes.... (risas) Tal vez ocurra porque no hay cineastas que permitan la polémica. El único es Godard. En cambio, tipos como Wenders se dedican a llorar sobre la muerte del cine. La única polémica posible saldría de



mezclar el cine con la televisión. Como la mayoría de las revistas defienden el cine contra la televisión, están en un proceso de homogeneización de todo el cine. Ponen en el mismo plano a Carax y a Besson. Tal vez esto tenga un sentido comercial, pero es increíble. La polémica no vende. Los *Cahiers* amarillos vendían cinco mil ejemplares, los actuales venden treinta mil y *Première* vende 100.000. De todos modos, el artículo sobre Carax en *Première* era mejor que el de *Cahiers*.

¿Cómo ve la producción en video? ¿Qué diferencia hay entre hacer crítica de cine y crítica de video?

Hay una estética nueva en el video que da un placer que el cine ya no da. Pero, al mismo tiempo, le falta un poco de aliento. Para hacer crítica usó los mismos criterios. Soy bastante ecléctico. Consumo muchos films. He hecho crítica y también discurso teórico. Pero detesto el análisis general, me parece muy peligroso. Cuando hablo de los trabajos de Ed Emshwiler o de *Passing* de Bill Viola, por ejemplo, trato de ver cuáles son sus antecesores y dónde se juega lo esencial, en la relación entre la forma y su propuesta. Me parece que se encuentra más la verdad intentando llegar al fondo de una obra que mediante discursos teóricos.

**Entrevista de Quintín
Fotos de Flavia de la Fuente**

Posdata

Al día siguiente de la entrevista, recibimos esta carta del entrevistado

Querido Quintín:

Gracias por la entrevista de ayer. Gracias por vuestra atención, por la discusión directamente en francés. Me sentía muy contento y un poco cansado.

Retrospectivamente, como ocurre siempre después de una discusión, lamento algunas cosas. Por ejemplo, haber hablado un poco demasiado del pasado (partes que pueden perfectamente cortar) y no lo suficiente del presente. Esta semana he visto dos videos notables en Buenos Aires: *Algunas mujeres* de Sabrina Farji y *Andinia 9°2* de Jorge La Ferla y Jorge Amaollo. Dos videos que hablan del presente o del pasado reciente de la Argentina con un lenguaje visual nuevo. Los dos videos plantean el problema del actor, de la voz, del documental y de la ficción. Si una revista de cine quisiera recuperar acentos polémicos (y recuerdo que ustedes, con el artículo contra Greenaway no tuvieron miedo de atacar los valores de moda), he aquí un buen trampolín: *El viaje*, por un lado y *Algunas mujeres + Andinia 9°2*, por el otro. Hablan en el fondo de lo mismo, pero son formalmente antagónicos.

Chau, hasta la próxima. Buen trabajo.

Jean-Paul Fargier.

¿Qué se puede hacer salvo ver videos?

Cubrir la muestra de cine y video independiente, que año tras año se realiza durante Semana Santa, constituye encontrarse con un nuevo medio expresivo en plena etapa de gestación. ¿Reiteración de viejas fórmulas? ¿Advenimiento de un lenguaje audiovisual? Algunos interrogantes podrían responderse con el presente informe. Otros, tal vez, dependen del transcurso del tiempo.

por Gustavo J. Castagna (enviado especial)

Durante tres días de cada año, Villa Gesell es una ciudad vampírica, recorrida por herederos del Conde de Transilvania que pernoctan hasta cualquier hora con tal de disfrutar o detestar los trabajos que se presentan en la muestra de Uncipar (Unión de Cineastas y Videastas Independientes). Cortometrajes en competición o desplazados a la sección "paralela" —que suele terminar muy cerca del desayuno— el encuentro en la villa permite conocer una buena parte de la cifra estimada de 200 trabajos que anualmente se realizan en video o en paso reducido.

Claro, es sabido que el video ha desmembrado la estructura del super 8 y el 16 mm como viene observándose en las últimas muestras, donde el VHS y el U-Matic adquieren una tendencia casi abarcativa. También, no pueden pasar desapercibidos los cambios que el video produjo con el paso de los años. Modificaciones temáticas, arribo de otras generaciones con propuestas distintas y marcadas influencias de la televisión son sólo algunas de las variantes que los cortometrajes experimentales vienen entregando en la última década.

Hoy el video independiente reclama un justificado protagonismo que se sustenta en la cantidad de producción y en la calidad final de muchas de sus propuestas. Es probable que, todavía, sólo sean acercamientos, intenciones, pequeñas ideas, parciales logros y raptos artísticos sin concreción dirigidos a la búsqueda de un lenguaje expresivo en ciernes. Imágenes en video apreciables y descartables que necesitan vías de difusión masiva y que sólo los encuentros organizados por Uncipar, la Sociedad Argentina de Videastas Independientes (SAVI) y el Instituto de Cooperación Iberoamericano (ICI), más unos pocos lugares reducidos a un ghetto, están en condiciones de ofrecer a un espectador que crece en número.

Las jornadas de Gesell entregaron 20 trabajos en competición dignos de ver, eligiéndose 7 de ellos para representar a nuestro país en el Festival Unica '92 a celebrarse en Italia. Los cortos premiados fueron *Hermanas Video Home*, *A contrapelo*, *Algunas mujeres*, *Pamplinas*, *El gordo*, *The End* y *Amor sin sincro*, videos que comprenden ficción, animación y documental, sólo tres de las posibilidades creativas que disponen las imágenes electrónicas. También se distinguieron

menciones en diversos rubros (dirección de arte, tratamiento de imagen, adaptación de guión), certificando la dificultosa amplitud de criterios que aparecen cuando se observa un video experimental. Al mismo tiempo, se vieron algunos cortos olvidables y de insólita inclusión en competencia, pero fueron los menos en comparación con las jornadas del '92, lo que también confirma que el video independiente vive una etapa de ebullición y crecimiento.

Animación, la vedette. Cuatro minutos bastaron para que el rosarino Pablo Rodríguez Jáuregui sorprendiera a la villa con la presentación de su corto *El gordo*.

Realizado con una computadora Amiga, el video de Jáuregui narra una historia en doscientos cuarenta segundos en blanco y negro y en color, perfeccionando al máximo el cruce animación-computadora. Uno de los más aplaudidos del festival y uno de los mejores de la reciente historia del video, según la opinión autorizada de Oscar Cuervo (presidente de la SAVI), *El gordo* demostró, entre otras cosas, que el objetivo principal es disponer de la tecnología al servicio del video y no al revés. Además, según propia confesión del púber rosarino, presente en Gesell, el video no costó un peso. Doble mérito.

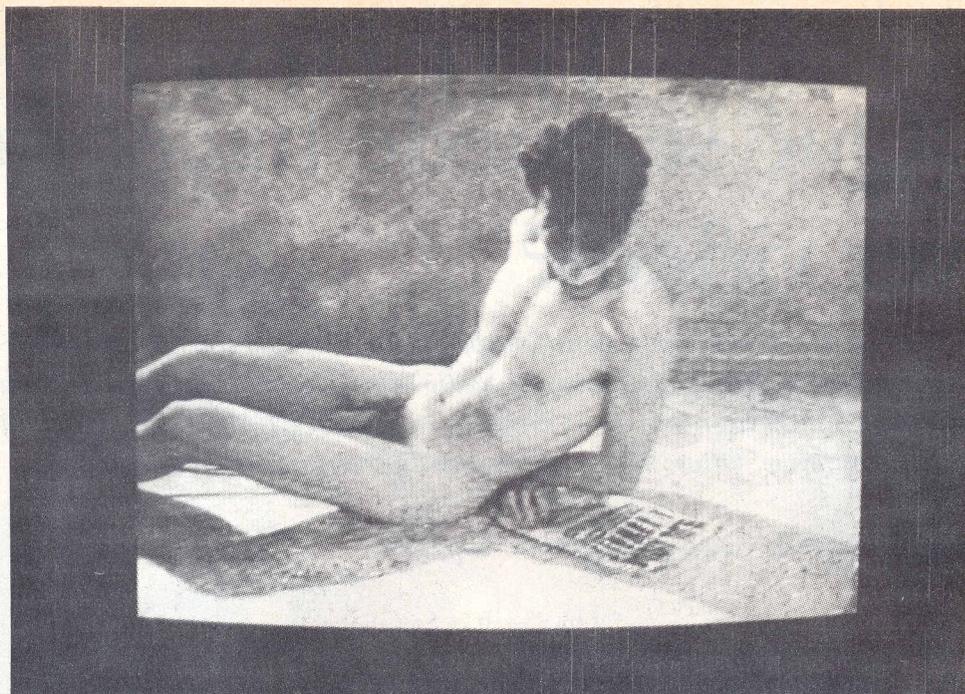
Los otros dos cortos destacables en animación fueron *La planicie de Yothosawa* de Hernán Vieytes y *Hamburguesas para la abuela* de Alejandro Fasce, el primero basado en un texto de Fontanarrosa y el otro casi un "chiste" en sólo dos minutos.

Recordables por el acierto de Vieytes en la elección de la historia original y en el humor negro del dibujo de Fasce —que fue arrasado por el tecnicismo apabullante y bien utilizado de *El gordo*— la animación como género se constituyó en el grupo de videos de más favorable aceptación durante los tres días de la muestra.

En este segmento, podría incluirse a *De ogros, duendes y alquimia* de Christian Gruaz, trabajo muy influido por los Gremlins, los Muppets y la película *Leyenda* de Ridley Scott. El video de Gruaz fue premiado por la dirección de arte, mérito incontestable en oposición al histerismo que, por momentos, provocan los gruñidos y las voces de sus muñecos.

Documentales, vicios y virtudes. Si existió un territorio al que recurrieron los superochistas de años anteriores ese fue el documental. Films-reportaje, films-entrevista, cortos de "denuncia", totalmente desinteresados por jugar con las posibilidades que ofrece

el género, el documental ocupó gran parte de las viejas muestras de Uncipar. Con las imágenes que viene entregando la televisión, con la estética de noticiero que nos invade día a día, aquellos cortos hoy no tienen ningún fundamento. En la muestra de Gesell se presentaron documentales limitados en el tiempo (*No crucen el portón*, *La fuerza de la vida*) y otros que retornan con la investigación de un tema determinado (*Par 21*) que en ambos casos vuelven con aquellos vicios de filmar en primer plano o plano medio a los reporteados y con planos generales los momentos en que se muestra la "acción" de los entrevistados. Uno de los documentales que se apartó del resto, tal vez por la acertada elección del material, fue *Sida, el silencio que mata* de Lucio



The End de Flavio Nardini

Aquerreta, donde se alternan fragmentos de archivo, reportajes, entrevistas y escenas de *Metrópolis* de Fritz Lang. Sin embargo, el mejor trabajo en el rubro fue *A contrapelo* de Teresa Serrenellini que escarba en la vida y en las ideas de Victoria Ocampo. Las posibilidades del género están expuestas en el corto de Serrenellini: voz en "off" de Victoria Ocampo y voz en "off" ficcional, fotos fijas, recreación de época con una cámara "distanciada" y lograda elección en los textos sin caer en los desvaríos que hubiese causado contar una "historia de vida" en 20 minutos.

Ficción, para todos los gustos. Con el tema musical de la serie *El Zorro* empieza *Hermanas Video Home* de Sara Fried, otro de los videos premiados que también había recibido una distinción en la última muestra de la SAVI. *Hermanas...* no podría haberse concebido sin la imagen del video y sin la exploración que realiza Fried sobre distintas formas del retrato: foto fija, fotos "paneadas", dibujo, pintura. Además, *Hermanas Video Home* varía sus tonalidades de blanco y negro a color, posee un ritmo musical en los textos y maneja estupendamente el fuera de campo.

Por su parte, *The End* de Flavio Nardini —otro de los seleccionados— obtiene sus mayores logros en la utilización de un espacio físico único con un personaje atado y amordazado que trata de liberarse de los ataques de un mosquito, en el propósito de contar una historia que se asemeja a un duelo o una sesión de tortura, y en una puesta de cámara que toma diversas angulaciones para anular la asfixia que podría ocasionar la riesgosa elección de lugar. Para la categoría "juvenil" fue elegido el corto *Amor sin sincro*, un video que no se aparta de una buena idea sin que agregue demasiado en la búsqueda de un lenguaje propio. El trabajo de Diego Kaplan basa su interés en el humor del mismo relato, en un interesante uso del sonido en sus diferentes posibilidades: fónico, analógico y música propiamente dicha, y en el atrevimiento de algunas elecciones con la cámara en forma deliberada.

En Uncipar '91, Javier Garrido presentó *Puzzle*, un corto donde se contaba la historia de la mítica ventana del

Citizen Kane de Orson Welles. Este año, Garrido volvió a sacudir Gesell con *Pamplinas* donde en cinco minutos ficcionaliza al ya olvidado creador y ahora feriante George Meliés. Con *Pamplinas*, Garrido volvió a seducir a los cinéfilos y a sorprender a los videófilos, situando su trabajo en Montparnasse en 1927, usando los típicos "carteles" de la pantalla muda y, en especial, utilizando al cine, otra vez, como referencia. Cabría preguntarse si un futuro trabajo tendrá relación con David Griffith, y también interrogarse hasta dónde llegarán sus ideas de acuerdo a sus dos excelentes propuestas ya conocidas. Las expectativas son las mejores.

En cuanto al video-arte *Algunas mujeres* de Sabrina Farji, conjuga un trabajo sobre la imagen basado prácticamente en la sobreimpresión que, por momentos, confunde con la "velocidad" con que están expuestos sus textos en "off".

Videos de ficción para todos los gustos donde en muchos de ellos fallaba la misma narración, sin vuelo, sin imaginación y, en ocasiones, con diálogos pretenciosos y rebuscados. Dos ejemplos al respecto fueron *Besos rojos* de Lucrecia Martel y *Ultimo movimiento* de Esteban Sapir. Ambos explotan al máximo las imágenes electrónicas como medio de expresión al trabajar el color, la edición, el relato circular y el distinto "efecto" que se produce al "ver" un video y no una película de cine.

Ambos descartan narrar una historia donde la narración era primordial, y los dos se extienden demasiado en el tiempo para contar sus pseudo-relatos. ¿Será que la visión de un video no debe extenderse más allá de los 15 minutos? Un interrogante sin respuesta en cuanto a quienes intentan narrar con imágenes electrónicas.

Final. La muestra de Gesell trazó el panorama del video independiente y sirvió para conocer un buen número de trabajos, discutibles y envidiables, también confusos, experimentales y sorprendentes. La recomendación es simple: concurrir a las muestras que se organizan en distintos lugares para descubrir los avances que se han producido en diez años de expresión de un nuevo tipo de imagen. Ver videos es la única opción para luego opinar sobre esa avalancha de imágenes que día a día parece

Imágenes indelebles

por Lucio Schwarzberg

Jean-Claude Carrière y Pascal Bonitzer,
Práctica del guión cinematográfico, Paidós,
Barcelona, 1991.

El primero de los desconciertos ocurre en la librería: uno esperaba encontrarse con un manual de no menos de trescientas páginas y en cambio recibe un librito de apenas ciento cuarenta páginas de texto. (En total, entre portada, portadilla, epígrafes, índice y bibliografía alcanza las ciento sesenta.)

El segundo desconcierto ocurre cuando se lee el índice: aquí no hay ninguna escolástica, ni preceptiva, ni semiótica. Es más: el segundo capítulo (para ir ganando tiempo y calmando ansias) trata de "Cómo se retribuye a los guionistas".

El tercer desconcierto es el prólogo (sin nombre), que despedaza la ilusión literaria: "un guión es ya la película" dicen de arranque los autores y concluyen afirmando que "el guionista debe aceptar rápidamente que no es un novelista, sino un cineasta. Se libera así sin dolor de su complejo literario, pues está adquiriendo un saber que le envidiarán mil escritores."

El libro se afirma sobre esta idea de que el guión pertenece al campo del cine. (Una evidencia que no siempre se acepta como clara y distinta). Decididos a defender su pertenencia profesional al campo del cine (Carrière y Bonitzer son guionistas, es decir, cineastas) tanto como a definir el lenguaje de un guionista —esa "escritura específica", las reglas del arte—, el libro se desarrolla simultáneamente como una defensa gremial y como una didáctica del oficio.

La defensa gremial es la defensa de la autonomía del guión con respecto a la literatura y a la vez su condición subsidiaria de la imagen. Un guión, sostienen Carrière y Bonitzer, es una obra siempre abierta, (pero abierta no en el sentido de ofrecida a todas las interpretaciones posibles sino inconclusa, infinita) una obra en la que las palabras "son contingentes (están ahí en lugar de las imágenes)", una obra en la cual las infinitas posibilidades sólo se detienen cuando muda de naturaleza y se convierte en película.

El punto más polémico es la radical afirmación —demostrada por el absurdo— de que en el guión, la escritura es prescindible. Dice así: "El novelista escribe, mientras el guionista trama, narra y describe (...) Puede incluso imaginarse, en el límite extremo, un guionista que nunca escribiera, que nunca tuviera relación alguna con la página en blanco". Obviamente, el siguiente paso lógico es la destrucción de lo que los autores llaman "el mito del guión de hierro".

A la vez, el libro se ejemplifica a sí mismo. Si el oficio del guionista es escribir imágenes, el libro está escrito con imágenes. Si consiste en narrar situaciones, en el libro se encuentran anécdotas. (Desde Dreyer hasta *Les Amants de Pont Neuf*, de Carax, figuran en las citas. Son citas breves, poco chismosas, pero precisas: vienen a reforzar, a "ilustrar" las reflexiones.) Si un guión requiere la elaboración en equipo,

el libro es el resultado del trabajo de dos autores (que se citan entre ellos y a sí mismos, sin prejuicios y multiplicando, de un modo inusual en un ensayo, la voz narrativa). Y si en algún momento se sugiere conocer la regla de los tres momentos narrativos aunque sea para violarla ("preparación, desarrollo, estallido" enuncian los autores), el libro está organizado en tres partes que podrían corresponder a tres momentos de un guión sobre la formación de un guionista: prepárese, entréñese, escriba. La segunda parte, como un andante musical, es la más lenta del libro. Es la didáctica. Una didáctica sin preceptos; más bien un conjunto de experiencias propias y ajenas —hay citas de Tati, de Buñuel, de Forman y de Godard— completada con un catálogo abierto —aburrido y prescindible— de ejercicios posibles.

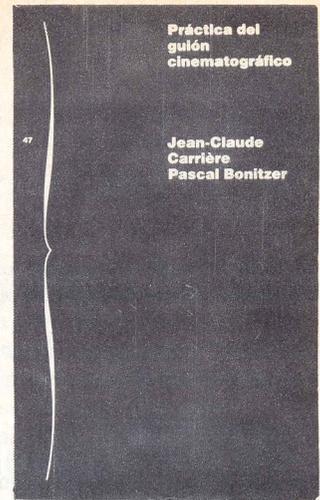
La tercera parte —presumiblemente redactada por Bonitzer (quien, de todas maneras, cita a Carrière)— retoma las líneas principales anticipadas en el prólogo y las despliega a partir de un fragmento de *El jardín de los senderos que se bifurcan* que funciona como una metáfora y una consigna del trabajo del guionista.

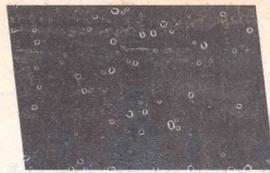
Hay en esta tercera parte una perla (a mi entender humilde): la distinción entre películas "en las que todo sucede en la cabeza del público y aquellas en las que todo sucede en la cabeza del personaje", que podría —por la llaneza y la falta de rebusque de la fórmula— incorporarse al acervo de cualquier espectador que desee algo más que una mirada ingenua. El libro es desprejuiciado. No hay ninguna pose, ninguna deshonestidad intelectual. Los cuatro renglones dedicados a la serie *Rambo* habrían sido difíciles de imaginar en boca (o de puño y letra) de dos guionistas de Buñuel y Téchiné. Dice así: "Es lo que distingue, por ejemplo, al primer *Rambo*, complejo y atormentado, de las siguientes versiones simplificadas y débiles, en las cuales el personaje, como el guión, había sufrido manifestamente una lobotomía..."

Y tampoco le falta humor. La primera frase del primer capítulo dice: "En general, cuando uno se decide a elaborar un guión, es con la idea de hacer una película con él."

Hacia el final, después de leer la confesión de uno de los dos autores ("Jamás supe cómo terminar un guión") y de pasar revista a sus finales de películas preferidos, queda una rémora curiosa: se tiene la sensación de haber visto escenas de la vida de un guionista. De haberlas visto, no de haberlas leído. El libro puede archivar o arrojarse a la basura. Es indistinto. Y no pretendo asumir una posición ambigua con respecto al libro. Sucede que después de haberlo leído, sólo perduran imágenes más o menos indelebles.

Un destino y un efecto parecido al que los autores pretenden para un guión.





DISPAREN SOBRE EL AMANTE

N. de la R. 1: Recibimos una gran cantidad de excelentes cartas pero por el espacio nos resulta imposible publicar todas. Sigán escribiendo.

N. de la R. 2: Mensaje para el lector Fabián Slongo: por favor comunícale con la revista.

Señores de *El Amante*:

Por medio de un amigo me enteré de la existencia de la revista, y enhorabuena. Ya mi espíritu de cinemaniaca estaba al borde de la desesperación, por causa de las mediocres críticas que aparecen en los diarios, la que se disipó cuando mis ojos se posaron sobre el N° 2 de la revista. Paso a explicarles por qué. Sucede que estaba harta de aquellos críticos que apelan al recurso más fácil y que menos esfuerzo les insume cuando les toca escribir sobre un estreno: cuentan el argumento; a eso le agregan alguna que otra referencia a las películas anteriores del director si las conocen a mencionar a los actores, o la música, y ahí termina todo. Falta muy poco para que cuenten hasta el final de un policial; creo que no lo hacen porque se enfrentarían entonces con hordas de lectores feroces que los acuchillarían sin piedad.

Y también me ocurrió que por una de esas malhadadas críticas me enteré de que a Verónica le toca morir a los diecisiete minutos del film, cuando lo que realmente me interesaba era descubrirla por mí misma, entrar virgen de todo argumento al cine, dejarme sacudir por los hechos que transcurren en la pantalla, fascinarme por la magia del gran director polaco.

Me pregunto: ¿entran con un cronómetro a ver la película?

Lo que rescato, entre otras muchas cosas, de la revista, es eso, la calidad de las críticas, el análisis profundo de cada film. En resumen: sigan así, para que no perezcamos de indignación al no tener otra cosa para leer que el guión explicado para mentes perezosas, transformado en un puré amorfo que puede digerirse fácilmente.

Y para el final, una pequeña divergencia: no coincido en absoluto con lo escrito por ustedes acerca de Greenaway. Este director es como River vs. Boca, como el melón y la sandía, como el gran Leo Maslíah: se lo defenestra o se lo idolatra, no se puede ser de uno y de otro. Supondrán con esto que estoy del segundo bando. *El cocinero...* es una de mis películas favoritas, de esas que se ven una vez por año, junto con *Apocalypse Now* y *Betty Blue*, por citar solamente tres que merecen esa frecuentación.

Bien, agradézcoles infinitamente la atención, y los felicito sinceramente por la calidad. Y, por favor: ¡nunca cuenten los argumentos!

Atentamente,

Myriam C. Montoni
Campana

Señores revista *El Amante*:

Mes tras mes, a la altura del día 10, me dirigía a los kioscos de revistas de la calle Corrientes para solicitar material de prensa sobre cine.

Generalmente me conformaba con las españolas *Imágenes* o *Fotogramas*, la americana *Premiere* o alguna que otra publicación de origen galo. Emperó, necesitaba algo "made in home" por una cuestión de nacionalismo y empatía. Conseguí el número 2 de la revista y comencé el seguimiento para ver de qué se trataba esta experiencia, hasta que finalmente me decidí a volcar mi opinión.

Como cinéfilo indeclinable y empedernido (con cursos de crítica sobre mis espaldas) me satisface y contenta ampliamente que un grupo de gente se interese en forma tan notoria, precisa e impecable sobre esa maquinaria de sueños y emociones inagotables llamada "cinematografía". La diversidad de opiniones, variedad de secciones y el empuje progresista de los escribas me parecen francamente admirables. Para hacerles conocer mi opinión, necesito aclarar cuál es la postura que voy a referir. Soy de la espécimen maliciosamente calificada como "comercial", que cree que además de una expresión artística suprema,

el cine debe ser un negocio de industria, y rentable. Es imposible negar el poderoso efecto de las recaudaciones y su destino. Me preocupa especialmente la drástica reducción de los espectadores que concurren a las salas de cine, ya que el público cada vez se refugia menos en la pantalla grande, para abocarse al videocassette. Y esto es lo que fundamentalmente impide que los realizadores puedan cumplir con su trabajo, ya que no tienen para quién efectuarlo. Es muy fácil observar notas de la crítica especializada, fustigando despiadadamente las películas que se atienen a requerimientos del mercado consumidor, que no apuntan a construir un modelo propio. En el caso concreto del cine de entretenimiento como puede ser *Ghost*, *Robin Hood* o *Duro de Matar*, me parece que si está bien hecho y con recursos profesionales no es despreciable, sino aplaudible.

Los que estarán leyendo estas líneas dirán: ¡¡oh, otro pro-Hollywood!! Si esto implica ver al cine como una fuente de trabajo para crear e invertir, puede que sea así. Esto nunca me impedirá poder apreciar una buena obra de Arcand, Kieslowski, Fuller, Wenders o Yimou. Pero mis mayores predilecciones pasan por otra clase de directores capaces de brindar historias magníficas sin hacer decaer el interés del espectador en ningún momento como pueden ser Burton, Coppola, Stone, Bertolucci, Scorsese, Cameron, Scott, o los vernáculos Arístarain o Subiela.

Con respecto al contenido de la revista, sostengo algunas divergencias, pero la que mayormente me afectó fue la emitida en la nota "El día de los inocentes" (número 4) donde se califica con el mote de inadmisibles a la mejor película vista en 1992: *El príncipe de las mareas*. Me parece fantástica la "carta desde Hollywood", ya que encuentro gran cantidad de coincidencias con sus opiniones y me atrae la consideración que merecen las cifras y la taquilla en sus notas. Será por mi incurable adicción a ese rubro. Es por tal motivo, que les ofrezco mi colaboración en este aspecto (y otros como comentarios) y los invito a un juego similar al planteado por el lector Martínez en el número 4: la siguiente es la lista en orden decreciente de los films con mayor cantidad de localidades vendidas en lo que va del año. ¿Se animarían a ponerle un calificativo?

Martín Bidegaray
Capital

N. de la R.: Lucio, Kupchik, Noriega y Flavia se la bancan. Manden más.

	Bidegaray	LS	CK	GN	FF
1- <i>El príncipe de las mareas</i> (255 mil)	10	3	2	3	
2- <i>Los locos Addams</i> (240 mil)	8	8	7	6	8
3- <i>JFK</i> (230 mil)	9	7	2	6	7
4- <i>Cabo de miedo</i> (180 mil)	9		7	8	9
5- <i>El silencio de los inocentes</i> (130 mil)	9	10	8	10	10
6- <i>Thelma & Louise</i> (115 mil)	9	7	8	8	8
7- <i>Pesadilla 6</i> (110 mil)	6		5		
8- <i>Tomates verdes fritos</i> (105 mil)	8	4			
9- <i>Hook</i> (90 mil)	7	6	5		5
10- <i>Pescador de ilusiones</i> (85 mil)	9		7	4	

Sres. de *El Amante*:

No resulta agradable ni simpático señalar defectos en un film al que crítica y público elogiaron y aplaudieron sin retaceos, sin embargo siento la necesidad de marcar los aspectos por los cuales me parece que *Un lugar en el mundo* - Adolfo Arístarain, es una obra falsa.

1) Es totalmente inverosímil la inclusión del personaje del "geólogo" ¿Busca petróleo con un teodolito? Si fue enviado por una multinacional ¿para qué fue? El emprendimiento ya estaba hecho (los planos que muestra, la maqueta que aparece más o menos cuatro meses después de su llegada). Un proyecto de esa envergadura no puede mantenerse

DISPAREN SOBRE EL AMANTE

oculto: es elemental que hubo estudios previos, reconocimiento de los lugares, etc., lo que presume movimientos humanos y técnicos imposibles de ser ignorados.

Si la idea era meter el negociado del "terrateniente", se podía haber pensado en Yaciretá; allí, funcionarios y particulares, convencieron a los habitantes de que los expulsarían sin pagarles nada o les darían unos pocos pesos, por eso la gente aceptó irse antes de las expropiaciones. Entonces, se podía haber buscado para Sacristán otra actividad: ser realmente un geólogo que viene a detectar algún mineral raro o algo así ya que es un personaje fuerte, bien definido y su presencia permite que el público conozca el pasado de la monja, el maestro y la doctora al contárselo.

Porque el personaje está injertado: da la sensación de haber sido incorporado después de haberse hecho el guión; tan es así, que el que debía montar el caballo en la cuadrera es el chico —a quien felicitan y llevan en andas— o se lo hace aparecer forzosamente en algunas situaciones (la ida a la ciudad, el viaje con la parturienta, en la casa de Ranni).

2) El "terrateniente" presiona para comprar individualmente la lana: si es una cooperativa legalmente constituida, el producto es colectivo y las decisiones son mayoritarias. Además "el malo" no parece tan poderoso como para constituir una amenaza insoslayable, ¿no hay otros posibles compradores?

3) El realizador elige contar la historia desde el chico. No comete el frecuente error de casi todos los relatos de mostrar cosas en las que el director, no el personaje. Privilegios de planos, miradas, reflexiones, son las del autor, no las del chico.

4) La llegada del chico, ahora de 20 o 21 años, es un artificio utilizado para contar la historia y nada más, ya que no parece válida la justificación de su presencia. ¿Vino sólo para ir a la tumba del padre? Y si es así, ¿para nada más que lo que se muestra y se dice?

5) El tren en el que se va Sacristán es el mismo en el que llega; salvo que sea punta de rieles (no lo parece), el personaje, entonces, no regresa sino que sigue camino ¿hacia La Pampa?

6) Sin embargo, lo más grave es lo ideológico: Luppi está marcado como un hombre recto, digno, incorruptible; le hace devolver a su hijo los dólares porque como propina es denigrante y como pago es excesivo, habla con los cooperativistas tratando de persuadirlos y dejando a cada uno su decisión final pero, sorpresivamente, incendia el depósito, tomando una resolución que implica a todo el pueblo. Tan intempestiva aparece su conducta que Aristarain no agrega la imprescindible reacción de la gente. Después del incendio ¿cómo verá la gente a Luppi? ¿qué siguió haciendo él allí? ¿también empezó de nuevo, como obligó a hacerlo a los demás?

Resumo: a partir de un buen guión con un tema importante y con una producción digna en todo sentido (interpretaciones, iluminación, montaje) el film me resultó falso y negativo por la actitud final de Luppi y la incorporación de un personaje que rompe con la estructura de la historia y la hace poco creíble.

Federico Nieves
Capital

Gente de *El Amante*:

No puedo decir el placer que significó descubrir la revista. Saber que gente amante del cine, como yo, se tomara en serio esto de comentar un film, criticar una carrera, denostar o ensalzar a dioses o mitos. Seres subjetivos que no tienen por qué pensar como yo y aun así permitan deleitarme encontrando mis ideas dichas por otro o deleitarme de rabia por quien piensa distinto. Sin embargo, lo más importante es que encontré lo que hace tiempo buscaba: el comentario —sin fines comerciales— de una obra, y de paso reedificar el respeto perdido por los críticos de cine.

Lamento que no hayan comentado *Dead Again (Volver a Morir)* de Kenneth Branagh; y no es que considere a la película en sí una obra fundamental de la historia del cine, sino que me cuesta trabajo no admirar y desear larga vida a este actor-director que cambió para siempre la "imagen" de Shakespeare.

Porque uno ha amado toda su vida a Shakespeare, y uno ha creído que esas escenas llenas de furia, amor, ambición, bravura y malicia serían fabulosas bien mostradas en una pantalla de cine. A pesar de ello; lo máximo que tuvimos fue el encantador recuerdo de lo que pudo ser el teatro isabelino actuado y dirigido por Lawrence Olivier, por cuyas actuaciones en teatro uno bien habría ofrecido la vida, pero en cine se veía acartonado, sobreactuado. También tuvimos a una Liz Taylor de ochenta kilos y cuarenta años tratando de ser La Fierrecilla Domada. Luego tuvimos una novela de la tarde llevada al cine, la historia tenía algo de Romeo y Julieta, pero no la de Shakespeare, esta era una visión personal de Zeffirelli que habría sido perfecta si, en lugar de ambos suicidios, los personajes hubieran matado al director. Pero no, vivió lo suficiente para acometer contra Hamlet. ¡Dios nos libre que quiera intentar King Lear!

De pronto, luego de formarse en teatro como Olivier, esta criatura Branagh emerge con sus cientos de tonos de voz, y con su idea de representar con realismo pero sin renunciar a la belleza lo que debió ser vivir, pelear y morir en la Edad Media. Y nos mostró un *Henry V* en quien confiar, a quien temer, a quien seguir, a quien amar. Los huesos de Shakespeare reposaron aliviados, al fin alguien hizo lo que creo que él hubiera hecho de vivir hoy.

Es por esto que esperé *Dead Again*, quería que tal maravilla no tuviera una vida fugaz, que aquel *Henry V* no fuera casual, quería volver a sentir esa indescriptible sensación de complicidad con esas fotos que se mueven y nos hacen creer en cosas que ni siquiera ellos han pensado, eso que se siente al salir del cine con el alma tan grande como todo el cuerpo por la alegría. Pasa tan pocas veces que cuando lo siento quisiera apadrinar al que le dio vida. Y si bien, al igual que al lector de *Mar del Plata*, me pareció que no hay punto de comparación entre ambas películas, no menos cierto es que la vida no es un romance. No siempre cuando uno se dispone a realizar una obra da a luz un clásico. Es más, no siempre uno quiere un clásico. Más aun, la mayoría nunca lo logra aunque lo desee.

Comparada con las de su talla, *Dead Again* ofrece el placer de ver Actores Actuando, un guión que es una interesante mezcla de humor y suspenso y una dirección que es homenaje (por no decir decente copia de) a Hitchcock.

Hasta la próxima.

Cristina Figueredo
Capital

Señores de *El Amante*:

Acabo de terminar de leer el 3º número de su revista. Sigo teniendo la misma sensación ligeramente patrioterica que me embarga ante ciertas proezas argentinas; no voy a comparar la revista con algunos goles de Maradona, pero creo que es una excelente cosa que está pasando acá. Cada vez que terminé de leer un número de la revista, me quedé con ganas de escribirles, ya sea para felicitarlos, para sugerir cosas, para protestar por los exabruptos de Quintín. El pudor y la vagancia me hicieron abandonar aquellos impulsos. Menos mal. Porque se ve que felicitarlos es casi un lugar común, sugerencias deben recibir centenares y a los exabruptos de Quintín los estoy extrañando. Porque aun en la desmesura de algunos adjetivos, Quintín nos regala artículos elaborados, con argumentos con los que se puede concordar o disentir pero que constituyen una base para comenzar a hablar. Un lector que no vio ninguna película de Greenaway confiesa haberse dejado seducir por la verba de Quintín. Me pregunto qué se puede hacer con los artículos de Rodrigo Fresán. Me pregunto incluso por qué está

DISPAREN SOBRE EL AMANTE

"invitado" (*El Amante* N° 3). De Fresán he leído *Historia Argentina*, que me pareció muy bien escrito. Seguramente le costó un cierto esfuerzo escribirla. Ignoro si ha escrito otro libro, si escribe por placer o porque le pagan (ambas razones me resultarían muy respetables). Pero me pregunto si a alguien (incluyendo a sus amigos) le puede interesar una lista de películas que él ha visto aclarando en cada caso en qué región del planeta ocurrió el importante evento. Seguramente a Woody Allen le encantaría saber que después de ver Hannah y sus hermanas, el escritor Rodrigo Fresán sigue yendo al cine con la misma persona. No sé qué pensaría Orson Welles de alguien que quiere ser el gato de Harry Lime, pero se sabe que Welles tenía muy mal genio. Si *El Amante* necesita artículos donde personajes de la farándula hagan listas de películas que vieron (con la aclaración, eso sí, del lugar en que las vieron), sugiero que se consulte con Araceli González, al presidente Menem, a Aldo Rico, Domingo Cavallo, Moria Casán, Jaroslavsky, Manzano, Beatriz Salomón (en algunos casos yo los ayudaría). Seguramente las listas serían más jugosas que la del escritor en cuestión. Ahora, si lo que *El Amante* necesita es que un escritor de moda escriba sobre cine, sugiero que se le recuerde al señor Fresán que algunos escritores menores como Roberto Arlt, Horacio Quiroga o Jorge Luis Borges dedicaron parte de sus esfuerzos a escribir sobre cine. Eso sí, ninguno de ellos vio cine en "las nunca del todo bien ponderadas salas Alphaville de Madrid".
Los saluda afectuosamente.

Gustavo Corach
Capital

¡Hola amigos de *El Amante Cine*!

Por suerte, tuve la grata satisfacción de poder tener en mis manos su excelente revista gracias al envío hecho por un hermano mío residente en su hermoso país. Los felicito por ese esfuerzo de editar un material de nivel, más aun cuando no sólo comentan películas de origen norteamericano, sino también europeo, lo que por aquí es muy restrictivo debido a los pocos estrenos de tal origen (tan solo la Filmoteca de Lima y las embajadas hacen ese esfuerzo). Espero que sigan manteniendo la estructura de la revista y a sus críticos (con los cuales discrepo menos que con los que hay por aquí). Para nada he extrañado el color en sus páginas, y es que cuando la calidad en sus textos es muy buena, lo demás es trivial. Les confieso que no creí que fuera el primer número de su revista (Diciembre 1991, Año 1, N° 1) el que leía, me parecía como si ya tenían buen tiempo en circulación. También que me llegó en buen momento, pues *El Padrino I y II* se estaba transmitiendo en TV, la película *Boyz'n the Hood* estaba por estrenarse (*New Jack City* sólo duró un día en cartelera, de Spike Lee no ha venido aún ninguna película, a pesar del reconocimiento a *Do the Right Thing* en el exterior); tuve suerte, les decía, porque a mi hermano le encargué me guardara artículos de Mickey Rourke, y como ustedes publicaron la entrevista, no perdió tiempo y me lo mandó. Soy admirador de *Angel Heart* de Alan Parker, van como cuatro veces que lo veo (cine y TV), a pesar de que los comentarios y críticas a dicha cinta no han sido complacientes (lo tildan de ser un video-clip y su mala adaptación de la obra original), en fin, gustos son gustos; también admiro a Robert De Niro (seguro ya habrán hecho un especial sobre él) y Martin Scorsese, de quien su *Good Fellas* es notable. Haciéndoles un breve comentario sobre el ambiente del cine en mi país les cuento lo muy pobre en sus estrenos, nuestro público está acostumbrado a ver películas de acción (ni siquiera de la buena) títulos como *El escudo humano*, *Fuerza Delta I, II... n* abundan. El 95% de las cintas provienen de USA y el resto (por ahí Almodóvar —que tiene su público—, Louis Malle, Tornatore) es europeo. Los cines están en crisis debido a un "boom" del alquiler de videos; por aquí cualquiera puede alquilar videos, basta tener un garage o

una puerta a la calle para convertirlo en tienda, pero, la desventaja está en que son copias de mala calidad (que se venden en negocios ilegales), aun más cuando las salas de cine tratan mal a los espectadores (por ejemplo; en la primera semana de estreno, *JFK* se proyectó completo, para las semanas siguientes se hizo con media hora menos —un rollo—, lo mismo está sucediendo con *Switch* de Blake Edwards), les tengo una anécdota, cuando vi *Wild at Heart* esperaba conocer a cierta actriz (no recuerdo su nombre en este momento pero sé que actuó en *Desperate Hours* y *Drugstore Cowboy*), sin embargo, no la vi; durante el pase de los créditos finales —que por suerte los pasaron— decía "la chica del accidente", entonces me pregunté ¿qué accidente si no vi ninguno?, resulta que había cortado dicha escena. A la semana me enteré de la protesta de los críticos ante tal corte y me vi en la necesidad de verla en video, esta vez ya completo. Bueno, ésta es una de las ventajas del video: ver completa una película, o sino, ver una película no estrenada, pero nada reemplaza a esa magia y/o comunión que existe en verla en el cine con las luces apagadas y el olor peculiar que guarda cada sala. En algo sí los envidio, es la gran diversidad de películas que ustedes pueden ver, a veces me sentía en la luna cuando mi hermano me hablaba de tal o cual película y su argumento, a veces con las justas sabía el título o actor (actriz) que figuraba en ellas pero no su tema. De esa parte sí nos llevan siglos, creo yo, y es que no sabría a quién culpar, o a los distribuidores, o al público, he ahí un tema de análisis para ser tratado en su revista.

Bueno, voy llegando al final, si bien no puedo (por ahora) estar al tanto de su publicación, esta sí es una sugerencia, espero que a los 6 meses o al año hagan un glosario de todo lo tratado en sus números, para hacer más fácil conocer qué hicieron y poder pedirle a mi hermano. Trato de estar al tanto con lo que más hay al alcance, escucho *La voz de América* en onda corta, el cual tiene un espacio dedicado al cine. Espero hayan sacado un especial sobre *The silence of the Lambs*; hace un mes vi *Casablanca* en la Filmoteca, ahora sé porque se le considera un clásico. Muchachos (¿o señores?) había por contarles más pero no quiero aburrirlos, saludos de un hermano latinoamericano de esta nuestra patria grande, sigan adelante, no crean mucho lo que cuentan sobre mi país (a veces exageran). Saludos a todos.

Mario A. Martínez Nieva
Lima - Perú



Estimados cinéfilos:

Un breve aporte informativo sobre ese milagro que es *Barton Fink*. En el Halliwell's Filmgoers (9th Edition, 1990, en la entrada Cohn, Harry (pág. 250) figura: "Despite his frequent ill-treatment of actors and other creative people, he always averred. I kiss the feet of talent."

Mara Ordaz

EL AMANTE VIDEO



Sería absurdo afirmar que es mejor ver una película en un televisor que en el cine. Eso es precisamente lo que se hace a continuación. O casi.

Fotos: *Cabalgata de valientes* de John Ford.



Elogio del cine en video

por Quintín

Un corto publicitario que se exhibe actualmente en los cines compara la imagen de *El último emperador* en la pantalla grande con la imagen de un televisor en la que apenas se adivina la versión en video del film. Este corto nos alienta a ver las películas en las salas cinematográficas y a despreciar el video. Solemos alabar su ingenio y su veracidad.

En algunas de las salas que proyectan esa publicidad se ve mal y se escucha peor. Ir al cine es caro y queda lejos, la oferta de películas es reducida, no quedan cines de barrio y muchas ciudades grandes se han quedado sin ninguno. A pesar de eso, los dueños de los circuitos de distribución y exhibición, históricamente responsables de muchos de esos problemas, exhiben con agrado esa demostración barata de la superioridad de una cultura que, en realidad, está en vías de extinción. Desde la platea, aceptamos ese sofisma con aprobación y simpatía. Somos cómplices de la parodia.

Al otro día, en nuestra casa encenderemos la casetera. Grabaremos cine de la televisión para acelerar en los cortes o alquilaremos en el videoclub del barrio. Repetiremos eso de que no es lo mismo que ir al cine, pero nuestro mayor consumo de películas será a través de la pantalla chica. Tal vez alquilemos precisamente *El último emperador* y nos quedaremos dormidos viendo esta producción suntuosa, aburrida y tan estéril como su protagonista. Volveremos a elogiar el ingenio del corto que nos invita a ir al cine. Supondremos que en el cine no nos habríamos dormido, que en una buena sala habríamos disfrutado de la música y la fotografía, que habríamos captado la grandiosidad de algunas escenas. Pero la película no está en cartel. Si se repusiera, sin embargo, no la veríamos de nuevo. Sospechamos que se trata de una superproducción sin alma, que vista en el cine nos habría deparado algunas sensaciones placenteras, pero no habría

modificado nuestro juicio global: un plomo. Volveremos a afirmar que "en el cine no es lo mismo" y luego alquilaremos algo que nos inspire más confianza, como *Cabalgata de valientes* de John Ford, *Calle sin retorno* de Fuller o *El rey de Nueva York* de Abel Ferrara. Disfrutaremos como locos. Nos iremos a dormir acompañados por esa vieja felicidad que hace muchos años nos produjo *El graduado*. Ese recuerdo nos llevará a alquilarla el día siguiente. No estará a la altura de las expectativas. Saldremos a la noche a buscar un video abiendo averiguado que nuestros gustos cambiaron. Para experimentar, veremos *La strada* y sentiremos la misma emoción que en aquella tarde del Lorraine. Posiblemente más emoción. En hipertrasnoche probaremos *Punto límite* de Katherine Bigelow. Una película brillante y muy física que lamentaremos no haber visto en el cine en el que, por supuesto, duró muy poco tiempo. Intercalaremos algunos bodrios, algunos placeres, algunas mediocridades. Volveremos al cine. Veremos de nuevo el famoso corto. Sufriremos una revelación inesperada: ese corto es un disparate. ¿Cuánto tiempo, cuánto dinero hay que tener para ver todo lo que queremos en el cine? ¿Cómo haríamos si viviésemos en San Justo o en una ciudad del interior a la que sólo llegan —los fines de semana— *Los exterminadores* o *Bugsy*? ¿Cómo haríamos para disfrutar de nuestra pasión por el cine sin el video y la televisión? ¿Cómo tendríamos acceso a *Bajo el signo de Capricornio*, a *The Searchers*, a *Sin aliento*, a ¡*Qué bello es vivir!*, a *M*, a *Asalto al precinto 13*, a *Las aguas bajan turbias*? ¿Tal vez acertando el único día en cinco años en que se exhiban en algún cineclub o cinemateca? ¿Cómo haríamos para ver catorce veces uno de nuestros films favoritos, cómo estudiaríamos una película? ¿Viviendo en París, comprando las películas, trabajando en una sala de proyección? ¿Qué recordaríamos del cine, qué podríamos saber de cine, qué contacto tendríamos con lo que se filmó antes de nuestro nacimiento?

La respuesta a estas preguntas es sencilla: si no fuera por el video, sólo nos quedaría con el cine un contacto esporádico, residual, distante. El video nos permite actualizar nuestra pasión, mantenerla viva, mejorarla. El video nos deja amar el cine, analizarlo, cuestionarlo o repudiarlo.

El video no es la causa del cierre de las salas. Al contrario, permite que el cine siga teniendo alguna vigencia y algún sentido. Pero su mayor virtud es la de haber hecho al cine de *dominio público*, como lo es la literatura a través de los libros. Así como un lector no depende de la iglesia, de la universidad o de la biblioteca para leer un libro, el espectador ya no depende de la cinemateca, del cineclub o del capricho de los poseedores de las copias para ver una película. Por lo menos, de muchas películas. La historia del cine empieza a estar disponible, es verificable, no depende de recuerdos dudosos o de chismes de los especialistas. Es cierto que una enorme cantidad de películas valiosas no está disponible en video. Pero, en general, tampoco lo está de otra manera. También es cierto que los productores de video son tan miopes en general como los distribuidores y los exhibidores de cine (en muchos casos son los mismos). Y que la mayoría de los videoclubes suelen ser locales de alquiler de cajas numeradas a las que otorgan un contenido irrelevante. Pero lo que tenemos la suerte de encontrar es pasible de nuestra voluntad de goce y de conocimiento. Y la oferta de cine a domicilio ha hecho a mucha gente volver a tener contacto con la cultura del cine. Y muchos, incluso, han vuelto a ver cine en el cine, para poder aplaudir el famoso corto.

El cine no será sin el video y la televisión. Es hora de que

este fenómeno sea tenido en cuenta. Una práctica social —la "salida" al cine, la pantalla grande, la sala oscura, la continuidad, la entrega a la proyección— está dando paso a otra —la "entrada" en el living o la cama, la interrupción, el retroceso o la fijación de la imagen, el control de la proyección—. Cada una tiene sus ventajas, pero el avance de la segunda es inevitable. Queda una pregunta por contestar: ¿son las ventajas perceptivas de la sala de cine incontrastables, definitivas?, ¿son, de alguna manera, esenciales al cine?

El mejor crítico francés Serge Daney observó que todo el mundo dice que las películas pierden al pasar a la pantalla chica, pero que nadie dijo nunca qué es lo que pierden. ¿*Viridiana* podrá parecer mala en video?, ¿se convertirá en buena *Gigante*? Lo cierto parece más bien lo contrario: una película que sólo tenga música atractiva y fotografía ampulosa, que muestre bellos paisajes en planos generales puede hacernos pasar un buen rato en el cine, pero no nos engañará en video: la distancia que impone el video en contraste con la magia de la sala oscura hará quizá más segura nuestra apreciación estética, menos influida por lo sensorial (El famoso *Ultimo emperador* puede ser una buena prueba). Las emociones serán tal vez más puras, más auténticas. La *Historia de Tokio* de Ozu, exhibida el año pasado en pantalla gigante de video es una experiencia estética mayor. Lo sería también por televisión. En todo caso, no hay manera de medir ese plus fantasmático que supuestamente agregarían la pantalla grande, el grano de la película y el efecto Dolby.

El debate en favor del video es, entre otras cosas, una apuesta a la democratización del discurso sobre la historia del cine. Choca, por supuesto, con un cierto purismo. Pero sabemos que los purismos encubren intereses: en este caso el de los que poseen una buena memoria, son suficientemente viejos o tienen un acceso privilegiado a ciertos materiales. Hay un cine para propietarios y un cine para espectadores. El video es hoy el cine de los espectadores, la apuesta a que el cine no va a desaparecer en los museos, a que puede seguir vigente como arte. Daney lo caracteriza con esta frase: "Recicladas en el cambalache de la televisión, las películas 'respiran' mejor que en el pedestal vacío de las cinematecas." Una idea conocida, ciertamente, para los que vieron nacer su amor por el cine en sesiones televisivas de sábado a la tarde, en blanco y negro y en versiones mutiladas por la publicidad y el doblaje.

El discurso purista tiene una consecuencia editorial y una frívola, ambas indeseables. En primer lugar, el tratamiento que los medios dedican al cine en video es escaso y, sobre todo, marginal. Mientras que en las páginas normales de los diarios no se le dedica habitualmente ningún espacio, el video aparece confinado a ciertos "suplementos" en los que se acumulan la nulidad crítica, la complacencia y una transparente venalidad. Las revistas especializadas son variaciones en propaganda directa o encubierta. Ningún programa de radio ni de televisión se ocupa en serio de la oferta de cine en video. No hay guías comentadas de videos editados en el país. Todo esto cambiará algún día. También es significativa la afirmación de que, por culpa del video, la gente habla en el cine y molesta como antes no lo hacía. El penoso esnobismo de esta frase parece extraído de una charla entre viejas beatas, disgustadas porque la chicas miran a los muchachos en la misa.

La pasión por ver cine no puede estar supeditada a su soporte material. La batalla por mejorar la oferta del cine en video y jerarquizar lo que se dice sobre él es el único camino que tenemos para seguir disfrutando de un placer del que muchos no queremos prescindir.

Los sonidos de *El silencio...*

por Gustavo Noriega

La aspirante a agente especial del FBI, Clarice Sterling, es llamada a comparecer ante el jefe de la división *Ciencias Conductuales*, Jack Crawford, mientras realiza un intenso entrenamiento. Deja de correr en los bosques, camina por los pasillos del edificio y se introduce en un ascensor lleno de hombres con remeras rojas, el más bajo de los cuales le lleva una cabeza de altura. A los pocos pisos sale sola, como triunfante, con su buzo gris transpirado y su pelo graciosamente recogido. En el ascensor no queda nadie. Esta travesía de Sterling — Foster — rodeada por hombres que la acechan con miradas de incredulidad, sorteando obstáculos, gambeteando piropos, la repetirá a lo largo de la película. Los dos antecedentes de superéxito con heroínas, las sagas *Alien* y *Terminator*, nos habían mostrado dos mujeres, Sigourney Weaver y Linda Hamilton respectivamente, acercándose con sus actitudes y sus cuerpos al arquetipo masculino. Sterling mantiene siempre impecable su pollerita — que Foster troca en cada entrega de Oscars en viriles pantalones —, llora en la autopsia de una de las víctimas de Buffalo Bill pero analiza el caso con precisa frialdad, rechaza cordialmente el galanteo de los entomólogos y le para el carro al desagradable Dr. Chilton. Mujer en un mundo de hombres, manotea aterrada en la oscuridad mientras es observada. Sale airosa.

El doctor Anibal Lecter (conocido como "caníbal" Lecter) es el opuesto a la idea que uno puede hacerse de un asesino serial. En la soledad de su celda dibuja de memoria paisajes de Florencia, es un refinadísimo gourmet (aunque en su menú puede incluir hígados de sus pacientes), sabe de vinos y distingue por la pequeña rendija del vidrio que lo separa de Clarice el perfume que lleva puesto y la crema que utiliza eventualmente. Hay una famosa escena en *M* de Fritz Lang donde aquel antecedente de *serial killer*, que era el personaje de Peter Lorre, confesaba ante un jurado de bribones la imposibilidad de evitar sus asesinatos de niños. Lecter jamás haría eso. Mezcla de Sherlock Holmes y hombre del Renacimiento, desprecia la época que le tocó vivir, representada por el Dr. Chilton y reserva para sus enemigos las ironías más refinadas y sus apetitos más primarios. Sólo una persona le interesa como para entrar en su mente y encontrar algo más que ambiciones y corrupción: Clarice Sterling.

El silencio de los inocentes es la versión más tortuosa y sofisticada de un modelo de película muy afecto al cine americano: el cine de parejas, *buddy-buddy* como lo

llaman ellos, en el cual dos personas aparentemente diferentes son obligadas a convivir por un tiempo para finalmente descubrir que son más las cosas que los unen que las que los separan. Clarice se contacta físicamente con Lecter una sola vez y es un roce de dedos. La tremenda intensidad de sus encuentros, reforzadas por los gigantescos planos que Demme eligió para ilustrarla, se transmite al espectador. No queremos que Lecter siga preso en esa mazmorra siniestra. Nos gustaría, como seguramente le sucede a Clarice, llamarlo *tío* e invitarlo a cenar una noche a casa. Eso sí, mejor compramos pizza.



The Silence of the Lambs (*El silencio de los inocentes*). EE. UU., 118 min, 1991. Dirigida por Jonathan Demme con Jodie Foster, Anthony Hopkins, Scott Glenn, Ted Levine, Anthony Heald, Brook Smith, Roger Corman y Chris Isaak.

VHQ VIDEO HIGH QUALITY
Probablemente el mejor video

MANSILLA 2680 CAPITAL FEDERAL - TEL. 961-7228

Demme dixit

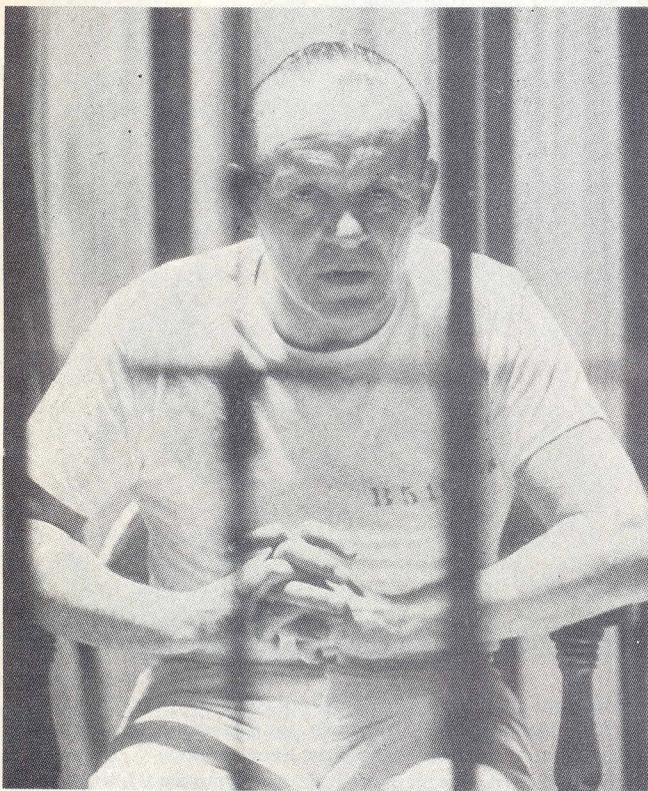
“No se me debe acusar de glorificar a los asesinos seriales. Realicé varias entrevistas relacionadas con *El silencio de los inocentes*, y se me preguntaba en Europa por qué los EE. UU. estaban tan obsesionados con los asesinos seriales. Siento que ellos están quizás a un mismo nivel que Dan Quayle o George Bush: son capaces de hacernos sentir terror en nuestros corazones. Sabemos que nuestras vidas están, por un lado, muy a merced de Bush y Quayle mientras que, por otro lado, también estamos a merced de los asesinos seriales que podrían elegirnos como su próxima víctima. Son imágenes de terror muy inmediatas, preferiría no pensar en ellas. Pero si piensas y piensas lo suficiente te aterrorizarán.

Sé esto por mis hijos: a una edad muy temprana comienzan a pedirte historias que los van a asustar. La idea de asustarse con historias se convierte en mucha gente en una clase especial de suerte. Sé que es cierto entre mis hijos y sus amigos —quieren cuentos que los asusten. Sé que cuando era niño adoraba las películas de terror. Hoy, siento que hay una cierta clase de catarsis al asustarse realmente con una película. Cuando veo cosas como *Alien*, *La masacre de Texas* o *El exorcista* —algo que me asusta tanto que puedo llegar a gritar— termino

sintiéndome mejor. He intentado de darme cuenta por qué. Creo que tenemos tanta ansiedad y miedo a través de la semana de lo que oímos en las noticias, de lo que escuchamos que sucede a nuestros amigos y nuestra familia, lo que leemos en los periódicos, todas esas cosas horribles que suceden... Así que pienso que una buena y terrorífica película es una maravillosa forma de descarga. Creo que el problema es que los asesinos seriales se han convertido en parte de una tradición que incluye a Drácula y a otras cosas que nos asustan. Ustedes saben, los asesinos seriales son los protagonistas de un montón de especiales de TV y una cierta cantidad de películas y otras cosas. Pero también son un verdadero problema en éste y en otros países. Es un problema que está relacionado con el maltrato a los niños que es un tema que en *El silencio de los inocentes* no tuve tiempo de tratar. Cada asesino serial es un ser que ha sufrido un tremendo maltrato en la niñez. Muchos niños maltratados se han convertido en personas maravillosamente sensibles. Los asesinos seriales han ido para el otro lado. Lo que se les ha hecho es tan grave que los hace odiarse a sí mismos y a los demás. Es una simplificación, pero hay algo de verdad. Y mientras vivamos en una sociedad que tolere el maltrato de los niños seguiremos teniendo más y más asesinos seriales.”

Declaraciones a la revista *Cinefantastique*, Febrero 1992.

Datos inútiles



- Existe una “precuela”, una película donde figura el Dr. Lecter como personaje. Se trata de *Cazador de hombres*, de Michael Mann (productor de *Miami Vice*), también basada en una novela de Thomas Harris, *Red Dragon*. Está editada en video.
- Gene Hackman iba a debutar como director con *El silencio de los inocentes* pero por fortuna desistió del proyecto.
- La elección inicial del protagónico femenino fue Michelle Pfeiffer.

- El mentor de Demme, Roger Corman, aparece brevemente en la película como el director del FBI Hayden Burke, hablando por teléfono con Crawford.
- Otro director de películas de terror, George Romero (*La noche de los muertos vivos*, *Creepshow*), hace una breve aparición. Cuando Clarice está hablando con Lecter en la jaula aparece Chilton con dos policías para echarla. El que lleva el walkie-talkie es Romero.
- Fue filmada una dramatización de la infancia de Clarice Sterling como flashback, pero finalmente no se utilizó.
- La película contó con el asesoramiento del encargado del FBI de asesinos seriales, John E. Douglas. Douglas le hizo escuchar a Scott Glenn una cinta con la descripción que dos asesinos seriales hicieron de las torturas y asesinatos que infligieron a sus víctimas.
- También se contó con el trabajo de un entomólogo, Roy Mendez, responsable de la creación de los huevos de *Alien* y de la invasión de cucarachas de uno de los capítulos de *Creepshow*.
- Existen muy pocas diferencias entre la novela de Harris y la película. La más importante es la enfermedad terminal de la esposa de Crawford que en la película no aparece.
- La película, cuyo nombre original es *El silencio de los corderos*, iba a ser estrenada en EE.UU. en Noviembre de 1990, pero el debut para la misma fecha de *Danza con lobos* decidió a la productora a retrasarlo hasta Febrero de 1991. Los ejecutivos de Orion pensaron que no era bueno mezclar corderos con lobos.
- El costo total de la película no llegó a los veinte millones de dólares. A lo largo de 1991 recaudó en los EE.UU. 130 millones de dólares. Esto fue antes de que las nominaciones y los subsecuentes Oscars reanimaran su éxito y sin contar los ingresos que vienen del exterior y por venta de videos.
- Anthony Hopkins definió de la siguiente manera a su personaje: “Es una mezcla de Truman Capote, Katharine Hepburn y HAL, la computadora de *2001, odisea del espacio*.”
- Esto dijo Jodie Foster del suyo: “Creo que nunca hubo un héroe femenino que usara la femineidad como un instrumento de guerra, y no como un Rambo —Rambina— en ropa interior. Esta no es una versión femenina de un héroe masculino”

Palabra de moda: homofobia

Estamos todos enterados que con *Bajos instintos* se está desarrollando una violenta polémica que gira acerca del rol que juegan los homosexuales en esa película. En una escala menor sucedió lo mismo con *El silencio de los inocentes*. El hecho de que Búfalo Bill, el asesino serial perseguido por el FBI, era un transexual que quería vestirse como una mujer hizo sospechar a los activistas gay de EE. UU. que la película era un encubierto panfleto sexista. La palabra de moda es homofobia. Odio —miedo— a los homosexuales.

Tenemos en nuestras manos un ejemplar del periódico neoyorquino *Village Voice* de la época en que se estrenó en EE. UU. *El silencio de los inocentes*, marzo del 91. El periódico convocaba a varios escritores —muchos de ellos críticos, muchos de ellos gay, según reza el copete— a debatir las cualidades morales de la película de Demme. Nos sumergimos en los argumentos a ver de qué se discute hoy en el Primer Mundo.

Larga Larry Kramer. Cita a un cierto psiquiatra: "No hay dudas de que el personaje (Búfalo Bill) es homofóbico y esto es lamentable ya que permanece en las mentes de los heterosexuales y juega sobre su inconsciente odio a la homosexualidad". Se suma Martha Gever llamando la atención sobre las figuras paternas que tratan de marcarle el camino a Clarice (Crawford, Lecter, Chilton) señalando entonces la falta en la película de un perfil de la patología patriarcal si es que eso significa algo. Se enoja Gary Indiana contra los críticos de la película aduciendo que apelan a las emociones antes que a los argumentos: "el estilo de argumentación que hipotetiza que porque tus amigos están muriendo, tus demenciales bramidos acerca de la gente que envidiás cobran un halo de nobleza, es similar a lo que se vivió en la era macartista". Stephen Harvey amenaza: "Si esta película incita a los homofobos que acechan en la oscuridad a solucionar sus problemas en la calle, Lecter y Gumb no serán los únicos en tener sangre en sus manos". Amy Taubin y C. Carr defienden el film basándose en que presenta exitosamente una heroína femenina que supera las violencias propiciadas por el mundo masculino. Y así todo.

En principio todo esto me deja absolutamente frío. No creo que nadie vaya a matar a nadie por ver esta película a menos que esté previamente tan loco que cualquier estímulo lo lleve al crimen. Y así como hace un par de



décadas no hubiera dejado de disfrutar porque un film no contribuía a la construcción de un partido proletario de masas, hoy no puedo, en principio, dejar de admirar *El silencio...* porque es una diatriba homofóbica disfrazada o aumentar mi gozo porque finalmente ubica a la mujer en el pedestal que merece. Sin embargo, sé que me resultó importante el hecho de que la aspirante a investigador Sterling sea interpretado por una mujer pero creo que influye el hecho de que estoy enamorado de Jodie Foster. Alguien me señala que de las setecientas películas que ví con Jodie no es casual que ésta es la primera vez que me involucre sentimentalmente de forma tan profunda (ella no lo sabe). Veo la película otra vez y me pongo a pensar en el problema.

1) Las intenciones de Demme me parecen a todas luces las de hacer una película con una heroína femenina inmersa en un mundo hostil de hombres (ver comentario)

2) ¿Cómo debería ser el villano de una película para que nadie se enoje? ¿Carecer de todas características personales? ¿No ser homosexual ni heterosexual ni pertenecer a ninguna etnia, ni ser alto ni bajo ni gordo ni flaco ni pertenecer a ninguno de los doce signos del zodiaco? ¿Deben ser los malos heterosexuales blancos durante una cierta cantidad de años hasta que el daño hecho por la sociedad a los negros y a los gays sea reparado?

3) Nadie en su sano juicio puede asociar a Búfalo Bill con la comunidad homosexual. El pobre está tan chalado como para despellejar gente para hacerse un vestidito. ¿Alguien puede decir con propiedad (gritar ¡científicamente demostrado!) que semejante personaje nos va a hacer odiar a los homosexuales? ¿Odiaremos inconscientemente a los entomólogos porque Búfalo Bill coleccionaba polillas? ¿Se quejó el Museo de Ciencias Naturales?

4) Me parece que existe un error garrafal al ubicar a los villanos en *El silencio...* El pobre Bill es un sujeto tan patéticamente desquiciado que nos provoca más pena que otra cosa. En ningún momento sentimos odio o un ferviente deseo de que lo despanzurren. No hablemos del doctor Lecter que, con una personalidad tan seductora, se acerca más a la idolatría que al rechazo. El objeto de nuestro desagrado —visto a través de los ojos de Clarice— el único personaje en que la perspectiva de que se convertirá en el plato principal de una cena caribeña nos provoca carcajadas, es el doctor Chilton, el director del establecimiento psiquiátrico de alta seguridad donde mora Lecter. Heterosexual y científico, Chilton es la viva imagen de la represión y del establishment. La película que volví a ver temiendo que fuera un alegato fascista se me presenta como un elegante canto a la feminidad y en contra del sistema. La visión militante de las películas hace unos años era sencilla porque daba lugar a identificar sólo dos tipos de películas, digamos *La hora de los hornos* o *Los boinas verdes*. Hoy la fragmentación del Muro ha dejado ladrillos sueltos, minicausas —como aquí la situación de las mujeres y de los homosexuales— que no siempre coinciden en sus intereses y que quizás se enfrenten. Imaginemos la siguiente situación: una mujer homosexual y de color está a punto de ser aplastada por un cetáceo. Tenemos un rifle que dispara granadas. ¿Acudimos en ayuda de la humana o gritamos ¡Salven a las ballenas!?

Punto Límite *Break Point*

EE.UU. 1991. Dirigida por Kathryn Bigelow con Kenu Reeves, Garey Busey, Patrick Swayze, Lorn Petti.

El cine de acción ha sido desde siempre patrimonio de los hombres. Todo intento de un cine de género con toques ¿femeninos? ¿feministas? ha resultado un híbrido donde la acción sucumbía bajo el peso de un discurso de barricada. Los filmes de Kathryn Bigelow hacen tambalear los estereotipos de afirmaciones como las que abren esta nota. De ella puede decirse que es “la más peckinpah de todo el convento”, no porque se solace con lentísimas tomas donde la violencia se confunde con una sangrienta fiesta visual, sino porque la cámara de Bigelow acompaña al estallido, se expone en él. En definitiva, pone el cuerpo.

Su cine es un cine de cuerpos, y sobre todo de cuerpos en grupo. Todo grupo implica a su vez una pertenencia, una afirmación, pero también una mezcla.

¿A qué género pertenece entonces *Punto límite*? ¿Es tan sólo un policial más? ¿Una película “playera” con ciertas pretensiones místicas? La Bigelow prefiere la mezcla: se mezcla con los hombres, se apropia de sus géneros narrativos, no se aleja de la tradición y sin embargo construye una obra absolutamente personal. Estamos lejos del producto standard, de la excusa fisicoculturista para exhibir los músculos de Patrick Swayze. Aquí se trata de otra cosa, o mejor dicho de varias. Valiéndose de una historia particularmente bien armadita, (el guión pertenece a Peter Illif y Rick King) esta directora elige de los muchos temas que recorren el film (el tema de los códigos grupales, de las leyes que los rigen, el del reto físico) aquel que le permite más de un apunte jugoso: el de la amistad masculina. Como los surfers de *Punto Límite*, Kathryn se mete en aguas peligrosas y gana por afano. Sin ningún acento personal la Bigelow construye una sociología de “los muchachos en grupo” y de ellos escoge a dos regidos por leyes diferentes: un joven agente del FBI y un líder surfer místico y delincuente.

Habrán protagonistas entonces, pero no héroes. El héroe actúa en singular, y en el mundo, según Bigelow, nunca se actúa en “solitario”. En todo caso se trata de representar a los miembros de la tribu. Aquí cabría hacer una acotación chismosa: la directora estuvo casada con James Cameron. Ya conocemos la obsesión de Cameron por los héroes, que para ser más exactos son siempre heroínas, super mujeres, un tanto masculinizadas, es verdad, pero siempre representantes de la Madre Naturaleza, oficiando mediante sus fuerzas ancestrales el papel de salvadoras de la humanidad. No sorprende entonces que frente a la visión de Cameron, su esposa se interese por saber cómo actúan los hombres entre ellos, cuáles son sus códigos. La Bigelow encuentra una clave en la emoción física compartida, una de cuyas formas es el reto. Es en el reto a

los elementos donde los hombres se encuentran físicamente comprometidos consigo mismos. Este puede tener la forma de una ola a la que hay que domar, o puede ser un salto al vacío desde un avión tratando lo más posible en abrir el paracaídas. Se trata siempre de una experiencia grupal que nada tiene que ver con la competencia o el demostrar quién es más macho sino de ese punto en el que la camaradería obtiene el nivel más alto de comunión masculina, intransferible en otro lenguaje que no comprometa el cuerpo. Podríamos afirmar entonces que la Bigelow está contando una historia de amor, pero que se entienda bien, una historia de amor entre hombres que no es nunca una historia gay sublimada, sino aquella del reconocimiento entre iguales que buscan en la acción una respuesta a su sed de libertad. Es interesante marcar cómo las lealtades se establecen dejando a las mujeres de lado. Tyler, la única protagonista femenina de “PL” siempre quedará en medio del juego (doblemente traicionada por el agente que le mintió, por el grupo de surfers que la utilizan como reaseguro para escapar). Asimismo en la secuencia del tiroteo en la casa de la playa una mujer es empleada como escudo por su propio partenaire. Y aunque de ninguna de estas chicas pueda decirse que pertenecen al sexo “débil” son, en un caso y en otro, utilizadas como rehenes en un universo de hombres. Estos apuntes, sin embargo, están simplemente mostrados durante el desarrollo de la intriga, nunca demasiado acotados, ya que la Bigelow decide contar desde adentro como si ella misma fuera “uno de la banda”. No hay distancia alguna en la puesta y cada toma está al servicio exacto de cada momento particular de la trama. Así se alterna un montaje nervioso, en la secuencia del asalto al banco, con la placidez de largos barridos en las secuencias de surf. Un plano secuencia magistral durante la entrada del joven novato a las oficinas del FBI nos hace sentir la opresión neurótica de todo un sistema, mientras que los planos abiertos de las tomas aéreas nos acercan a vértigo de liberación. *Punto Límite* logra que volvamos a confiar en la emoción de un cine físico, sin parafernalia tecnológica apabullante, ni guiños gratuitos, recupera con inteligencia aquella vieja sensación de matiné de sábado a la tarde cuando esperábamos ansiosos que la pantalla estallase en tiros, líos y “cosha golda”. Aunque ahora lo hagamos desde el sillón del living. Bien por Kathryn, entonces, que entre sus muchos logros consigue que Patrick Swayze parezca un actor.

Alejandro Ricagno

Algunos platos fuertes de *V de Vian*:

*Textos inéditos de Georges Simenon y Julian Barnes.

*La última entrevista de Hervé Guibert antes de su muerte. El entrevistado: Peter Handke.

*El mejor cuento de Boris Vian.

*Los tres chiflados: la biografía inédita escrita por el flequillado Moe profusamente ilustrada.

*Testimonio: Memorias de un eunuco en la Ciudad Prohibida.

*Entrevistas a Fernando Noy y Marcelo Cohen.



Transilvania, Texas

En 1987 los adictos al terror se encontraron con un ejemplo atípico en la larga historia del género. El film en cuestión se llamaba "Near Dark", y estaba dirigido por una debutante: Kathryn Bigelow. En la Argentina se estrenó un par de años después bautizada como *Cuando cae la oscuridad*, durando tan sólo una semana en cartel. Aún no se ha editado en el mercado de video local, pero sí se la puede encontrar en los horarios más insólitos dentro de la desinformada programación de VideoCable bajo el título de *Cacería en la Oscuridad*. ¿Cuál es la particularidad de esta realización? Pues, que es un western de vampiros. Como en *Punto Límite*, aquí se trata una vez más de la mezcla de géneros y de la pertenencia. Los vampiros del oeste son más una pandilla salvaje que seductores consumidores de hemoglobina. También tienen sus leyes: cuando se alimentan matan a sus víctimas, sólo vampirizan otorgándole la eternidad a aquellos que desean integrar a la banda.

Otra de sus características es la de desplazarse en un vehículo polarizado que les permite escapar sobre el filo de las primeras luces hasta encontrar refugio en algún rancho o galpón abandonado en los polvorientos caminos de Texas. Road-movie, western y vampirofilia, Kathy no se anda con vueltas a la hora de elegir, las elige todas y, no



obstante, no le sale un engendro, sino una pieza potente y renovadora que a más de un director le hubiera gustado filmar. En este caso se jugaba con un guión propio y de un tal Eric Rod. Viendo *Near Dark* se pueden encontrar algunos de los tópicos que aparecen en *Punto Límite*. Ante todo la elección del punto de vista: es el primer film de vampiros en que la amenaza no es la llegada de las sombras, sino esos ciclos en los que despunta la aparición del sol. Otra vez la narración desde adentro.

Los vampiros, como se ha dicho, andan en patota, que si bien incluye a mujeres, lideran mayormente los hombres. También aquí hay un personaje que ingresa a un mundo nuevo y debe demostrar haber pasado su iniciación. El tema del novato a caballo entre dos universos y la elección de lealtades entre vampiros y familia humana, se volverá a repetir en *Punto Límite* con el FBI y el grupo de surfers. Los cuerpos expuestos encuentran también su lugar aquí: la cámara toma minuciosamente la combustión en que entran los herederos de Drácula cuando se "exponen al sol". Hay tiroteos y persecuciones y una verdadera masacre en un bar que parece filmada por Fuller. En definitiva: una película, a todas luces, de "autor", totalmente zarpada, cuyo único punto en contra es su desenlace de redención por el amor, ayudado por un ridículo lavaje sanguíneo incluido.

Cabría esperar que llegue a nuestras costas el segundo film de la Bigelow, *Blue Steel* (1990), del que sólo sabemos que es un thriller en el que la eterna perseguida de Jamie Lee Curtis interpreta a una mujer policía enredada con un psicópata. Habrá que estar atento porque a lo mejor alguna editora la mete en un paquete, como relleno, traducida como *Nunca juegues con psicópatas* o *Persecución amorosa y mortal*.



Alejandro Ricagno

Huyendo del hospital

por Luigi Volta

Escribir sobre *Terminator 2* implica, como primera medida, decidir hasta qué punto uno está dispuesto a compartir el sueño de omnipotencia infantil que domina el film. En él, es declarada una utopía (sólo factible en tiempos de gran desilusión) que proclama a la máquina como única y última posibilidad de acción. Los *terminators* son acción pura, mecánica, sin dramas ni inconsciente.

Penetran, quiebran, destruyen. Pero también son capaces de construir si están programados para ello. Al igual que el más capacitado de los médicos,

Schwarzenegger/*Terminator* sabe cuidar perfectamente de las heridas, por el simple motivo que él es la *información* por excelencia. Podemos imaginar su cerebro lleno de todas las enciclopedias, tratados de patología, etc. La máquina — y la computadora representa a la máquina *total*— nunca se equivoca: es perfecta. *Yo veo todo*, dice durante una de sus vertiginosas persecuciones, y la pantalla se cubre con su visión segmentada, siempre perfectamente definida, cada elemento con sus exactas medidas y clasificaciones.

Terminator puede salvar de la misma manera y con la misma indiferencia con que es capaz de destruir. Dicho de otra forma, la Máquina, Dios de nuestra modernidad que ha perdido confianza en el Cuerpo y en la potencia de los músculos, puede salvarnos a nosotros, hombres de esta caótica Tierra, pero también destruirnos.

Las acciones llevadas a cabo por este *cyborg* consiguen un resultado positivo, simplemente porque han sido estudiadas con minuciosidad bajo la perspectiva de la perfección de las máquinas. Cuando promete al joven John Connors que no matará a nadie, *Terminator* mantiene su palabra. En una magnífica secuencia nocturna, vomita sobre el ejército de policías que lo acorrala una cantidad aparentemente infinita de proyectiles sin causar víctimas. Se trata de una escena que responde por completo a las reglas de juego utilizadas a menudo por los cómics más clásicos, como el caso de *Superman*, por ejemplo, donde se respira la preocupación constante por el bienestar de los honestos burgueses de Metrópolis.

Es evidente que estamos ante una fábula moderna, o si se prefiere, posmoderna, en el sentido de que aquí se reconstruye nuestra realidad cotidiana en un plano onírico, fantástico, de acuerdo a la idea de repetición y museo. Nos sitúa en el confort del color artificial (esos ambientes azulados y asépticos en noches de sueño, o demasiado vivos en días calurosos y desiertos polvorientos), con mucho cuidado por mantener fuera todo lo que pueda oler a realidad enfermiza, a locura o perversidad.

El hecho de que el personaje central sea un adolescente tiene su importancia, puesto que cumple aquí el papel del "niño" de la fábula, a quien se lo ayuda mágicamente para que crezca y se convierta en superhombre. También resulta fundamental el hecho de que se presente y al mismo tiempo sea negada nuestra vida cotidiana, en la cual ya no hay lugar para los *terminators* buenos. Se anuncian y se niegan así las pesadillas paranoicas de hoy. Como siempre en Cameron, triunfa la idea de clausura: todo está dentro de algo diferente. Este mismo presente está contenido en el futuro, determinado por éste último y no al revés, como tendría que

ser. Quién no quiere regresar a la adolescencia, para no repetir los errores del pasado? La película está llena de puertas que se cierran con el estrépito del fracaso, pero —lo sabemos— *Terminator* las abrirá.

Este film es el último de una serie que confirma a cada paso la locura de nuestra vida contemporánea, muy bien representada por el hospital psiquiátrico, donde resulta vital que nuestro *Terminator* actúe para solucionar el gran problema: la clausura paranoica que nos ahoga cada día más. Aunque custodiado por guardias violentos, fuertemente armados, con los pacientes atados a sus camas, el hecho es que de este hospital *es posible escapar*, mientras que en otros hospitales de la realidad — quién no lo sabe?—, las puertas quedarán clausuradas, como nos lo indican obsesivamente los hermanos Coen desde *Blood Simple* a *Barton Fink*.

En el momento crucial, cuando la víctima está cercada y totalmente vencida, llega el Salvador a darle una mano, quebrando con su fuerza todas las murallas, superando todos los obstáculos. Ese momento reproduce una típica imagen epifánica. No es algo nuevo. Ya habíamos encontrado lo mismo en films como *Abismo*, del propio Cameron y también en *Cocoon* o el viejo *Encuentros cercanos del tercer tipo*.

Todos ellos aluden al mito regresivo de las cosas que se ven allá arriba descrito por Jung.

La realidad, por el contrario, es muy distinta. Aquí, en vez de salir estamos entrando —*clausurándonos*— en un enésimo círculo cerrado, que es el de las citas y el déja vu. La cita más importante es, seguramente, la de *Halloween*, con esa estupenda persecución del psycho killer recorriendo los pasillos del hospital de noche, pero agregando un elemento que cambia totalmente la perspectiva del film de Carpenter. Ya no queda huella alguna de la mítica aldea del *American Dream*, aún dominada por el orden y la tranquilidad. Ahora sobrevuela la sombra de la psicosis. Ya no se encuentra nada detrás de estas escenas que vemos: al igual que en una tira de historieta no hay más ambiente. El amoblado de este mundo paralelo es sumario y esencial, quizás como corresponde al sueño de una paranoica (la misma Sarah, cuya melancólica voz en off nos explica los hechos, que quizás no sean —como en una novela de Philip K. Dick— otra cosa que su alucinar la salvación después de la Bomba, lo que explicaría las incongruencias lógicas.)

El espacio no indica aquí ninguna realidad a la cual estamos acostumbrados, sino que se reduce idealmente a la Figura Única, al Mito que lleva el mágico nombre de *Terminator*.

Un nombre verdaderamente apropiado, que significa terminar, llevar al fin. Se trata de una acción que no refiere sólo a los personajes dentro del film que esta magnífica máquina computarizada debería eliminar, sino incluso al cine de acción que recordamos. Está concluida, *terminada* nuestra confianza de que el centro pueda luchar contra la periferia, que *realmente* sea posible actuar de alguna manera y ganar. Aquí gana solo el sueño. Nos dejamos conquistar en esta hermosa película por esos héroes de nuestro futuro próximo. Quizás, los únicos héroes posibles. Vale decir, *imposibles*.

Los atributos de Terminator

En *Terminator 2* aparece con mayor claridad que en la primera parte la llegada de cada enviado del futuro, entre otras cosas porque hay más presupuesto y por lo tanto más efectos especiales. El "terminator" antiguo, musculoso, inexpresivo y en el fondo bueno (Schwarzenegger) y el "terminator" recién salido del horno, nuevo, delgado y malísimo, se materializan en una zona esférica del espacio, que quema a su alrededor los objetos. Por la aparición de Arnold sabemos que los "terminators" llegan desnudos. El primer "terminator" provoca al entrar a un bar de motociclistas una especie de metáfora del propio film. Tensionado entre las evidentes obsesiones de Cameron (la muerte, el nacimiento, el papel de "lo femenino" como dualidad creación/destrucción) y el peso abrumador de control comercial que aplican los 100 palos verdes que se gastaron, una de las virtudes del film es lograr mantener el equilibrio. En esa escena dicha tensión se desplaza a otro terreno. Con cámara subjetiva, vemos lo que ve el "terminator", que sin embargo aquí es más que nunca Arnold, el mago del body-building, la carta ganadora para la taquilla (hasta el nombre para asegurar una determinada recaudación).

Según la lógica del guión, según el "horizonte de expectativa" que genera el argumento, es evidente que los "terminators" no necesitan tener sexo, algo que les cuelgue entre las piernas. Su tarea básica es destruir o proteger, no procrear, y hasta podría quitarles perfil aerodinámico para correr o pelear. Sin embargo la cámara subjetiva muestra cómo cada una de las mujeres del bar, por una milésima de segundo, baja la vista hacia los atributos de Arnold, con ojos entre asustados y fascinados.

La pericia de Cameron reside en esa brevedad. Una milésima de segundo más, y se quebraría el fluir del relato, aparecería con demasiado peso el sexo de Arnold. Un segundo menos y el guiño subliminal no existiría. Puede advertirse la eficacia sutil del efecto en el hecho de que el público en ese momento suele



empezar a reírse o sonreír, sin seguir, siguiendo en cambio el movimiento del "terminator" (y del relato). Sin terminar de advertir del todo que esa mujeres no pueden estar mirándose a un "terminator" (sería un impensable defecto de diseño de los letales fabricantes mecánicos del futuro), que en realidad se la están mirando a Arnold Schwarzenegger (el de *Conan*, *Gemelos* y *Terminator*, ¿te acordás?).

Elvio Gandolfo
Ilustración de Augusto Constanzo

El rey de Nueva York *King of New York*

Frank White (Walken) sale de la cárcel para disputar el control del hampa neoyorquina con sus rivales latinos, chinos e italianos. Se le opone un grupo de policías. Sus hombres son en su mayoría negros, sus asistentes mujeres. La vida del grupo protagonista es una sucesión de orgías y tiroteos, matizados por actos de caridad. Su combustible, una cantidad enorme de cocaína. White es un ángel vengador (casi el título de un film anterior del director Ferrara), quiere mejorar la vida de la ciudad, llegar a ser alcalde o rey, tiene una justificación racional para sus actos y está completamente loco. Abundan el color azul y los primeros planos. Las muertes son abruptas y precisas. Se destacan algunos tiros a quemarropa. Ningún personaje duda, todos hacen su parte con energía y emoción. La violencia es constante y necesaria, excepto, a veces, la de la policía. No hay problemas étnicos, sólo algunos insultos convencionales. La lealtad al grupo es el único código moral y está por encima de la raza. Todo el mundo se droga, pero no hay ningún drogadicto: la cocaína

EE.UU. 1990. Dirigida por Abel Ferrara, con Christopher Walken, David Caruso, Larry Fishburne.

simplemente existe. El eje de la película no es la historia, apenas son los personajes: es el clima, perturbador y profundo. Hay una sorprendente cercanía con las situaciones, con un mundo que es marginal y oscuro como los tonos de la fotografía. La dirección se hace cómplice con lo narrado e invita a disfrutar de lo morboso. Lo logra ampliamente. El film es una pesadilla borrosa, irresistible y absolutamente amoral.

Hay una Nueva York majestuosa, aérea, iluminada, importante. Es la del cine de Woody Allen, de Spike Lee, de Scorsese. En esa ciudad dominan la ambición profesional, las comunidades étnicas, los dilemas éticos. Hay una Nueva York pequeña, sombría, subterránea. Es la de Abel Ferrara. En ella no hay Dios, ni raza ni futuro. Su modo es la presencia constante de la muerte. La muerte es la cara más certera de la verdad. El cine "B" puede captar de verdad la muerte. El cine "B" puede revivir el cine.

Quintín



Fantasia y terror en video

por Gustavo Noriega

La cosa (*The thing*) EE. UU., 1951 de Christian Nyby, con Kenneth Tobey y Margaret Sheridan.

La invasión de los muertos vivientes (*Invasion of the Body Snatchers*) EE. UU., 1956 de Don Siegel con Kevin McCarthy y Dana Wynter.

Las películas de ciencia ficción de la década del 50 han sido generalmente analizadas en el contexto de la guerra fría. Lamentablemente éste ha sido un camión demasiado grande donde puede entrar más de una persona. Por ejemplo la famosa *Invasion of the Body Snatchers* ha sido interpretada de dos formas radicalmente diferentes: los habitantes de Santa Mira, progresivamente reemplazados por copias sin emociones nacidas de chauchones, han sido vistas como representaciones del macartismo o del amenazante comunismo de la época, según la práctica ilegal de la sociología que se haga en el momento. Con *La cosa* hay menos dudas. El alegato final del periodista en el Polo Norte instando a los americanos a vigilar los cielos no puede significar otra cosa que un llamado a resistir al comunismo. De todas maneras una sensación de incomodidad recorre el cuerpo de nuestro científico social: cuanto más agresivo y horripilante es representado el alienígena más divertida es la película. Y si no ver *El día que se detuvo la Tierra*, donde el extraterrestre viene a la Tierra a alertarnos de los peligros de la energía nuclear: una de las cumbres del aburrimiento humano.

Lo cierto es que estas películas, realizadas con una fracción ínfima del presupuesto destinado a las películas fantásticas de la actualidad, tenían —tienen— una notable efectividad. Dos ejemplos. En *La cosa* un platillo volador yace en el Polo Norte bajo el hielo. Los exploradores lo pueden ver pero el espectador no. Para calcular el tamaño se paran en forma equidistante sobre el perímetro de la nave. Lo que vemos, a cierta distancia, es un círculo perfecto formado por personas paradas sobre la nieve. Una serie de figuras oscuras se elevan sobre la blancura perfecta de la nieve: blanco y negro, la simplicidad más absoluta para lograr el efecto más potente. Otro: en



Invasion of the Body Snatchers, Kevin McCarthy y su novia pasan la noche ocultos en el consultorio del primero. A la mañana se asoman a la ventana: todo es normal, pasean las madres con sus hijos, los novios con sus novias y los maridos con sus esposas. Solo que son las ocho menos cuarto y la cantidad de gente es excesiva para esa hora. Es que son todos replicas de los verdaderos seres humanos, que ya han desaparecido, esperando para el desembarco de nuevos capullos para exportar a Los Angeles y,

presumiblemente, al mundo entero.

El terror en ambos casos es logrado con recursos expresivos mínimos (estética y económicamente) y quizás por eso con más eficacia. La amenaza que se esconde bajo la nieve representada por una figura geométrica perfecta y la sospecha de que bajo cualquier persona de apariencia normal se esconde un enemigo interplanetario parecen requerir una alianza con la sugestión y no con lo explícito. *La cosa* fue dirigida por el ignoto Christian Nyby pero escrita, producida y supervisada por el gran Howard Hawks. Largas e inútiles discusiones pueden desarrollarse sobre el verdadero autor de esta obra, pero el típico grupo masculino salpicado por alguna mujer de carácter y la exquisita fluidez narrativa hacen de esta película un clásico Hawks. Si no ha sido de su autoría, merecería serlo. Existe una remake de 1982, *El enigma de otro mundo*, dirigida por Carpenter y más basada en la novela original (*Who Goes There?* de John W. Campbell). La versión de Carpenter tiene una relación temática con *Invasion of the Body Snatchers* ya que el extraterrestre copia fielmente cualquier organismo vivo con lo cual nadie sabe quién es extraterrestre y quién nació por estos pagos. La diferencia básica en la historia y una fuerte preponderancia de los excelentes efectos especiales (los primeros "húmedos" de la década del 80) permiten disfrutarla como una película diferente de la original. *Invasion of the Body Snatchers* fue dirigida por Don Siegel, quien posteriormente dirigiría algunas de las mejores películas de Clint Eastwood. Logró su remake en 1984 dirigida por Philip Kaufman y con breves apariciones del protagonista y el director de la original: Kevin McCarthy y Don Siegel. La película de Siegel representa, además de uno de los picos del cine B de ficción de los cincuenta, una película de una sorprendente negrura. La situación del protagonista es una de las más acabadas muestras de esa paranoia y desesperanza que suelen atribuirse al *film noir*. La remake de Kaufman, no editada en video, hace honor a esa desesperanza ubicando la acción en plena Los Angeles y sumiendo al protagonista en el sueño final que lo condena al reemplazo. Dos amigos en la versión de Siegel: el falso hombre de la compañía de gas que aparece en un sótano es nada menos que Sam Peckinpah y la rubia de pelo corto esposa de Jack es Carolyn Jones, la Morticia Addams de la serie de TV. La irrupción de los efectos especiales, como toda maldita cosa, tuvo efectos beneficiosos y perjudiciales, cosas a ganar y pérdidas. Con un presupuesto relativamente bajo hoy en día es relativamente fácil presentar miembros mutilados, transformaciones extrañas y objetos voladores. El beneficio, cuando hay mucha plata, es ver cosas inimaginables como *El vengador del futuro* y *Terminator 2*. La pérdida es que las películas de baja producción han reemplazado la maestría narrativa y el efecto de la sugestión por trucos efectivos de poco gasto convirtiendo a la serie B actual en muy inferior a la de unas décadas atrás. Una solución y una esperanza; rescatar en video las joyas de la década del cincuenta y esperar que la ola de megapresupuestos deje fuera de carrera a las producciones menores obligándolas a aguzar el ingenio.

Chantaje Blackmail

GB. 1929. Dirigida por A. Hitchcock con Anny Ondra, Sara Allgood, John Londgen, Charles Paton, Donald Calthrop.

"Chantaje: un festín Hitchcock." Nada más acertado que el juicio de la "nueva ola" de la crítica francesa (Truffaut, Chabrol, Rohmer y otros), al definir a la obra de Alfred Hitchcock como un "universo moral". En este sentido, *Chantaje* es una película imprescindible, como lo es *The Lodger* (1926), por ser la primera que contiene un estilo visual con sello propio.

Chantaje es un verdadero festín diabólico donde las culpas, el engaño, el castigo y la impunidad alcanzan una dimensión extraordinaria. La historia, narrada en forma lineal, muestra a Frank Weber (John Lougdeu), un detective de Scotland Yard que, después de participar en la detención de un peligroso delincuente, se encuentra con su novia Alice (Anny Ondra) y van a cenar. En el restaurant discuten y se separan. Sin embargo, ella entabla relación con un pintor (de traje y corbata), que la invita a conocer su atelier. El busca seducirla, cantándole una hermosa melodía al mejor estilo Crosby, ofreciéndole un vestido y acariciando sus cabellos. Cuando intenta besarla, ella lo rechaza y él termina ejerciendo la violencia. Un cuchillo sobre una mesa es la mejor solución para la chica, y lo mata. Precisamente su novio se encargará de la investigación, quien al encontrar pistas que implicarían a la infiel amada, las calla.

Poco después, un chantajista hace su aparición y el novio de la chica planea eliminarlo. La trama da resultado, porque al caer la policía el chantajista huye y la persecución termina con su muerte. Pero mientras eso transcurre, Alice, que no puede contener a su conciencia, va al departamento de Scotland Yard para confesar todo, pero es nuevamente su novio el que queda a cargo del caso.

En realidad, Hitchcock deseaba filmar otro final, pero sus productores lo vieron demasiado deprimente. La idea era que tras las persecución del chantajista, la chica habría sido detenida y su novio-detective se habría visto obligado a repetir las escenas primeras del film, cuando, después de atrapar a un delincuente, tiene que acompañarlo para su identificación y encarcelamiento.

Es curioso, pero la sensación que se vive con este film es el de la sobrevivencia. El detective miente y desea la muerte del chantajista para salvar su amor. Ella, la homicida, acepta la liberación que le propone su novio, aunque el último plano indica que su conciencia la perseguirá siempre.

Esta obra exquisita, para desmenuzar placenteramente, es la primera película sonora de Hitchcock, aunque en

algunas filmotecas puede encontrarse también la versión muda. Cuenta Hitchcock que en un principio los productores habían decidido que la película fuese muda, salvo el último rollo, y la publicidad debería señalar "film parcialmente sonoro" como era costumbre en ese período de transición. Sin embargo, el director previó el cambio de opinión de los productores y utilizó la técnica del sonoro, pero sin el sonido. Cuando el film estuvo terminado, se opuso a la idea de una sonorización parcial y le permitieron rodar de nuevo algunas escenas.



Pese a su interés de que la película fuera totalmente sonora, Hitchcock no cometió ninguna traición a su pensamiento de que los films mudos son la forma más pura del cine, porque en *Chantaje* no abandona esa técnica y, por otro lado, hace la mejor utilización del sonido natural que se haya dado en cine.

Además, Hitchcock realiza una de las primeras experiencias en el campo del doblaje, dado que la actriz alemana Anny Ondra apenas hablaba el inglés, siendo utilizada la voz de la joven actriz inglesa Joan Barry. Pueden citarse una decena de secuencias perfectas en lo que respecta al empleo del sonido como parte integral del lenguaje, pero dos de ellas resultan de antología. La primera tiene que ver con la repetición de la palabra "cuchillo", cuando una mujer cuenta delante de Alice cómo el pintor fue asesinado. La toma en primer plano de la protagonista hace que la palabra vaya penetrando en ella como el filo del acero. La otra secuencia estupenda, muestra al chantajista en la cúpula del British Museum a punto de ser atrapado por la policía, pero cae hacia el vacío por la parte interna. La profundidad de la caída sólo es percibida por medio del sonido ya que el ruido de vitrales que se van rompiendo marcan los distintos niveles que va traspasando el cuerpo.

Chantaje, editada en excelente copia, hace que llegue a 36 la cantidad de títulos de Alfred Hitchcock editados en la Argentina, cifra única destinada a un director.

Jorge L. Scherer

ESPACIOS COMPARTIDOS Alquiler de salones de usos múltiples

Para grupos, oficinas, consultorios
Amueblados y equipados
Servicio y equipos de video y filmación
Estudio completo de edición NTSC
Círculo cerrado de audio y video múltiple
Secretaría, recepción, mensajería, fax

Mansilla y Salguero, Plaza Guadalupe
824-3540 / 9450

Llamarada Backdraft

EE.UU., 1991. Dirigida por Ron Howard, con Kurt Russell, William Baldwin, Robert De Niro, Donald Sutherland.

La morfología del monstruo, al que se suele denominar Frankenstein por herencia del apellido de su creador, suele variar con las versiones cinematográficas, pero hay dos características que lo identifican: está hecho de pedazos de otros seres y la vida le fue otorgada por un artificio tecnológico. *Llamarada* es una película en el sentido en el que Frankenstein es un ser humano: está hecha de otras películas y tiene la vida abominable del artificio. Cuando en la primera escena dos chicos se pelean por acompañar a su padre teniente de bomberos (Kurt Russell con bigote) a apagar un incendio, se adivina fácilmente que el bombero morirá en el incendio y que la película se ocupará de la vida adulta de los dos hermanitos, uno de los cuales resultará Kurt Russell (sin bigote).

Este adelanto anticipa la textura dramática de melodrama barato y la catarata de obviedades que se avecina. Las obviedades llegan, especialmente por vía de la fórmula. La pelea entre los hermanos que se aman entrañablemente, la intriga policial, la corrupción administrativa, la abnegación profesional, el adiestramiento del novato, el entierro solemne son algunos clichés antiguos. Se agrega uno nuevo, que probó su éxito en *El silencio de los inocentes*: el criminal encarcelado —Donald Sutherland— que posee una inteligencia superior y al que se debe recurrir para que colabore en la investigación. Pocas películas encarnan el cine comercial como *Llamarada*, y son tan descaradas en su intención de atraer espectadores usando recetas probadas. Pero *Llamarada* es una de las pocas películas de bomberos, lo que en primer lugar quiere decir una película de incendios y siempre es bueno ver un buen incendio. En segundo lugar permite encarnar en el cuerpo de bomberos todas las virtudes que antes tenían los soldados y los policías: mientras que los policías del cine ya no pueden hacer gala de honradez y valor, los bomberos sí (acá no corre eso de que se roban todo lo que encuentran); mientras que los soldados ya no pueden cantar alegremente que quieren matar al enemigo, los bomberos combaten contra el demonio inanimado, un blanco perfecto. Los bomberos son el último refugio del espíritu de equipo, la vocación de servicio, el crisol de razas, el heroísmo desinteresado, instituciones características del cine americano que el film recuerda con ingenuidad y transparencia: en *Llamarada* no hay simulacro, sino empeño por mantener vivo el aliento de las convenciones. Y el director Ron Howard, que una vez dirigió una comedia terriblemente romántica en la que la mujer tenía cola de pescado (*Splash*, 1984), es capaz de impulsar con brío a la criatura.

Llamarada es también un espectáculo construido alrededor de la fascinación por el fuego, un atavismo que emparenta a los bomberos con los incendiarios y los hace víctimas potenciales de un cierto deseo irrefrenable y acaso revolucionario de destruir el mundo. Así, el film se vuelve a emparentar con Frankenstein: es un monstruo simpático al que su existencia artificial y su fealdad terminan haciendo más humano que varios de los personajes de su entorno. Hay que agregar que parte de la fórmula contiene una gran dosis de imprevisibilidad, a pesar de la escena inicial; pero una imprevisibilidad que no es la arbitrariedad del folletín televisivo tipo *Dallas*, sino un razonable juego sobre la posible evolución de los protagonistas y sus destinos. De materiales parecidos estaba construido el monstruo hollywoodense por excelencia, *Lo que el viento se llevó*, en el

que las fórmulas y los clichés se montan sobre una épica más conocida y más ambiciosa que la de un cuartel de bomberos que incluía, por otra parte, un hermoso incendio. Hay un momento raro en el film. Es aquél en que el incendiario le pregunta con un misterioso brillo en la mirada al joven bombero si ha visto realmente el fuego. Este instante recuerda a un momento de otra película, *Punto límite*, un producto brillante del neohollywood, en el que el protagonista es alcanzado por la verdadera sensación de cabalgar sobre las olas. En la misma película, los personajes se tiran desde un avión y vuelan un largo rato antes de abrir el paracaídas. Fuego, agua, aire... ¿Será necesaria una remake de *El profanador de tumbas* para exhibir el amor por el cuarto elemento? Extrañas vibraciones de la Era de Acuario en la posmodernidad despoblada de dioses.

Quintín



Las aguas bajan turbias

Cuando en 1952 Hugo del Carril filma *Las aguas bajan turbias* sobre la novela *El río oscuro*, de Alfredo Varela, la industria cinematográfica local se hallaba cómodamente acostumbrada a la mediocridad de un cine escapista, trivial, artificioso, que intentaba copiar el modelo hollywoodense. El cine de Del Carril, de marcada preocupación social, constituye una expresión atípica para esta época dominada por el facilismo. En su momento, peronistas y antiperonistas, comunistas y anticomunistas, intentaron establecer la filiación del film, cada uno intentando apropiarse de una obra que marcó un hito en la cinematografía nacional. En cambio, la crítica posterior trató, a menudo, de borrar su carácter político. Lo cierto es que el film está basado en la novela de un autor comunista, que intenta mostrar la constitución de los sindicatos de trabajadores como forma de resistencia a la explotación; pero, a la vez, fue realizado por un director peronista, y fue Perón quien organizó los sindicatos obreros en nuestro país. Indudablemente, esta doble impronta se halla presente en el film y otro hubiera sido el tema buscado por el realizador si no lo animara una intención política (no digamos propagandística, pero sí abiertamente ideológica). Hoy, a la distancia, el film sigue respondiendo a la misma pregunta de hace cuarenta años: se puede hacer un cine popular sin transformar al espectáculo en el opio de las masas, sino haciendo de él un instrumento de concientización. Es verdad que el film adolece de cierto esquematismo en la composición de los caracteres y de un retoricismo impostado cuando la voz off del narrador discurre sobre la explotación, o cuando los personajes explican qué es un sindicato. Pero son datos olvidables, porque lo que persiste es la poderosa energía de unas imágenes pocas veces igualadas en el cine argentino. Es verdad también que, en su formato, la narración opera con ciertos componentes propios del cine pasatista de la época, como los interludios musicales a cargo de del Carril. Sin embargo, no se trata de una concesión al cine comercial o al entretenimiento. Porque *Las aguas bajan turbias* nunca quiso ser otra cosa que eso. Aventuras, romance, acción, drama. La originalidad de su realizador consiste justamente en explotar esa fórmula, sin salirse de ella, para probar que a partir de ahí puede hacerse un cine diferente. Por un lado, la asunción de una doble herencia: junto al

Argentina, 1952. Dirigida por Hugo del Carril, con Hugo del Carril, Adriana Benetti y Pedro Laxalt.

melodrama romántico (género popular en boga) aprendido de Manuel Romero, del Carril inscribe una estética de realismo social (cuyo origen debe buscarse en el Soffici de *Prisioneros de la tierra*), para conjugar un híbrido que se denominó —en un alarde de creatividad crítica— “realismo romántico”. El gran mérito de del Carril radica en capitalizar la denuncia de la explotación en los yerbatales del Alto Paraná en las primeras décadas del siglo, y sin abandonar nunca el carácter de un cine popular y de nivel masivo. La denuncia sobre la explotación de los trabajadores, que constituye el eje de *Las aguas bajan turbias*, era del todo ajena a la estética del melodrama. Por eso, en este caso, la fatalidad del destino (a la que del Carril es tan afecto como el cine de su época) encuentra, en su origen, una dominación. Decía Mahieu: “A pesar de la persistencia de una visión simbólica, donde la naturaleza (física) y pasiones humanas tienen la fuerza mítica y fatalista de lo irreversible, hay ahora una oposición tangible entre el hombre y una realidad modificable, injusta pero perfectible”. Se trata de desnudar la relación de clase que subyace a una supuesta relación natural del hombre con la tierra.

Por otro lado, el cine de del Carril es un cine de cuerpos. Cuerpos transpirados, sudorosos de trabajo, cuerpos deseantes y deseados, cuerpos castigados por el patrón, cuerpos muertos, asesinados. Cuerpos poco celestiales, cuerpos carnales. En el melodrama romántico convencional, los cuerpos están idealizados, son intocables, evanescentes; digamos, incorpóreos. El pudor sublima, es decir: desplaza; por lo tanto: fetichiza. En Hugo del Carril, en cambio, hay una palpación inalienable, propia de la carne. Ninguna sustitución, ningún distanciamiento, ninguna desactualización. Un cuerpo es un cuerpo. De ahí que *Las aguas bajan turbias* sea un film erótico, porque el placer sólo se satisface por el acto, y el deseo es siempre deseo de un cuerpo presente; pero también ahí es un film político, porque es sobre los cuerpos que se ejerce el poder. Si esto es así, entonces la violación será la instancia de entrecruzamiento. El sometimiento sexual es, aquí, metáfora de la explotación. Y en un país en donde esa explotación se convierte en signo de la dependencia, *Las aguas bajan turbias* resulta un film imprescindible.

David Oubiña

60 Aniversario

C I C L O D E H U M O R



Con la participación de importantes artistas
Abono a 6 funciones, días Lunes 21 hs.
Reservas: Boulogne sur Mer 54, Capital. Tel.: 961-9562
Boletería 17 a 21 hs. Adquiéralo con CABAL

LA TRIBU 

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

Las buenas, las malas y las feas

	Rey	Noriega	Lucio	Quintín	Flavia	Kupchik	Castagna	Gandolf
Adiós al rey (J. Milius)	7	7		7	5	5		3
Alaska al norte (H. Hathaway)						7		
Apache (R. Aldrich)	8	7		9	9	8		6
Cada ocaso yo muero (W. Keighley)				8	9	10		
Calle sin retorno (S. Fuller)	9	6		9	9	8	9	4
Casados y descasados (A. Hitchcock)						6	5	
Chantaje (A. Hitchcock)				8	8		8	8
Conspiración de mujeres (P. Greenaway)	5			4	7	6	5	8
Demasiado bella para mí (B. Blier)	6			5	7	7	8	8
El proceso final (M. Apted)								7
El rey de Nueva York (A. Ferrara)		8		9	8	8		
El silencio de los inocentes (J. Demme)	9	10	10	8	8	8	7	9
Encuentro con Venus (I. Szabo)	5		7			4		
Esa rubia debilidad (J. Rees)								3
Estamos todos bien (G. Tornatore)	4			3	4	5		6
Furia en Harlem (B. Duke)	6			7	7	7	6	
Il sorpasso (D. Risi)	6			8		7	5	9
La cosa (C. Nyby)	8	10	6			8	8	10
La costa mosquito (P. Weir)		6	8	7	8	5	7	7
La doble vida de Verónica (K. Kieslowsky)	8		10		6	9	8	10
La invasión de los muertos vivientes (D. Siegel)	8	9		8	9	9	9	
La leyenda del santo bebedor (E. Olmi)					9	9	8	
La noche es mi enemiga (P. Leconte)	9			8	8	10	6	9
La novia de Frankenstein (J. Whale)	9	8		7	7	8	10	
La rosa del hampa (N. Ray)						8	6	
La ventana indiscreta (A. Hitchcock)	10	10		10	10	10	10	10
Las ballenas de agosto (L. Anderson)			6			6		
Llamarada (R. Howard)		6		6	6			5
Locos del aire (J. Abrahams)				6	6			6
Mi madre es una sirena (R. Benjamin)		7		3	3			3
Mi querido intruso (L. Hallström)						6		6
Paprika (T. Brass)						2		
Pesadilla 6. La muerte de Freddy. (R. Talalay)	2						2	
Punto límite (K. Bigelow)		10		9	9			3
Robin Hood (K. Reynolds)		8		8	9	6		7
Soldados de la heroína (K. Reisz)			7					
Tommy (K. Russell)	7		5			5	5	6
Un beso antes de morir (J. Dearden)	5							5
Una mujer indecente (B. Verbong)						5		5
Vincent y Theo (R. Altman)				7	8			
Yo, tu y mi mamá (C. Columbus)								7

Agradecemos a **Video del Angel**, Vidt 2077

Ciclos de cine. Junio de 1992.

Ultima fila

Cinemateca. Sala Lugones. Corrientes 1530

Festival de la comunidad europea - Mayo/Junio 1992

- Sábado 30:** *Retrato de familia* (Portugal, 1991) Dirección: Luis Galvao Teles. Con Joaquim d'Almeida, Maria de Medeiros.
- Domingo 31:** *Puertas abiertas* (Italia, 1989) Dirección: Gianni Amelio. Con Gian Maria Volonté, Ennio Fantastichini.
- Lunes 1:** *Baxter* (Francia, 1989) Dirección: Jérôme Boivin. Con Lise Delamare, Jean Mercure.
- Martes 2:** *Locos por el tango* (Holanda, 1991) Dirección: Leender Pot. Con Carel Kraayenhof, Osvaldo Pugliese.
- Miércoles 3:** *En el año de la tortuga* (Alemania Federal, 1988) Dirección: Ute Wieland. Con Heinz Bennent, Karina Fallenstein.
- Jueves 4:** *Nube* (Portugal, 1991) Dirección: Ana Luísa Guimaraes. Con Afonso Melo, Rosa André.
- Viernes 5:** *Contra el viento* (España, 1990) Dirección: Francisco Perinián. Con Antonio Banderas, Emma Suarez.
- Sábado 6:** *La infancia del arte* (Francia, 1988) Dirección: Francis Girod. Con André Dussolier, Clotilde Debayser.
- Domingo 7:** *La primera pérdida* (Alemania Federal, 1991) Dirección: Maxim Dessau. Con Pawel Sanajew, Julia Jäger.
- Lunes 8:** *La campaña de Cicerón* (Francia, 1991) Dirección: Jacques Davila. Con Tonie Marshall, Sabine Haudepin, Jacques Bonnafé.
- Martes 9:** *1922* (Grecia) Dirección: Nikos Koundouros. Subtítulos en inglés.
- Miércoles 10:** *Compañeros de ruta* (Gran Bretaña, 1989) Dirección: Philip Saville. Con Ron Silver, Imogen Stubbs, Hart Bochner.

Retrospectiva Manoel de Oliveira

- Jueves 11:** *Aniki-Bobo* (Portugal, 1942) Dirección: Manoel de Oliveira. Con Nascimento Fernandes, Vital dos Santos.
- Viernes 12:** *La caza* (Portugal, 1963) Dirección: Manoel de Oliveira. Con Joao de Almeida, Antonio Santos. *Acto de primavera* (Portugal, 1962) Dirección: Manoel de Oliveira. Con Nicolau Nones da Silva, Ermelinda Pires.

- Sábado 13:** *Benilde o La Virgen María* (Portugal, 1974) Dirección: Manoel de Oliveira. Con Maria Amelia Aranda, Jorge Rolla.
- Domingo 14:** *Los caníbales* (Portugal/Francia, 1988) Dirección: Manoel de Oliveira. Con Luis Miguel Cintra, Leonor Silveira.

Ciclo "Cahiers du Cinéma"

- Lunes 15:** *French Cancan* (Francia, 1954) Dirección: Jean Renoir. Con Françoise Arnoul y Jean Gabin.
- Martes 16:** *Lola Montès* (Francia, 1955) Dirección: Max Ophuls. Con Martine Carol y Peter Ustinov.
- Miércoles 17:** *El bello Sergio* (Le beau Serge) (Francia, 1958) Dirección: Claude Chabrol. Con Gérard Blain y Jean-Claude Brialy.
- Jueves 18:** *Los 400 golpes* (Les 400 coups) (Francia, 1959) Dirección: François Truffaut. Con Jean-Pierre Léaud.
- Viernes 19:** *Sin aliento* (A bout de souffle) (Francia, 1960) Dirección: Jean-Luc Godard. Con Jean Seberg y Jean-Paul Belmondo.
- Sábado 20:** *Lola* (Francia, 1961) Dirección: Jacques Demy. Con Anouk Aimée y Marc Michel.
- Domingo 21:** *Paris nos pertenece* (Paris nous appartient) (Francia, 1961) Dirección: Jacques Rivette. Con Betty Schneider y Gianni Espósito.
- Lunes 22:** *Mi noche con Maud* (Mi noche con Maud) (Francia, 1969) Dirección: Eric Rohmer. Con Jean-Louis Trintignant y Françoise Fabian.
- Martes 23:** *Passe ton bac d'abord* (Francia, 1979) Dirección: Maurice Pialat. Con Sabine Haudepin y Philippe Marlaud.
- Miércoles 24:** *Toda una mujer* (Le lieu du crime) (Francia, 1954) Dirección: André Téchiné. Con Catherine Deneuve y Wadeck Stanczak.
- Jueves 25:** *Les baisers de secours* (Francia, 1989) Dirección: Philippe Garrel. Con Brigitte Sy y Philippe Garrel.
- Viernes 26:** *Le petit criminel* (Francia, 1990) Dirección: Jacques Doillon.

EIKON. Paraguay 3343 1º piso dto. 9. A las 19 hs.

Ciclo Buñuel

- Sábado 6:** *Un perro andaluz* (1928) con Simone Mareuil y Pierre Batcheff y *Simón del desierto*, (1965) con Claudio Brook y Silvia Pinal
- Sábado 13:** *Susana, carne o demonio* (1950) con Rosita Quintana y Víctor Manuel Mendoza.
- Sábado 20:** *El* (1952) con Arturo de Córdova y Delia Garcés

- Sábado 27:** *El fantasma de la libertad* (1974) con Adriana Asti y Julien Bretheau

Ciclo: Rescate cinéfilo. A las 19 hs.

- Domingo 7:** *Nostalgia* (Nostalghia), (Italia, 1983) Dirección: Andrei Tarkovski con Domiziana Giordano y Erlend Josephson.

VideoEspacios. A las 18.30 en Espacio Giesso, Cochabamba 370.

Primer ciclo permanente de VideoCreación en Buenos Aires.
Entrada libre

- Domingo 7:** VideoMujeres I. Obras de Esti y Daniele Jaggi
Domingo 14: Retrospectiva Jean Paul Fargier

- Domingo 21:** VideoMujeres II. Videos de Esti y Edwidge Kertés
Domingo 28: *Granny's is* de David Larcher

PARABOLIC AREA

CTV

YATAY 843
LOFTS 18, 19 Y 20

T.E. 87-9322 83 7480

Curso de Tecnología de Computadoras aplicadas a la Música y Film scoring.

Duración: 3 meses

D G I SANDRO MARRINIZ

Video del Este PRESENTA

DOS GENIOS DE LOS 90



**STRANGER
THAN
PARADISE
MAS
EXTRAÑO
QUE
EL
PARAISO**



- Fábula cotidiana de
sugestivo lirismo.
LA NACION

- Un Paraíso inteligente
que conmueve
hondamente al especta-
dor.

EL CRONISTA COMERCIAL

- Film de atrapante
ascetismo.

CLARIN

-Comedia insólita, de
humor oscuro, con mucho
de road movie, apadrinada
por Wim Wenders.



un film de
**JIM
JARMUSCH**



ESTIVAL DE CANNES 1984

CALIDAD CINEMATOGRAFICA

UN FILM DE
CRONENBERG
- La Mosca , Scanners , Pacto de Amor -

CROMOSOMA
(THE BROOD)

Junto con Alien y El exorcista, el film se inscribe de
manera original en la nueva corriente del cine fantástico.

R.K.V. - Renacimiento - Video del Este S.A.
L.N. Alem 661 3º7 (1001) Capital
Tel.: 312 - 4718 Fax : 311 - 2674

ADQUIERALAS EN VIDEO DEL ESTE
Maipú 971 - M.T.de Alvear L.29 - Galería del Este