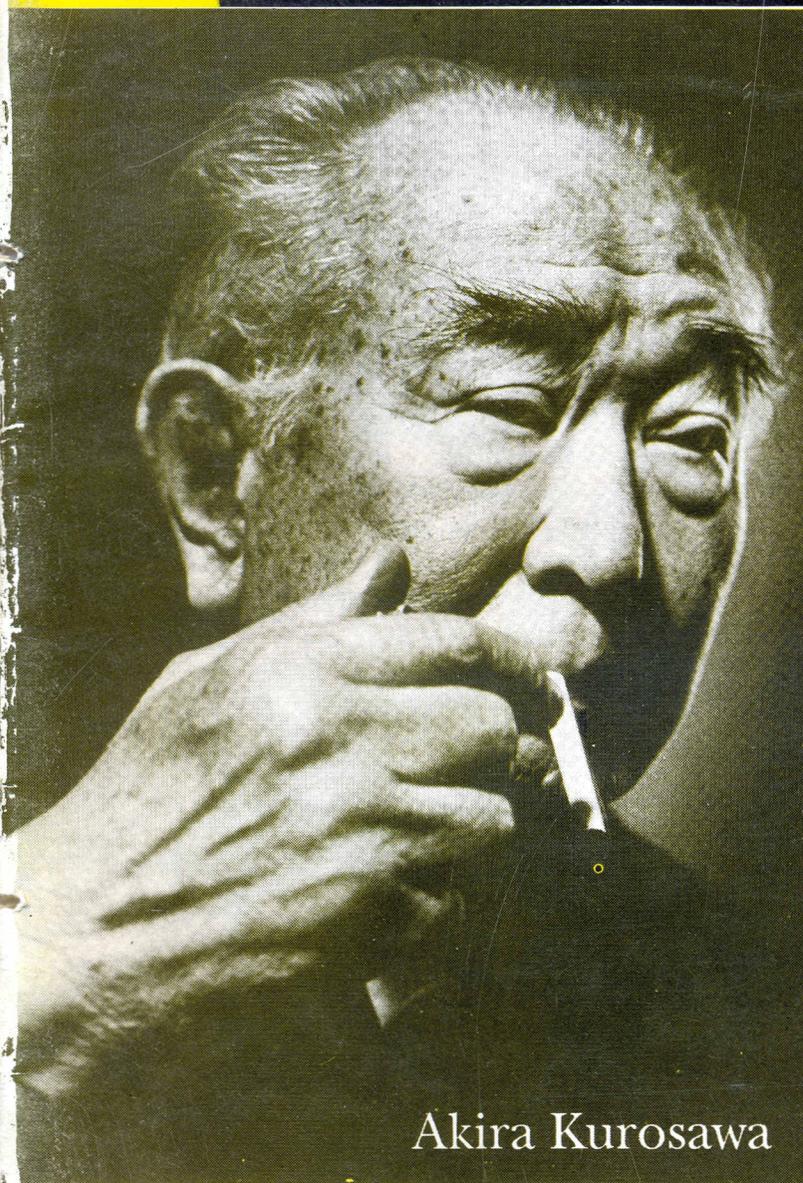


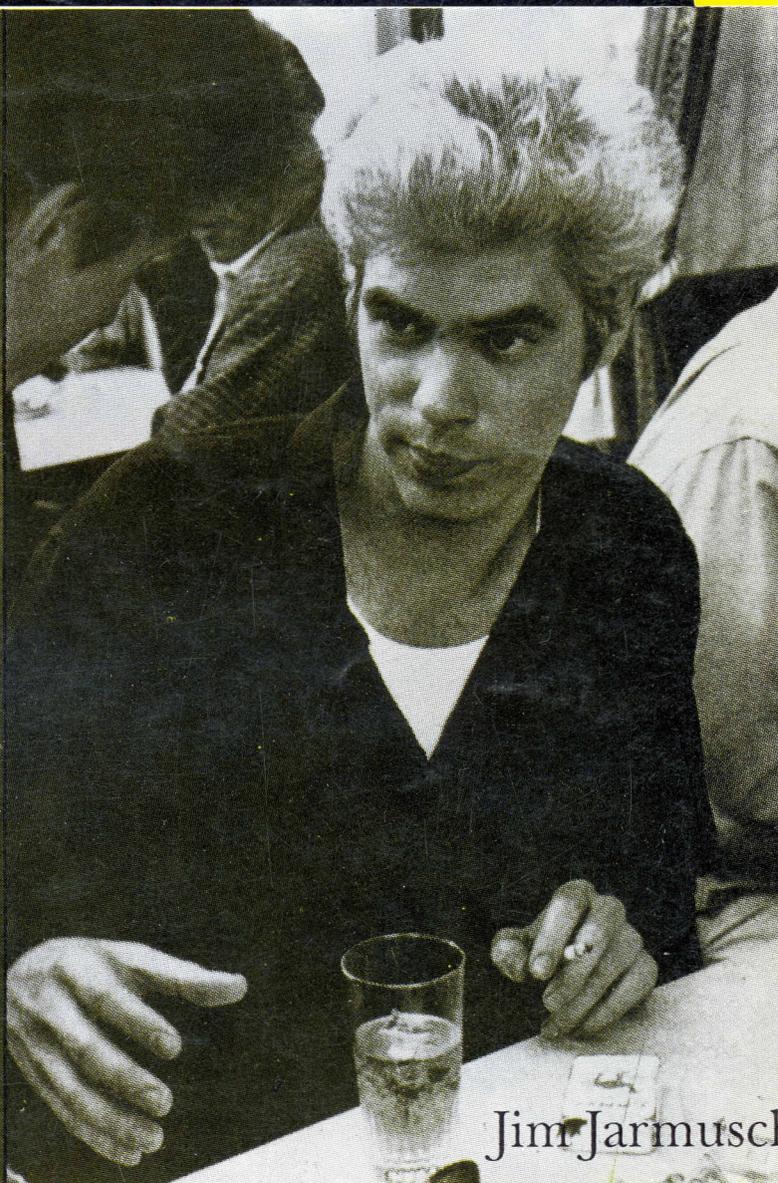
Año 1 Nº 6 Junio de 1992 \$6.-
Uruguay N\$ 16.000

EL AMANTE

C I N E



Akira Kurosawa



Jim Jarmusch

Kurosawa / Holland / Polaco / Tavernier
Oliveira / Tourneur / Freddy Krueger
Dossier monos / García Lorca
Video: Jarmusch / Mamet / Muertos vivos

El buen cine no nos asusta



memories

El tercer hombre
El diablo dijo no
Una Eva y dos Adanes
La cenicienta en París
Los valientes andan solos
La tiendita del horror
La quimera del odio
El pibe
El ángel azul

Corrientes 2537 1º "6" -  951-5529

Su programa comienza

A la hora señalada

en F.M. 93.5 MHZ.
Radio Cultura



Lunes a viernes de 13 a 14 horas

Micrófono

Fernando Ferreira
Norberto Seiscioli
Antonio Rodriguez de Anca

Producción periodística

Graciela Collini y Pablo Ferreira

Estimados lectores:

Buenas y malas noticias. Empecemos por las malas. Esta edición de El Amante cuesta 6 pesos. La razón: la impresión de nuestro número anterior no nos dejó conformes. Por lo tanto hemos vuelto a un papel de mejor calidad y a un mejor tipo de impresión (y, por supuesto, más cara). Esas son las buenas noticias.

Otra cosa. En este número se cubren películas que no han sido estrenadas, mientras que otras que están ahora en cartel no se analizan. La razón: hace varios números que decidimos hablar sólo de lo que hemos visto. Hay películas cuya fecha de estreno es algo incierta, pero que creemos que vale la pena tratar. Hay otras que se estrenan después de que la revista cerró su edición y a las que no hemos tenido acceso. Tratarlas en nuestras páginas implicaría copiar material extranjero o, lo que es peor, repetir sin ninguna posibilidad de verificarlo el material de prensa que entregan las compañías distribuidoras. Su carácter acrítico los convierte en una forma disimulada de la publicidad. Y la publicidad de nuestra revista está en espacios destinados a tal efecto que tienen una diagramación claramente diferente del texto de las notas. Gracias por seguir leyéndonos.

El Amante

El Amante / Cine

Estrenos extranjeros: *Europa, Eusopa* / 2; *Nuestros días felices* / 3; *Danzón* / 4; *Testigo fatal* / 5, *Kurosawa* / 6

Cine argentino: Especial Polaco. *Siempre es difícil volver a casa* / 11



Manoel de Oliveira por Rodrigo Tarruella / 16

Breves por Christian Kupchik / 18

Clásicos: *La marca de la pantera* por Eduardo Russo / 20

Armas de fuego: por Leonardo Sacco / 23

La generación del 60 por Gustavo J. Castagna / 24

El cine según: Julián Cooper / 26



Libros por el versado Kupchik / 28

Entrevista a Micky Kwella: / 30

Dossier: Monos / 33

Carta de Hollywood por R. Freixá / 40

García Lorca y el cine: por Mercedes Guevara / 41

Correo / 44

El Amante / Video

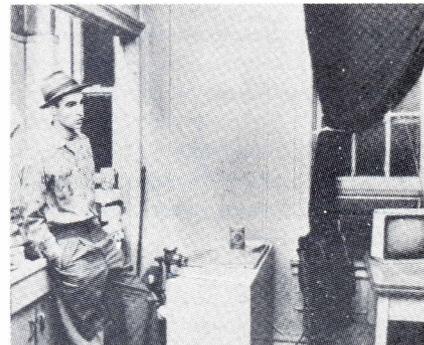
Jarmush: reportaje ajeno y nota por David Oubiña / 47

Mamet: por Pedro B. Rey / 52

Ultimo tren a Transilvania: por G. Noriega / 53

Mamet: por Pedro B. Rey / 54

La muerte de Freddy: por E. Hojman, G. Noriega y demás deudos / 58



Los especialistas: *Fútbol argentino* por César Luis Menotti / 60

Reseñas: *La costa mosquito* / 52, *Un tiro en la noche* / 56, *Sin conciencia* / 57, *Cromosoma 5* / 61

Recomendaciones / 62

Las buenas, las malas y las feas: tabla de estrenos en video / 63

Agenda: los ciclos de cine / 64

Fotos: García Lorca, John Lurie, Simone Simon

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
Gustavo Castagna
Rodrigo Tarruella
David Oubiña

Eduardo Russo
Lucio Schwarzberg
Alejandro Ricagno
Augusto Constanzo
Nicolás Trovatto
Leonardo Sacco
Julián Cooper
Ricardo Freixá

Circulación

Ariel Greis

Corrección

Viviana Arcusín

Composición

FyQ

Imprenta

Impresora Americana
Lavardén 163

Fotomecánica:

Proyección Rivadavia 2134 5º G

Distribución

Capital: Trapacs

381-8671

Interior: DISA S.A.

27-6645 / 23-4937

Apocalipsis ayer

por Sergio S. Olguín



I. Cuando el comité alemán encargado de elegir la película de esa nacionalidad para participar del Oscar decidió no enviar representante ya que “ningún film alemán tenía la alta calidad necesaria para ser nominado”, dejaba abierta una polémica. Nadie dudaba, salvo dicho comité, que *Europa, Europa* de Agnieszka Holland era la película ideal para representar a Alemania y, cuando fue tan burdamente desechada, las voces de Wenders, Herzog, Schlöndorff, entre otras, dejaron oír su solidaridad con la directora y su repudio por el destemplado gesto. ¿Qué encerraba esta película para dividir a la crítica, despertar el apoyo de los intelectuales y predisponer tan mal a los adustos señores del Comité? Una posible respuesta es que *Europa, Europa* pone en duda todo el sistema de creencias políticas sobre el que se construyó dicho continente a partir de la Segunda Guerra Mundial y que hoy alimenta el discurso de la unificación europea. Y todo esto sin olvidarse de hacer un film entretenido y entrañable.

II. Solly Perel es un adolescente judío que en vísperas de su bar-mitzvah comienza a sentir al persecución nazi. Junto a su familia emigran de Alemania a Polonia y de ahí él irá a parar a la por entonces Unión Soviética, donde aprenderá a ser un ferviente militante comunista. Caído en manos nazis, les hará creer que es un ario puro. Y éste será el comienzo de la dura aventura de sobrevivir en un ambiente donde la muerte es el destino para los de su origen.

El guión de la película está basado en las memorias de Salomon Perel. Es sorprendente que una película que tiene como tema el holocausto al que fue sometido el pueblo judío, no pierda cierto tono humorístico y que haya desechado el moralismo o la condena simplista a que son afectos este tipo de films. La escena de la rendición del Solly “nazi” ante las tropas rusas o aquella otra escena en el tren con la gorda de la Gestapo son de un humor infrecuente que para nada atentan contra la profundidad y la seriedad con que son tratados los desastres de la guerra. Para Holland, parece ser, no se puede hablar de estos temas sin una mirada irónica, donde la compasión y la denuncia se escondan pudorosamente en una sonrisa amarga.

III. Solly es un personaje heredero de dos tradiciones culturales: la picaresca y la tragedia. De la primera toma la estructura: la novela picaresca, que brilló a comienzos del renacimiento europeo, se construía a partir de un personaje que narraba su vida, las distintas peripecias por las que pasaba para sobrevivir en un mundo hostil. La picaresca, que abrevaba en el humanismo de Erasmo, era una crítica a este mundo perfecto que Agustín y Tomás de Aquino habían construido en la soledad de sus claustros. Solly es un personaje picaresco que cambió los llanos españoles del siglo XVI por el frente oriental de la Segunda Guerra. Y cambió la baja condición social de aquellos pícaros por una marca mucho más difícil de disimular: su prepucio circuncidado. Aquellos patrones a los que debían servir sin condicionamientos de ningún tipo son, en la vida de Solly, el nazismo y el estalinismo. La consigna es siempre la misma: sobrevivir. Y Solly lo consigue. Sin fidelidades, pero también sin delaciones. ¿Qué más se le podía pedir?

IV. El cine, hoy por hoy, se devora todas las formas artísticas.

Hace unas décadas *Europa, Europa* hubiera sido una novela, en el Medioevo un romance, y en la antigüedad una tragedia. Pero en este siglo la tragedia es imposible. Sólo se puede participar del espíritu trágico desde lo grotesco. Al comienzo de la película, Solly escapa desnudo de un ataque nazi contra su casa. Una vecina le consigue ropa. Se trata de un uniforme de las juventudes hitlerianas. La escena sería humorística si no fuera porque al retornar a su hogar descubre, acostada sobre la mesa, a su hermana asesinada por los nazis.

Europa, Europa es, en definitiva, una antitragedia y Solly, un antihéroe. Solly es una víctima en un mundo degradado donde no hay espacio para el heroísmo. Por eso sobrevive, porque la muerte sería un gesto heroico, un ordenamiento del caos que es imposible durante la Segunda Guerra. El héroe trágico sabía que tenía elección: o vivía en un mundo enfermo y represivo o moría defendiendo sus principios. Pero Solly no tiene elección posible: ¿morir para defender el estalinismo? ¿hacerlo por el nazismo? Y extremando polémicamente el interrogante: ¿dejarse matar por principios ancestrales que él no eligió? ¿De qué sirve ser víctima en un mundo autoritario (del autoritarismo familiar que impone ritos y credos —pero que no mata— al autoritarismo político que asesina a sus disidentes)?

V. Solly se ajusta maravillosamente bien al estalinismo y al nazismo porque son expresiones distintas de una misma barbarie. Es con la Segunda Guerra Mundial donde Occidente mata las ideologías que le sirvieron de base para su construcción. Muchos recordarán al Coronel Kurtz, aquel personaje que interpretaba Marlon Brando en *Apocalipsis Now* y que había decidido extremar el salvajismo bélico de Vietnam. Cuando Kurtz se encuentra con el teniente Willard (Martin Sheen) le pregunta: “¿Usted cree que mis métodos son erróneos?”. Willard casi sin pensarlo, le responde: “Yo no veo ningún método en lo que usted hace”. Es el fin de la razón cartesiana (o mejor: su exacerbación) lo que está presente en la Segunda Guerra y en las guerras posteriores.

En *Europa, Europa* se puede descubrir cómo los autoritarismos se manifiestan de diversas formas y logran perdurar. En una Europa como la actual (unida en su xenofobia y con un alarmante crecimiento de manifestaciones neofascistas) una película como esta no es sólo un testimonio sino también un duro aviso.

VI. “Hay algo ambiguo acerca de la palabra *Europa*. *Europa* es algo que suena nostálgico, representa valores de una cierta cultura y moral en la civilización moderna. En Polonia hay una referencia constante a *Europa* como si simbolizara un valor supremo. Es el sueño de Miterrand, de Kohl, algo así como una patria celestial. Bueno, esta misma *Europa* es la que ha nutrido las expresiones políticas más macabras de este siglo y ha sido la cuna de los crímenes más abominables.” (Agnieszka Holland).

Europa, Europa. Alemania, 1991. Dirección: Agnieszka Holland. **Guión:** Agnieszka Holland basado en la autobiografía de Salomon Perel. **Producción:** Lew Rywin / Janusz Morgenstern. **Director de Fotografía:** Jacek Petrycki. **Intérpretes:** Marco Hofschneider, Rene Hofschneider, Piotr Kozlowski, Klaus Abramowsky, Michelle Gleizer, Marta Wicz, Nathalie, Schmidt, Delphine Forest.

La recuperación del padre

por Lucio Schwarzberg

¿Cuál es la diferencia entre melancolía y nostalgia? Inventemos. La melancolía es una desazón; un sentimiento referido a objetos inasibles que se regodea con el vacío. Fue, durante el siglo XIX, una enfermedad del espíritu, un síntoma juvenil, corrosivo y desbordado, una conducta, un pathos que se contagió al siglo XX como un acendrado sentimiento burgués. La nostalgia, en cambio, es un extrañamiento que suele tener referentes más concretos: la patria, los padres, la juventud. Irse, crecer, envejecer producen nostalgias. La nostalgia es un sentimiento recatado, propio de los exiliados, de los adultos, de los viejos.

Bertrand Tavernier y la guionista Colo O'Hagan realizan *Daddy Nostalgie* con esta materia emocional. Durante una madrugada parisina, Caroline (Jane Birkin) está escribiendo en su escritorio cuando recibe un llamado telefónico de su madre, Miche (Odette Laure), que le anuncia que Daddy, el padre, (Dirk Bogarde) ha sufrido un ataque cardíaco. Caroline viaja a Marsella y acompaña, durante varios días, la recuperación del padre.

Daddy Nostalgie es una película de una austeridad salvaje. El principal recurso narrativo, que le otorga sentido a los diálogos entre padre e hija, es el *flash-back*. Son recuerdos

están fuera del tiempo de la ficción, y este uso delata defectos de guión. En *Daddy Nostalgie*, la inclusión de los *flash-back* es funcional y va empujando la historia de un modo asombroso por el lado más difícil: el de la subjetividad. Los recuerdos de Caroline desatan actitudes, gestos y discusiones oblicuas, de esas en las que se calla más de lo que se dice.

Sucede que siempre, entre los tres personajes, se calla más de lo que se dice. Apenas se dedican entre sí pequeños gestos. Caroline sólo se comunica a través del teléfono. Ella es lejana: su padre es lejano, su hijo es lejano, su amante es lejano. Miche, la madre, se calla la angustia y se dedica a fumar, a tomar Coca Cola desde el desayuno, a rezar a escondidas, y a rezongarle a Daddy. Y Daddy, por fin, sólo puede dedicar ironías —la más sutil de todas es el nuevo hábito de contar los pasos que lo separan de todos lados— beber (también, como la madre, a escondidas), y recordar Singapur.

Para recuperar al padre, Caroline deberá hacerse cómplice de la bebida y de la lengua de Daddy. El bilingüismo se convierte así en la textura sonora que acompaña la relación de padre e hija. Entre ellos, se confiesan en inglés, pero se dirigen a la madre en francés.

La austeridad formal de *Daddy Nostalgie* está explicada en la película, en el último diálogo nocturno entre el padre y la hija antes de que ella regrese a París. *Daddy* le pide a Caroline que, cuando escriba sobre él, no sea sentimental. Y Caroline, que es guionista, cumple: *Daddy Nostalgie* fue escrita por Colo O'Hagan poco después de la muerte de su padre.

Hay un estilo deliberadamente antiguo en la película. La duración de las tomas, la posición y el movimiento de la cámara, los fundidos a negro, el *cinemascope*, las lentes angulares y los encuadres abiertos diseñan una estética militante en contra de los ritmos televisivos, casi imposible de trasladar al video, que exige una ceremonia de concentración para ingresar a la película.

Para terminar: un hallazgo de la película es el *casting*. Dirk Bogarde es, como su personaje, un resucitado para el cine. Y Jane Birkin, una excéntrica inglesa escondida desde 1987 en el

cine menos comercial de Europa. A ambos se los extrañaba.



de Caroline que se desatan por una palabra o un gesto de Daddy. Cada *flash-back* entra por corte directo, apenas suavizado por la continuidad de la banda sonora, y rompe no sólo con la fluidez del relato sino con la del punto de vista. Hay una voz masculina, una voz en off —la del propio Tavernier— que relata la historia; pero el *flash-back* le cede el punto de vista a Caroline. Habitualmente, el *flash-back* sirve para explicar pedazos de la historia que

Nuestros días felices (*Daddy Nostalgie*), Francia, 1990, **Dirección:** Bertrand Tavernier, escrita por Colo Tavernier O'Hagan. **Intérpretes:** Dirk Bogarde (*Daddy* Tony Russell), Jane Birkin (Caroline Russell), Odette Laure (Miche).

Zapatos brillantes, corazón caliente

por Christian Kupchik

L'amour fou, Lágrimas negras, Me ves y sufres, son nombres de barcos. *Alejandra, Al Alcahual, Mujer perjura*, son nombres de danzón. Otro barco (griego) podrá llamarse *Papanicolau* y partir. Un danzón también puede tener por título *Lágrimas negras*. Los nombres de los barcos bailan junto a sus puertos memorables recuerdos de ultramar. El danzón es una danza que resume una poética de sobria sensualidad. Barcos y danzón tienen en común la distancia, encuentros furtivos y una pasión ritual tan profunda como legendaria.

El danzón es un baile de salón que tiene su origen en Haití, cuando los negros intentaban recrear los bailes franceses de cotillón. Se hizo popular en Cuba a mediados del siglo XIX y poco después desembarcó en Veracruz, donde sigue siendo una danza vital y eminentemente popular. Al celebrarse el primer centenario del danzón en México, la directora María Novaro decidió homenajearlo dedicándole su segundo largometraje. Para ello, apeló a una historia sencilla y entrañable. Julia, una telefonista de la capital azteca que vive junto a su hija adolescente, baila danzón cada fin de semana desde hace seis años en el salón Colonia. Su compañero de danza, Carmelo Benítez, con quien ganó los mayores premios, es un correcto caballero al que no conoce más que por su destreza en los pasos. Un día Carmelo desaparece y Julia necesita ir en su búsqueda, que no es otra que la búsqueda de sí misma y las razones de una pasión encarnada en la danza. El epicentro de esta búsqueda no puede ser otro que el puerto de Veracruz.

Novaro mantiene en todo el film un tono narrativo marcado por la calidez de su personaje que permite al espectador participar de la aventura a un nivel más sensorial que intelectual. De esta forma, poco a poco se advierte que el destino de Carmelo no es más que la excusa formal de la que se vale el inteligente guión de María Novaro (escrito junto a su hermana Beatriz) y que le permite a la directora explorar en torno a tres campos de mayor complejidad temática. Algo esquemáticamente, estas áreas involucrarían:

a) El eterno femenino. Julia, pequeña, de mediana edad y soltera, se ofrece como exponente del alma de una mujer como tantas. Ingenua, romántica, nostálgica, su mundo se reduce al trabajo, su hija, sus amigas y el danzón. Un alma transparente, que alimenta dudas, que busca respuestas sin forzarlas. Su historia se evidencia más por la honestidad con que afronta sus carencias que por sus revelaciones. Eso le posibilita llegar a un lugar desconocido, coquetear con un marino ruso y conquistar la amistad de prostitutas y dos travestis con la naturalidad y candidez de quien está más allá del mal y el bien.

Acostumbrada a un mundo donde sólo le cabe esperar la "protección" masculina, Julia descubre en su odisea tropical la verdadera esencia del misterio de ser mujer.

b) Los sueños del pueblo. Los directores latinoamericanos han sido pródigos en intentar demostrar subidos a sus



endebles torres de celuloide cómo y con qué sueñan las clases más desprotegidas. Por lo general, han sido films redundantes en una obsesiva petulancia discursiva que no alcanzaba a ocultar un dogmatismo mal digerido. María Novaro, por lo contrario, lo consigue sin siquiera nombrar falencias o ambiciones. Hace manifiesto lo obvio apenas esbozando minúsculos detalles (cómo se baña a un niño en el patio, una cajita de caracoles, etc.). No hay espacio para grandes gestos ni ampulosas palabras cargadas de un falso dramatismo. Con astucia, descubrió que no siempre lo esencial es invisible a los ojos.

c) La identidad de una cultura. El danzón no sólo es un "sentimiento que se baila", sino también un rito melancólico del México que paulatinamente ve su rostro transformado por los *liftings* de la modernización. El homenaje va más allá de la música: la exuberante fotografía de Rodrigo García también nos permite recrear la frescura del viejo cine mexicano, aquel que conociera las magistrales pinceladas del Indio Fernández, por ejemplo.

En suma, nos embarcamos en el danzón con la misma placidez con que a veces descubrimos una mirada que creíamos perdida. Ya no navegamos a la deriva: el danzón nos habla de otros ritmos posibles. Quien así no lo crea, queda invitado a una tarde de paseo por los muelles donde duermen viejas quillas. O bien, a una noche en el Savoy.

Danzón. México, 1991. **Dirección:** María Novaro. **Producción:** Jorge Sanchez. **Guión:** María y Beatriz Novaro. **Fotografía:** Rodrigo García. **Música:** Danzonera Dimas de los Hermanos Perez, Pepe Luis y su Orquesta Universitaria, Danzonera Alma de Sotavento, Manzanita y el Son 4. **Intérpretes:** María Rojo, Carmen Salinas, Tito Vasconcelos, Blanca Guerra, Chely Godínez, Victor Carpinteiro, Margarita Isabel.

Tristes Thrillers

por Quintín

Blue Steel, azul acero, es el color del uniforme de la policía de Nueva York.

En la primera media hora, Kathryn Bigelow muestra cómo Jamie Lee Curtis se recibe en la academia policial y cómo es su primer día de servicio. La cámara y el personaje acarician el uniforme, se pasean con él orgullosos por las calles de la ciudad, se enfrentan inesperadamente con el miedo y la violencia. En esa media hora, Bigelow y Curtis muestran lo mejor de sí mismas. La mirada sensual de la directora sobre la mirada inteligente de la actriz. El paisaje urbano, las sensaciones ambiguas de una chica de clase baja para la que ser policía es un logro social y un refuerzo de la autoestima. Después de ese primer día entra en acción el cocodrilo y se traga la película y la paciencia. El nombre de ese cocodrilo es "cine estándar de Hollywood posterior a la década del 70". Su menú es el talento de los directores y el placer del espectador. Sus garras son la repetición, la sorpresa barata, la falta de imaginación, las emociones codificadas. *Blue steel* se transforma, por obra del saurio, en un film de asesino psicópata que, además, padece el síndrome de Terminator: hay que matarlo quinientas veces.

La manera de arreglar esta película sería sencilla: cortarla a los treinta minutos. Se crearía así un nuevo género, que no es el del cortometraje, sino el del thriller que se termina con la presentación de los personajes. Hollywood está, hoy en día, genéticamente imposibilitado de ir más allá de esta etapa sin perder el interés y la gracia. Los guiones de años anteriores venían tropezando en el momento previo al desenlace, cuando habían pasado tres cuartas partes de la película. Era allí cuando aparecía el final convencional o forzado. Ese límite se ha corrido antes de la mitad. Pero no se trata solamente de la imposibilidad de imaginar alternativas interesantes. Las historias, simplemente, no pueden continuar, porque la modalidad de producción actual es introducir hechos fuertes y originales, abandonar el ritmo tranquilo de las primeras escenas y hacer que todo tienda rápidamente al paroxismo. El problema es que el arma para lograr esos efectos es la creación artificial de suspenso. Pero el suspenso ha agotado sus posibilidades narrativas, se ha transformado en un puñado de trucos gastados. El resultado suele ser de una enorme pobreza emotiva e intelectual, matizado por ocasionales sustos, golpes bajos y giros injustificados de la trama. Este mecanismo consume las imágenes y los personajes, los incinera en el altar de la banalidad. Y no se puede salir de esta trampa por más que se aguce el ingenio. Porque el repertorio está limitado a la variación sobre algunas fórmulas que probaron alguna vez ser del agrado de algunos espectadores. Pero lo más notable es que cuanto más aparentemente ingeniosas son las historias (no es el caso), peor es la película. Cuanto más intentan perseguir lo inesperado, más caen en lo ridículo. En *Al borde del abismo*

no se entiende quién mató a quién, pero es una película maravillosa, sostenida por el movimiento interior de cada escena y la riqueza de los personajes. En *La mano que mece la cuna* todo es absolutamente claro y es un tremendo bodrio, condenado por su rigidez y su trivialidad. Es cierto que se trata de la diferencia entre Howard Hawks y Curtis Hanson, pero también entre la libertad y el régimen, entre la ligereza de lo imaginario y la pesadez del mecanismo. A películas como *Blue Steel* sólo le quedan dos opciones. Una es estirar el planteo para permitir que las situaciones se puedan seguir abriendo, se preserve el clima y la vida del film

no se cierre sobre peripecias ciegas que se parecen cada vez más a los malos dibujos animados. La otra es convertirla en una de esas nuevas



películas de media hora. Hay una tercera: a partir de cierto momento, tirar el guión a la basura, e improvisar con el material del que se dispone para terminar con la tiranía de la letra impresa a la que hay que convertir en celuloide. Ninguna de estas opciones es potable para los que invierten dinero en ese cine. Pero el cine no es el arte de filmar guiones ni el de hacer que los actores practiquen morisquetas. Y, por eso, el negocio se está complicando.

En el número 5 de *El Amante*, Alejandro Ricagno anunció que el título en la Argentina de *Blue Steel* sería algo como *Nunca juegues con psicópatas* o *Persecución amorosa y mortal*. Resultó igualmente ridículo pero más corto: *Testigo fatal*. Se agrega así un nuevo integrante a la larga lista de thrillers con un testigo en el título, lista que probablemente se inicie con *Testigo de cargo* (Billy Wilder, 1957).

Casualmente, esta última película es uno de los puntos más altos del ingenio combinatorio del thriller de relojería llevado a la pantalla con toda la solvencia técnica posible. Que también es un bodrio es lo que se intenta insinuar en los párrafos anteriores.

Blue Steel / Testigo Fatal. EE.UU. 1990. **Dirección:** Kathryn Bigelow. **Producción:** Oliver Stone, Edward Pressman, Michael Rauch. **Guión:** Bigelow y Eric Red. **Fotografía:** Amir Mokri. **Edición:** Lee Percy. **Diseño de producción:** Tony Corbett. **Intérpretes:** Jamie Lee Curtis, Ron Silver, Clancy Brown, Elizabeth Pena, Louise Fletcher.



Tenno Akira, gran ilusionista de la linterna mágica

por Tarruella Rodrigo

Cierta tarde, poco antes de empezar al rodaje de Rashomon, Kurosawa vio un viejo film de Martin Johnson y se sintió impresionado particularmente por una secuencia en que se veía un león al acecho. Recuerda haber dicho: "Bueno, Mifune ese es Tojamaru, haz al hombre como ese animal". Más tarde hizo que todos fueran a ver un film en el que aparecía una pantera negra, que se convirtió en el modelo para el personaje de Machiko Kyo. Como es éste el modo en que AK hace habitualmente sus films, es comprensible que le divierta ver cómo los extranjeros se entusiasman con sus obras por razones equivocadas. (Donald Richie)

Jap-Cult. La cultura japonesa es prácticamente desconocida en nuestro país. El cine nipón —una cita ineludible— comparte el limbo de ignorancias con el chino, el portugués, el canadiense y la fértil producción de India. Mizoguchi (sólo llegaron al Sur dos de sus films), Ozu, Gosho, Naruse, Kinugasa, Kinoshita, Hani, Ichikawa (*El arpa birmana, Extraña obsesión*), Imai Tadashi, Shindo, Toyoda Shiro (*El trigo verde*), Yamamura So (*Los pescadores de cangrejos*), Yamamoto Satsuo (*Barrio sin sol*), el maestro Uchida Tomu, Teshigahara (*La mujer de arena*), Masumura, Yoshida (*Eros+Masacre*), Urayama Kirio, la mayoría de las obras de Oshima (*El imperio de las pasiones & el de los sentidos*) e Imamura (*La balada de Narayama, Eijanaika*, la tan elogiada *La mujer insecto*) siguen padeciendo oscuridad. La filmografía de Kurosawa Akira ha sido más beneficiada: de sus 30 películas se estrenaron en Argentina quince y serán dieciséis con *Rapsodia en Agosto*.

Akira en el comienzo. Así como el maestro Satyajit Ray (recién fallecido) decidió dedicarse a dirigir luego de ver a —Renoir filmando— la maravillosa *El río*, fue una visión de *La rueda* del gran Abel Gance lo que desvió a Kurosawa Akira (Tokio, 23 marzo 1910) de las imágenes fijas de la pintura a los íconos en movimiento del cine sonoro. Como Mizoguchi y Hitchcock, Fellini & Tashlin con el *comic* o Ichikawa con la animación, el comienzo fue dibujar y pintar. En la mayoría de los casos, estas tendencias no son abandonadas, sino transmutadas en un nuevo medio. Recordemos de paso que la etnología marcó a Godard, el periodismo amarillo y negro a Fuller, Lang & Nick Ray eran arquitectos y Ernest Beaumont Schoedsack explorador en Siam e Irán antes de realizar la genial *King Kong* ('33). Tras integrar como pintor el Grupo de Artistas Proletarios, Akira entra en la Toho en 1936, como asistente y luego guionista de UKI (*La nieve*) y UMA (*El caballo*, '41). Hacia 1943 dirige su primer obra: *Sugata Sanshiro*, sobre el inventor del moderno yudo. La revista con que el periódico Página/12 festejó uno de sus aniversarios publicó algunos de los excelente dibujos coloreados por AK.

El casamiento de Oriente y Occidente. Para lo bueno y

para lo malo entramos en una era de integración planetaria. El desarrollo del capitalismo y las comunicaciones forjaron durante el siglo XX una cultura de fusiones y cruzamientos, original, por primera vez, en la larga Historia. Las críticas a Kurosawa del *establishment* crítico japonés (y también de muchos occidentales) acusándolo de "occidentalizado" y "poco japonés" se inscribe en una extensa marcha de la estupidez humana. Los conservacionistas, cultivadores de un enteléquico Ser Nacional —aquí "japonés"— pretenden desconocer la cambiante realidad y son iguales en todos lados. No hay mucha diferencia entre los fósiles impugnadores de Piazzolla, Dino Saluzzi & Borges, las Academias que custodian historias asépticas o Sanmartines impolutos y museo de cera de la "japoneidad verdadera". Como estos creadores y muchos más, AK es un artista de una época decadente, destructiva y, también, integradora. Ignorado en su propio país, —una colmena productivista adoradora de Kawasaki, Sony, Mitsubishi u Honda (no Inoshiro)—, casi caído por ello en la tentación del suicidio, Akira es otro talento *marginal* trabajando para mayorías. Su ruptura es no seguir las pautas tradicionales y rígidas de "lo japo". Si Astor payaba con Mulligan, Dino mezcla chacareras y zambas con El Armenio Arto o Corea, el Viejo unía Villa Ortúzar con Islandia y la gran Liliana Herrero pone al Cuchi junto a Satie, Akira fusiona a Shakespeare con Ed McBain, samurais, *kabuki*, *noh*, ecología, Japón del siglo XV, Japón del siglo XX, *ronins* (aspirantes a samurais), Dostoyevski, Gorki, los rescoldos de Hiroshima & Nagasaki, el *western*, John Ford, etc.

Lo mismo en todas partes / Palabras del Glauber sobre el sordo. "Los mexicanos desautorizan aún hoy los films anti-mexicanos. Ellos prohíben una parte de la producción norteamericana que trata a los mexicanos como poltronas. Pero en la mayoría de los films salidos de los estudios Chuburusco, los mexicanos son poltronas o ingenuas creaciones de la naturaleza. El cine mexicano, que se defiende de la infamia, copia la infamia. El nacionalismo aísla a México de América. No es azar, si con algunos jóvenes cineastas que, mientras tanto, comienzan a *traicionar 'nuestro México'*, Luis Buñuel es considerado *un cineasta marginal*. En sus comedias y sus melodramas, rodados ellos también en Chuburusco, se encuentran los primeros ensayos sobre la civilización latina, después de los apocalipsis católico, zapatista y... eisensteniano." (Glauber Rocha. *Cela s'appelle l'aurore.. Cahiers du Cinéma* 195, noviembre '67.) Desarrollar, como pide el tema, la múltiple y variada obra kurosawiana me llevaría un número entero de *El Amante*. Como esto es periodismo y hay que ser breve, tiro unas puntas. Reflexiones de prosa licuada por la ecuación espacio-tiempo. Algún día me darán más espacio & tiempo. O no.

1) Estudios o casas. Las productoras japonesas fueron tan férreas e hinchapelotas como las *majors* yanquis. El capitalismo salvaje japo —con su etapa de exaltado nacionalismo facho en los '30 y los '40, la contrapartida cultural de un fuerte grupo de cineastas comunistas, y la colonización yanqui después del '45— engendró a las Toho, Shintoho, Shoshiku, Daiei. Kurosawa filmó la mayor parte de su obra con la Toho así como Mizoguchi hizo sus primeros 50 films para Nikkatsu (la primera productora japo, fundada en 1912). La reducción de Hakuchi (*El idiota*), inspirada en Dostoievski, de 3 horas a la mitad por la poderosa Shochiku, fue uno de los grandes desastres en la vida y obra de Akira, que, vuelto a la Toho, produjo *Ikiru* (*Vivir*). ¡Tomá!

2) Equipo o familia creadora. Como casi todos los grandes cineastas, Akira trabajó con un *team* de colaboradores fieles y seguidores: los guionistas Oguni Hideo y Hashimoto Shinobu, el iluminador Nakai Asaichi, el músico Hayasaka Fumio. Mifune Toshiro, Shimura Takashi & Mori Masayuki fueron presencias continuas y reconocibles. Shimura (*Vivir*, *Los 7 Samurais*, *El ángel ebrio*, *Rashomon*, etc.) y Mori aparecieron desde el cuarto film de Akira, *Los hombres que caminaron sobre la cola del tigre* (45), Mifune entra en Kurosawalandia con *El ángel ebrio* (48), considerada la primera obra maestra de AK, nunca proyectada en BA.

3) Método de trabajo. Akira, obsesivo y perfeccionista, filma en exceso —alrededor de 10 a 1 (diez posibilidades de la toma que quede)— y con varias cámaras al mismo tiempo (desde *Los 7 samurais*). Como Welles, es de los que cree en la supremacía del *montaje*, momento que con la visión de un maestro *zen* utiliza para saber *dónde* cortar.

4) Shakespeare. Las versiones de AK de WS son *Trono de sangre* (sobre Macbeth) y *Ran* (sobre King Lear). Esto en la trama anecdótica, ya que varios films de AK utilizan elementos de concepción shakesperiana (especialmente *Kagemusha*) mezclados con otros intereses. *Trono...* motivó el interés de Noël Burch para su estudio sobre “Estructuras de agresión” para los *Cahiers* con su secuencia-shock final de Mifune convertido en un erizo humano por las flechas, en la cual Akira utilizó flechas reales, con trucaje. También causó el anatema de los custodios de Shakespeare (“Fallida en sus dos terceras partes por su posición errada ante Shakespeare”, escribe el profesor Henri Agel en su interesante *Les grands cinéastes*), tan miopes como los literalistas japoneses. Demás está decir que estas 2 obras de un aliento salvaje y bárbaro se alejan del bardo inglés, tienen más que ver conceptualmente con los shakespearos del bárbaro americano Welles. *Ran* está muy cerca del Martín Fierro, es una terrible elegía sobre el poder, la locura, la derrota guerrera y sus fantasmas. Para el que demande a Willy, el intocable, existen los registros teatrales de Olivier y sus Old Vics. Akira inventa imágenes, hace cine.

5) Tiempo/Memoria/Puntos de vista. En *Sueños*, Akira mezcla las cartas de la memoria más libremente, como un *sketch-book* de recuerdos personales. Esto ya lo había hecho antes. En *Ikiru* y *Rashomon*, sobre todo. *Rashomon* —objeto de un trabajo de Heidegger en su obsesiva busca de las verdades últimas (recordemos que el autor de *El Ser* y *Tiempo* terminó, sabiamente, aceptándose budista, como Borges)— introduce, como *Citizen Kane* de Orson, el relativismo de las versiones, lo inasible de cada vida y acto, la imposibilidad de conocer algo del todo. Sólo partes nos está permitido. Dos años después, las distintas, opuestas visiones del burócrata difunto (Shimura) de *Ikiru* exploran otro enigmático laberinto bifurcado.

6) Rashomon en Venecia. O Kane, Welles o King Kong en Europa. *Rashomon* en la ciudad adoptada por Pound (una

laguna entre los canales, viejo), la ciudad de paso de Mahler, Mann, Visconti y el bárbaro Hemingway, fue el eterno descubrimiento por los europeos de *otros* mundos. El azaroso envío del duodécimo film de Akira a la *mostra* —precedido cronológicamente por las ignoradas *Angel ebrio* & *El perro perdido* (Nora-Inu, con Mifune & Shimura)— aporta a la cartomancia y topografía europea el hallazgo y futuro seguimiento, de un nuevo rastro o galaxia a seguir. Como con Buñuel cuando presentó en Cannes *Los olvidados* —título emblemático— luego de 20 años que se alejara de Francia hacia “la periferia” (España, México) con el polaco Grombowicz volviendo a “la casa de mamá” después de 25 años de residencia porteña, la pregunta de la ingnorante soberbia periférica euro fue la misma: “¿De dónde salió este tipo?”. La duodécima noche o film. Más Shakespeare. ¡Que lo parió!

7) Humanismo / Naturaleza / Ecología / Naturalismo / Miserias / Degradación. Muchos *ítems* fundamentales en Akira y poco espacio para tratarlos. Seré breve. El culto a la *natura* tiene su cima en *Dersu Uzala* (75), canto a todo lo viviente *más allá* del “humanismo tradicional” que impera en casi toda su filmografía. Catarsis y cura de desintoxicación frente a *Do'Des'Ka'Den* (un depresivo, alegórico, fracasado y suicida film), el desastre de *Tora! Tora! Tora!* —Pearl Harbour cinematográfico de Richard Fleischer & Ray Kellogg, el director papa-frita, en que trabajó junto con su guionista Oguni, y su intento de suicidio en diciembre 1971. Una obra maestra muy distinta (*a Dersu*) es incomprendida por la izquierda fósil: *El cielo y el infierno* (63, con Mifune). Inspirada en Ed McBain (o en Evan Hunter), con subtítulos para su difusión en USA del maestro Nick Ray, tiene dos momentos del mejor Akira: la secuencia en el tren, donde se cumple uno de los axiomas del cinéfilo: si quieren suspenso magistralmente filmando ambiente en un tren (mucho Hitchcock, *The Narrow Margin* (Fleischer), *The Tall Target* (Mann Anthony), *El amigo americano* (Wenders sobre Patty), *El Emperador del Norte* (Aldrich), una secuencia de *El Ministerio del miedo* (Lang, etc.) y el descenso a los infiernos o “barrio del vicio”, de clima baudelairiano pero como sólo un japonés cineasta puede. Más sobre los puntos del (7) y algo sobre la *épica elegiaca* de AK quedan para otra vuelta.

Filmografía Kurosawa

1943	<i>Sugata Sanshiro</i>
1944	<i>Ichiban Utsukushiku</i>
1945	<i>Zoku Sugata Sanshiro</i>
1945	<i>Tora No O O Fumu Otokotachi</i>
1946	<i>Asu o Tsukuru Hitobito</i>
1946	<i>Waga Seishun Hi Kui Nashi</i>
1947	<i>Subarashiki Nichiyobi</i>
1948	<i>Yoidore Tenshi</i>
1949	<i>Shizukanaru Ketto</i>
1949	<i>Nora Inu</i>
1949	<i>Shubun</i>
1950	<i>Rashomon</i> (Rashomon)
1951	<i>Hakuchi</i>
1952	<i>Ikiru</i> (Vivir)
* 1954	<i>Shichinin No Samurai</i> (Los siete samurais)
1955	<i>Ikimono No Kiroku</i>
1957	<i>Kumonosu Jo</i> (Trono de sangre)
1957	<i>Donzoko</i>
1958	<i>Kakushi Toride No San Akunin</i> (La fortaleza) oculta
1960	<i>Warui Yatsu Yoku Nemuru</i> (Los malvados duermen bien)
1961	<i>Yojimbo</i> (Yojimbo)
1962	<i>Tsubaki Sanjuro</i> (Sanjuro el samurai)
1963	<i>Tengoku To Jigoku</i> (El cielo y el infierno)
1965	<i>Akahige</i> (Barbarroja / Bondad humana)
1970	<i>Dodeska-den</i> (Dodeska-den)
* 1975	<i>Dersu Uzala</i> (Dersu Uzala)
* 1980	<i>Kagemusha</i> (Kagemusha, la sombra del guerrero)
* 1985	<i>Ran</i> (Ran)
* 1990	<i>Konna Yume Wo Mita</i> (Sueños)
1991	<i>Hachigatsu no rapusodi</i> (Rapsodia en agosto)

* Disponible en video

El ojo que devora y el éxtasis

por Pedro B. Rey

Una nueva película de Kurosawa plantea —y personalmente nos plantea— un interrogante: desde dónde mirar un nuevo film de alguien a quien años y films han consagrado como maestro, cómo hacer para no traicionar la mirada que debería enfrentarse a esa obra de la que singularmente desconocemos tanto.

Respuesta tentativa: un autor —o mejor, un director de trayectoria extensa— es una suma de coordenadas que incluyen sus películas previas, el sistema cinematográfico en el que se incluye y en el que no se incluye, una cadena enumerativa de temas y obsesiones tanto personales como análogas a las de sus compañeros de ruta, etc. Sería soberbio intentar descifrar en toda su amplitud el rol que *Rapsodia en Agosto* pudiera cumplir en ese sistema. Nos es posible mirar esta película en sí misma y nada más? Sería injusto. Por lo tanto sólo podemos escribir a distancia respecto de un lejano e hipotético cine oriental y de la obra de uno de sus realizadores.

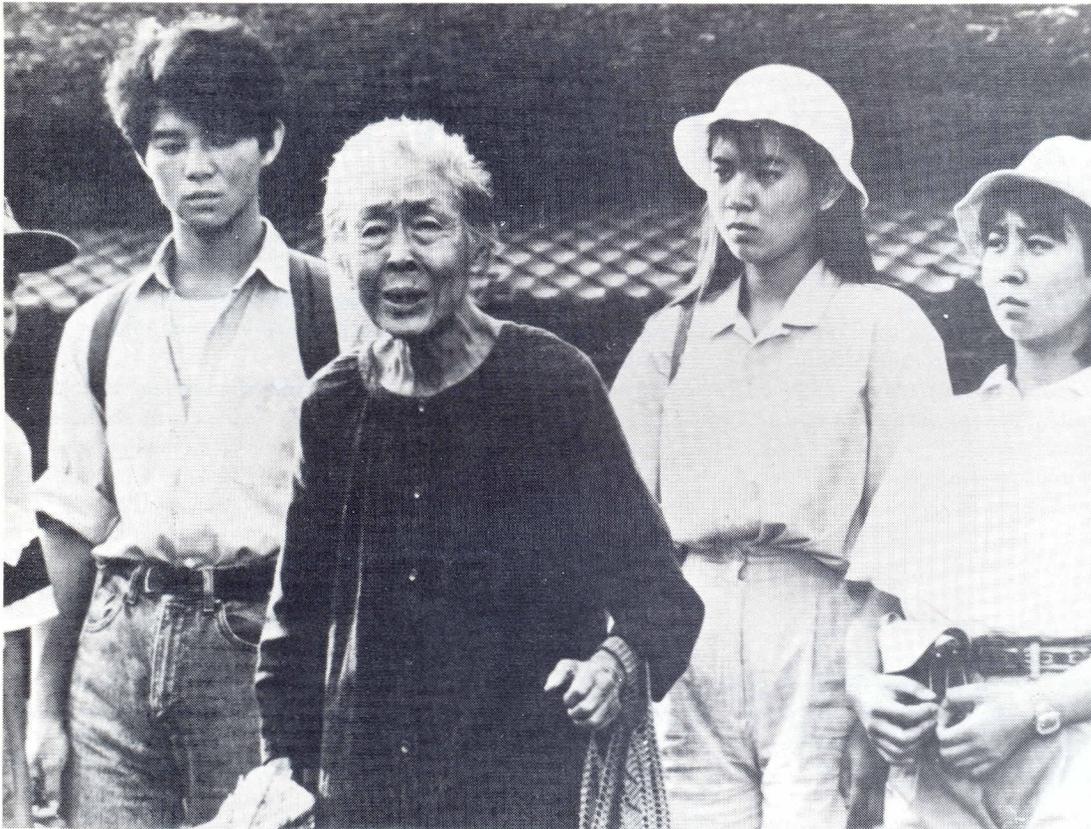
II. *Rapsodia* cuenta la historia de una mujer, ya muy anciana, que vivió la caída de la bomba en Nagasaki. Cuenta también la historia de un ojo —oculto durante toda la película— que la mira. Pero ésta es la forma final de la película, no su principio.

Durante su transcurso, podemos observar el telar de relaciones que se establece entre nietos y abuela, hijos y madre, hijos y padre.

Hay quizás una sorpresa y es el modo en que se nos cuenta. Kurosawa ya había insinuado en *Los Sueños*, entre temores apocalípticos y pasiones ecologistas, una tendencia a expresar un mensaje y a dejarlo en evidencia. *K.* —el más occidental, según dicen, de los directores japoneses— no nos tenía demasiado acostumbrados a esta clase de artificios. En una primera aproximación podemos imaginar que se trata de la tan mentada simplificación compleja a la que parecen llegar muchos maestros en su búdica —o sintoísta— vejez. Pero en este caso hay algo más, y es una tradición que apenas conocemos, pero intuimos. Su aparente obviedad, que no es otra cosa que simplicidad de líneas, quizá no sea más que una desoccidentalización de su último cine, un re acercamiento a las fuentes de otros maestros de la isla, como es el caso de Ozu (del que este año pudimos ver tardíamente su *Historia en Tokio*).

III. La cámara fija del cine de Ozu en sus *Tokio Monogatari* parece haber influenciado esa primera escena donde los nietos tratan de convencer a la abuela, arrodillados en





través del ala familiar que hizo fortuna en Hawai parecería, en un primer momento, apenas una excusa para pasearnos documentalmentemente por los monumentos a los muertos en Nagasaki. Aunque el sentido es otro: para ver el reflejo del dolor de otras generaciones el espejo tiene que refractar en alguna otra isla lejana, externa, para así devolver la imagen de la derrota. Imagen a la que sólo los nietos podrán aproximarse. El emisario que cruzará el océano — Gere, en un casi cameo— no se ofenderá de que se le muestre la realidad, como los adultos sospechaban. La mirada que viene de afuera es otro ojo: el

torno a ella, para aceptar un viaje a Hawai. Su último hermano vivo, que partió antes de la Segunda Guerra y al que no está segura de recordar, a punto de morir le pide que lo visite. La escena se extiende lo necesario como para empaparnos de la patética soledad del personaje, pero también para construirla como el nudo desde el que partirá la historia propiamente dicha y sus secuelas: una cruza continua entre presente y pasado; un pasado que volverá, memoria mediante, a ese presente de medio siglo más tarde. Y ese pasado es la bomba y su ojo terrible que la mira entre dos montañas.

La bomba, a través de la memoria, se convierte no tanto en símbolo —tomarlo como símbolo es la tentación que parece volver a *K.* demasiado explícito— como en un hecho concreto. Si durante el transcurso de la primera parte de la película uno apostaría por aquella primera afirmación ("*K.* está más interesado en seguir filmando sus peores sueños"), los últimos quince minutos, con la abuela aterrada cubriendo a los nietos con una sábana durante una noche de truenos hasta llegar a la huida final bajo la lluvia que tiene el valor de una epifanía lo hacen cambiar de opinión. Ese es el hecho concreto. La bomba tiene la forma del recuerdo.

IV. En la película de Ozu las relaciones generacionales siguen un esquema (aunque lejos está de ser esquemático) por el estilo: los viejos son personajes que esconden una extraña sabiduría, aunque no en el trágico sentido occidental; los adultos, aquellos chicos criados en la posguerra, son seres mezquinos, preocupados antes que nada por el consumismo *in crescendo*; y los nietos son los portadores (y sobre todo la esposa del hijo muerto en la guerra, que cumple el rol de una verdadera hija adoptiva) de una lejana complicidad.

En *Rapsodia en Agosto* descubrimos, treinta años después, con las variantes del caso, algo similar. Esta vez son los hijos de la posguerra —aquellos que en Ozu eran chicos— los atraídos por el nuevo "sueño americano", y son los nietos lo que con el correr de la película llegarán a captar todo el horror de la bomba. La introducción de las relaciones con los Estados Unidos a

del reconocimiento.

V. Una rapsodia es, según la mayor parte de los diccionarios, la parte de un poema épico susceptible de ser recitada. Algunos agregan algunos ítems suplementarios: una rapsodia podría ser una alta expresión emocional o, también, un raptó de éxtasis.

Para la definición general podemos encontrar la escena en que los sobrevivientes se reúnen para rezar en el aniversario de la caída de la bomba. Centro de la rapsodia. Para el primer ítem podemos acumular los monólogos —porque en realidad son eso— de la abuela, y para el segundo esos maravillosos últimos quince minutos que modifican la película y en los que la huida se transforma en una forma de éxtasis fílmico.

Pero, buscando entre líneas, puede encontrarse una última definición: una composición musical de forma irregular que sugiere improvisación. La película se iniciaba con el sonido de un órgano desafinado que uno de los nietos pretendería arreglar durante todo el verano en que transcurre la historia. Lo logrará en las últimas escenas. Ya no habrá para entonces sonidos que chirríen ni voces crispadas, sólo la entrada en la fuga, tanto pedestre como musical. Y ahí comienza la historia: "Ese verano pasaron cosas extrañas", dice el nieto, como alguien que pudo comprender. Y es ahí, otra vez, donde la película comienza.

Rapsodia en agosto. (Hachigatsu no Rapusodi). Japon, 1991.

Dirección: Akira Kurosawa. **Producción:** Hisao Kurosawa.

Fotografía: Takao Saito y Masaharu Ueda. **Música:** Sinichiro Ikebe, sobre temas de Franz Schubert y Antonio Vivaldi.

Sonido: Kenichi Benitani. **Guión:** Akira Kurosawa, sobre la novela "Nabe-no-Naka" de Kiyoko Murata. **Intérpretes:** Sachiko Murase (Kane, la abuela), Richard Gere (Clark, el sobrino), Hisashi Igawa (Tadao, hijo de Kane), Narumi Kayashima (Machiko, esposa de Tadao), Tomoko Ohtakara (Tami, hija de Tadao), Mitsunori Isaki (Shinjiro, hijo de Tadao), Toshie Negishi (Yoshie, hija de Kane), Hidetaka Yoshioka (Tateo, hijo de Yoshie), Mie Suzuki (Minako, hija de Yoshie).

También es difícil salir de casa

por Gustavo Noriega

El cine de Polaco —el que nos dejaron ver— ha estado compuesto de sombras, represiones, maldades y, fundamentalmente, de fealdad. La famosa “estética de la fealdad” de este director no es un canto a los valores que se oponen a los parámetros estándar impuestos por la sociedad. Los feos de Polaco no son solamente feos: son mezquinos, autoritarios, cuando no groseros e imbéciles. Al verlos no nos invade una oleada de simpatía como en las películas trash de John Waters o con los monstruos-héroes de Clive Barker. Lo que provoca es el deseo de cantar a toda voz aquella vieja cumbia: *¡Que se mueran los feos!* Los Midachi, por su parte, son el fenómeno más exitoso de los últimos años en la Argentina. Su popularidad se cimienta quizá no tanto en los espectáculos teatrales donde agotan localidades como en sus apariciones en reportajes de televisión que los muestra espontáneos y desinhibidos. La gracia atorrante y natural de estos santafecinos ocupa el espacio dejado libre por la vertiginosa caída de Alberto Olmedo. Si alguien puede cumplir la promesa de filmar la Gran Comedia Argentina —promesa que Olmedo dejó incumplida— ésos son, hoy, los Midachi.

Siempre es difícil volver a casa une ambos mundos abriendo un interrogante obvio: ¿era ésta una película de Polaco interpretada por los Midachi o una película de los Midachi dirigida por Polaco? ¿Había transigido el director a hacer una película comercial o los Midachi se habían lanzado a la vanguardia intelectual?

La intención de Polaco —lo que contesta aquella pregunta— fue la de hacer una película en dos niveles. Un nivel “1”, el más superficial, tomaba los elementos de la novela de Dal Masetto: un policial negro duro salpicado por el humor grotesco. El “2”, el “mensaje”, respetaba los códigos tradicionales de las películas de este director: el mundo es un lugar siniestro, sus habitantes un catálogo de miserias, la sexualidad es una desgracia y las posibles excepciones, aquellos excéntricos que muestran solidaridad o comprensión, son los artistas y los marginales. La idea es que el gran público vea una película policial, plena de humor y con el atractivo de la presencia de los Midachi y que por el mismo precio se lleve el personal —y hasta ese momento inaccesible— mundo de Jorge Polaco. Pero se presenta un problema. El nivel “1” puede interferir el nivel “profundo” de dos formas distintas: ya sea porque en determinado tópico sean incompatibles (como si un nivel estuviera en PAL-N y el otro en NTSC) o porque Polaco al haber trabajado en películas anteriores con el nivel “profundo” exclusivamente no sepa manejar los códigos del “superficial”. Problemas entonces de incompatibilidades o de incompetencias.

Incompatibilidad: el sexo. El mundo sexual de las anteriores películas de Polaco era oscuro y aberrante (véase la escena de Margotita y el conejo en *Diapasón* o la relación del reparador de muñecas con su madre y las niñas del barrio en *En el nombre del hijo*). Lo que era válido para ese mundo no es adecuado para contar esta historia. La escena entre Carolina Papaleo y Daniel Miglioranza a la salida de

la discoteca carece de todo antecedente en la historia de la sexualidad humana. Giran interminablemente alrededor de una pecera, se pintan los rostros como indios sioux y ríen históricamente sin besarse ni desvestirse. Cuando acaba el acto —momento en que uno quiere un pucho o la cama pirañera de Subiela— se dan finalmente el beso en la boca. Luego, incomprensiblemente, Miglioranza se levanta los pantalones y exclama *¡Estoy podrido de todo!* Si el erotismo de un hombre desesperado, a punto de cometer el primer robo de su vida no es descripto de una forma reconocible, poco efecto puede producir en el espectador.

Incompetencia 1: la narración. Uno intuye desde la primera escena que a esos cuatro sabandijas les va a ir mal. No existe ninguna chance —una vez establecido su condición de marginales y perdedores y la naturaleza perversa del pueblo— que puedan salirse con la suya en el robo al banco. Pero eso no significa que haya que despreocuparse por contar qué es lo que salió mal. El espectador ve que todo se desbarranca sin saber muy bien por qué y si bien esto es sólo un ejemplo es representativo de lo deshilachado y desprolijo que resulta el relato.

Incompetencia 2: el humor. El Pato Carret —a quien alguien definió alguna vez como el único cómico que carecía de sentido del humor— es dirigido en una escena incomprensible por un director que ha mostrado en sus películas anteriores carecer de todo sentido del humor. El tono de esa escena desconcertante es la reducción al absurdo del tono general de la película. Exceptuando alguna escena aislada (el acto sexual furtivo de Soledad Silveyra y la maravillosa trompada que Miguel le pega a la monja) los intentos de generar comicidad a partir del grotesco fracasan.

Polaco está convencido —y está en todo su derecho— de que entre el artista y la gente hay una brecha insalvable. Es la que separa a los asaltantes y al artista solitario de los miserables habitantes del pueblo de *Siempre es difícil...* Y es la que parte de un tajo mortal a esta película dejando de un lado a Polaco y del otro al público.

Siempre es difícil volver a casa. Argentina, 1992. **Dirección:** Jorge Polaco. **Guión:** Graciela Speranza y Jorge Polaco. Versión libre de la novela de Antonio Dal Masetto. **Director de producción:** Hugo Lauría. **Guión Técnico:** J. Polaco, J. Trela, E. Courtalón. **Directora de arte:** M. J. Bertoto. **Cámara:** J. Trela. **Director de fotografía:** E. Courtalón. **Música:** Lito Vitale. **Montaje:** E. López y M. López. **Jefe de sonido:** No. Castronuovo. **Maquillaje:** E. Sapino. **Jefe de producción:** A. Burino. **A. de producción:** A. Barrio. **Prensa:** R. Flotta. **Intérpretes:** Miguel Torres del Sel, Dadi Brieva, Rubén Stella, Daniel Miglioranza, Rodolfo Ranni, Soledad Silveyra, Carolina Papaleo, Cristina Banegas, Nacho Quirós, Sabina Olmos, Camila Perissé, J. M. Tenuta, Mario Alarcón, Rafael Carret, Enrique Otranto, Héctor Malamud, Atilio Veronelli, Jorge Ochoa, Marta Fridman, Silvana Montemurri, Noemí Luján, Fernando Belmonte.

Al borde de un abismo

Polaco es un director argentino cuya obra se resiste a cualquier espacio. Acostumbrado al vértigo de los abismos, revisa en este reportaje sus modelos, sus películas y se despacha a gusto sobre la función de la crítica.

¿Qué modelos te influyeron cuando te decidiste a filmar?

Siempre me molestaron los modelos. Nunca tuve precursores predilectos. Siempre me cuestioné por qué uno no puede elegir su familia, su barrio, la decoración de su casa, sobre todo cuando uno vive con su papá, con su mamá y con sus hermanos. Creo que no se puede hablar de un director de cine, se puede hablar de obras. Todos sabemos que hay obras muy importantes de directores que pasaron a la historia del cine y obras lamentables de esos mismos directores. Por qué exigirle a una persona (ya sea director, pintor, profesor o padre) que siempre sea bueno, que sea perfecto, que todos los períodos de su vida sean creativos. Hay áreas artísticas donde eso se puede controlar, por ejemplo, en la escritura. Pero en el cine es muy difícil. Hacer una película significa hacer un artículo de lujo en cualquier parte del mundo. No es común encontrar un verdadero director que sea capaz de quemar todo el celuloide de su film si no está conforme con lo que hizo. Al contrario, los realizadores de cine suelen enamorarse del material que filman. Creo que una de las condiciones esenciales para hacer cine es ser absolutamente cruel consigo mismo. Esa crueldad implica un autocriterio y una falta de concesiones, más que hacia los demás hacia sí mismo. Los modelos de cada uno están dados por la propia vida, por la mirada que uno tiene sobre este mundo. Si se es observador, uno mama mucho más durante un viaje en subte a las seis de la mañana que cuando mira una película. Generalmente, las historias que se cuentan son todas muy parecidas. Hay muy pocas historias, catorce, veintiocho, cientocuarenta... Lo que cambia es la forma, y la forma está dada por la mirada de cada uno sobre este mundo. El cine es un espacio sin fórmulas. Por eso es muy difícil hablar de directores de cine, que incluso es un rótulo muy pavote. ¿Quién es director de cine? ¿Director de qué?

Recién hablabas de obras...

De obras, sí. La obra en realidad es lo único verdadero. Las imágenes no mienten. Vos podés saber muchísimo de un

realizador, de un pintor o un escultor a través de su obra, ya sea buena o mala. Sobre todo en el cine, las imágenes son implacables. Si sos demagógico, eso quedará registrado en las imágenes. Las imágenes muestran nuestras carencias, nuestra pobreza, y muy pocas veces nuestra grandeza. Por lo general el cineasta, como cualquier otro hombre que camina por ahí, tiene muy pocas virtudes. Es muy importante mirar un film sin sonido, porque el cine es básicamente imagen en movimiento. Aunque en este tiempo esté, más que mezclado, confundido con la literatura, se encuentra muy lejos de ella. Por eso es muy importante mirar un film sin sonido. Pensemos que las grandes bandas sonoras fueron creadas por los norteamericanos. Hay films de realizadores muy conocidos, Parker por ejemplo, que resultan insoportables sin el sonido, que son bodrios máximos. El empleo de la música en el cine muchas veces es insoportable. Te la meten por donde quieren. Por lo general son decorativas, casi nunca son incidentales. Lo mismo ocurre con las luces: siempre son mágicas, provienen de no sé dónde, son hermosas. Entonces los críticos exclaman: "¡Qué fotografía!". Lo más terrible es que esa expresión involucra la escenografía, la cámara, la puesta en escena y a veces hasta las actuaciones. Está todo mezclado. Todos los juicios que se puedan emitir sobre un film son promiscuos. Por eso es tan paradójico las manitos para arriba, los dedos o las estremitas para calificar una película. ¿Quién puede juzgar un film? ¿Quién puede explicar un film? ¿Quién puede contar una imagen? Una verdadera imagen no es otra cosa que un clima, que una atmósfera. Los films que se pueden contar carecen de atmósfera, la narración sólo es posible por medio de un abuso de la verborragia, de las bandas sonoras superabundantes... En fin, creo que cada vez estamos más lejos del cine y cada vez sabemos menos.

En lo que comentabas hay una suerte de reivindicación del cine mudo.

Sí. Yo amo el cine mudo y a partir de la aparición del video, amo ver el cine sin sonido, porque ayuda a desmitificar a muchos realizadores. O sobrevivís o te dormís a los cinco minutos. No olvidemos que los films están llenos de peluquería.

De los que has visto con sonido, ¿cuáles llegaron a interesarte más?

Hay muchos... *El enigma de Kaspar Hauser*, *La caída de los dioses*, *Casanova*, *Una película de amor*, *Mi noche con Maud*, *Hiroshima mon amour*, *Hace un año en Marienbad*, *Grupo de familia*, *Repulsión*, *El bebé de Rosemary*, *El sirviente*... En general me gusta mucho la obra de Losey. Hay una película que filmó en un cuartel, con un solo decorado, *Por la patria*, que me emociona mucho. Otras películas que podría citar son *Una mujer bajo influencia*, *El ciudadano*, *Acorazado Potemkin*... No me interesan para nada películas al estilo de *Bagdad Café*, por ejemplo. De las que he visto últimamente me fascinaron



Te gustan los universos cerrados.

Sí. No creo en los universos abiertos. Uno no deja de ser un Jano, un dios de dos puertas. Es decir, somos así acá y completamente diferentes cuando yo termino este reportaje y me despido de ustedes. El personaje del verdadero universo cerrado es el personaje del inconsciente, porque ahí está todo permitido. Es el personaje que no conocemos, aunque creo que ése no es el personaje sino la persona que no conocemos. Cuando salimos a la calle interpretamos un personaje. Yo hice una película muy bella, que amo profundamente, *En el nombre del hijo*, en la cual el protagonista, Bobby, era un arreglador de muñecas que toqueteaba niñas. Afuera era el típico porteño cajetilla al que todos llamaban "doctor" o Don Roberto.

Lo mismo ocurre con el personaje de Diapasón.

Exactamente. A puertas cerradas todo está permitido. En *Siempre es difícil volver a casa* aparece una galería de personajes que aparentemente son menos cerrados, pero no es así. Paradójicamente, los personajes que producen más humor son los más patéticos.

La escena sexual de Soledad Silveyra por ejemplo...

Claro. A mí esa relación sexual de a tres, con la madre ciega incluida, me resulta patética. Por supuesto, la película tiene otras lecturas y eso puede pasar como un gag.

¿Qué diferencia básica observás entre estos personajes con los de tus películas anteriores?

Los personajes de mis películas anteriores están mucho más cerca de la gente de lo que se cree, lo que pasa es que eran films directamente violatorios. Pienso que *Siempre es difícil...* no deja de ser violatorio, lo que ocurre es que usa mucha vaselina. Considero que es un film muy fuerte, incluso muy político, porque denuncia todo el tiempo la hipocresía del ser humano y presenta un fresco del mundo a través de una galería de personajes en la cual el rol central está destinado al pueblo. El film es un homenaje a una serie de chivos expiatorios, entre los que me incluyo por lo ocurrido con el caso *Kindergarten*, y que abarca también a Maradona, el caso Soledad Morales, Susana Gimenez, Carlos Monzón, etc. Es un film que parece popular, pero es antipopulista.

Esto se relaciona con lo que el escultor le dice a Dante en un fragmento de la película: "Los artistas y los asaltantes tenemos algo en común: la gente nos tiene miedo, pero nos envidian".

Exactamente. A veces soñamos que nos salvamos, pero en realidad el único momento en que lo logramos es al crear. Los contrastes de la vida del artista son abismales. Si no crea, el artista viaja constantemente por el deseo del suicidio. En la actualidad estoy comprobando hasta qué punto el arte está cerca del amor.

La sexualidad en tu obra no aparece como una instancia liberadora, sino disociada del placer.

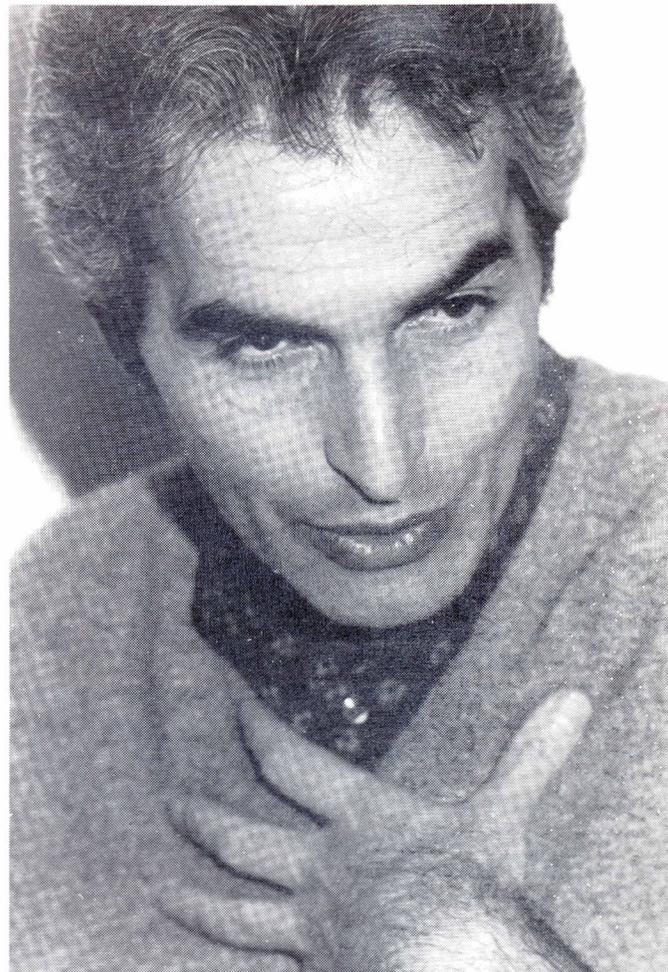
Sí, es cierto, y en esta película también.

No obstante, en la novela no aparece de la misma forma.

La palabra respetar me parece absurda, pero convengamos entonces en que nunca intenté seguir la novela. La leí una vez y después hice mi película. Uno no puede atarse a una novela, independientemente de cuál ésta sea. La novela es sólo un pretexto.

¿Lo que más te pegó de la novela fue el tema de los chivos expiatorios a partir de tu experiencia con *Kindergarten*?

No tuve identificación con la novela. Me pareció un buen



libro, pero mi identificación se dio con la película. El mundo de Dal Masetto no es mi mundo, es muy interesante pero no es mío. *Siempre es difícil...* se podría filmar de diez millones de formas diferentes.

Esta película despertó una gran expectativa justamente en función de las enormes distancias existentes entre los responsables de darle vida. No resultaba muy sencillo asimilar una película de Polaco con un libro de Dal Masetto y los Midachi en el rol protagónico. El desafío no era solo crearla, sino también verla.

(Risas) Claro... Bueno, los Midachi componen dos personajes que ayudan mucho a desmitificar el género policial.

¿Partiste de una propuesta de desmitificación o lo descubriste ahora?

No, no. Yo descubro esto en el quehacer mismo. Generalmente, cuando filmo no entiendo nada. Siento, siento mucho, y ese es el gran placer de filmar. Lo que vos no podés sentir en tus días, en la vida, lo sentís filmando. Llorás mucho, gritas, te alegrás, todo es exacerbado. Supongo que es como cuando uno se droga, no sé. ¿Porqué uno podría morir en una filmación? Porque moriría jugando, porque la creación es el único juego "permitido" para un adulto.

***Siempre es difícil...* es una película de género que no está filmada como una película de género. A diferencia de *Diapasón* o *En nombre del hijo*, donde uno podía llegar a sentir cuando menos piedad por el destino de los protagonistas, en este último film resulta difícil encontrar una empatía con los**



personajes, con esos chivos expiatorios. El hecho de que no tengan conciencia de los móviles que los llevan hasta ese pueblo ni de su propia muerte, hace que al espectador tampoco le resulte sencillo identificarse con ese universo cerrado presente en tus anteriores películas. En ningún momento, por ejemplo, queda claro por qué no pueden huir del pueblo.

Lo que sucede es que en *Diapasón* o las otras películas, los protagonistas son personajes que están mucho más cerca de la locura que de la cordura. Son personajes muy extremos, que viven un delirio muy especial. Por el contrario, los cuatro personajes de *Siempre es difícil...* son exactamente lo opuesto. Son personajes simples, que casi no tienen existencia. Son lo inverso a los otros personajes, que conforman de antemano un mundo cerrado. Los otros ya tienen un mundo *per se*, un mundo *a priori*. Estos no. Acá se trata de cuatro pobres tipos, cuatro infelices. Por otro lado, la película responde a una mezcla de géneros, y no sé si la puede ubicar en alguno específico. Así como mis films anteriores son muy difíciles de encuadrar en un género, creo que éste también escapa a cualquier categorización, aún siendo totalmente opuesto. Lo que trato de demostrar es esa promiscuidad de géneros, que no es otra cosa que el collage presente en la vida de cada uno de nosotros. Yo no me imagino asaltando un banco, y no porque nunca lo haya deseado. Tampoco los imagino a ustedes asaltando un banco, y creo que también habrán deseado en algún momento agarrar toda la guita que hay sobre el mostrador de un banco y llevársela. Si no lo hicimos es porque somos seres socialmente aceptables. ¿Pero quién de nosotros sabe cómo reaccionaríamos asaltando un banco? Quizás nos cagaríamos encima, literalmente hablando. Como dije, los otros personajes de mis películas ya eran personajes a través del despotismo, el degeneramiento o la locura desde que comienza el film, pero acá no. Estos cuatro tipos se parecen mucho más a la gente que camina por la calle, son muñecos inflables, no tienen consistencia. Como diría Arlt, necesitan ser a través del crimen para sentirse vivos, y en consecuencia esos pobres tipos, esas pocas cosas, pasan a ser los chivos expiatorios del gran personaje de la película que es la sociedad. El pueblo es la parte perversa del film, los cuatro tipos no tienen perversión.

En tus películas anteriores, también había un espacio donde quedaba reflejada la perversión social aunque adoptaba otra forma. "El pueblo", en

tus obras anteriores, estaba encarnado fundamentalmente por los valores de la mítica judeo-cristiana, en particular con el manejo de la culpa.

Claro. En las otras películas se vivía en campos de concentración. Aquí no. Estos personajes no tienen conciencia de la culpa. No tienen nada, ni siquiera tienen vida propia, como la gran mayoría de la gente. Cuando uno de ellos está atrapado en la casilla e invoca el nombre de la madre, es lo que haría la gran mayoría de la gente. Podrían llegar a ser personajes de haber sobrevivido, pero los personajes son los otros, los asesinos.

Es curioso que todos los personajes de tus películas sean aquellos que se identifican con una instancia de locura y perversión.

Claro. Estamos llegando a un punto muy importante. Uno construye un personaje porque vive en un mundo de locura. Si no, ¿por qué

tendríamos que construir un personaje cuando salimos a la calle?

¿En qué medida vemos al Jorge Polaco persona o al Jorge Polaco personaje en tus películas?

Bueno, creo que en mis películas es el único momento donde soy persona. Sólo cuando filmo siento que estoy vivo. Desaparecen todos los síntomas hipocondríacos, todos los miedos. Es el único momento en el que se me cumplen los deseos. Mientras filmo siento que camino continuamente al borde de un abismo y no me caigo. El resto del tiempo vivís cayéndote gratuitamente.

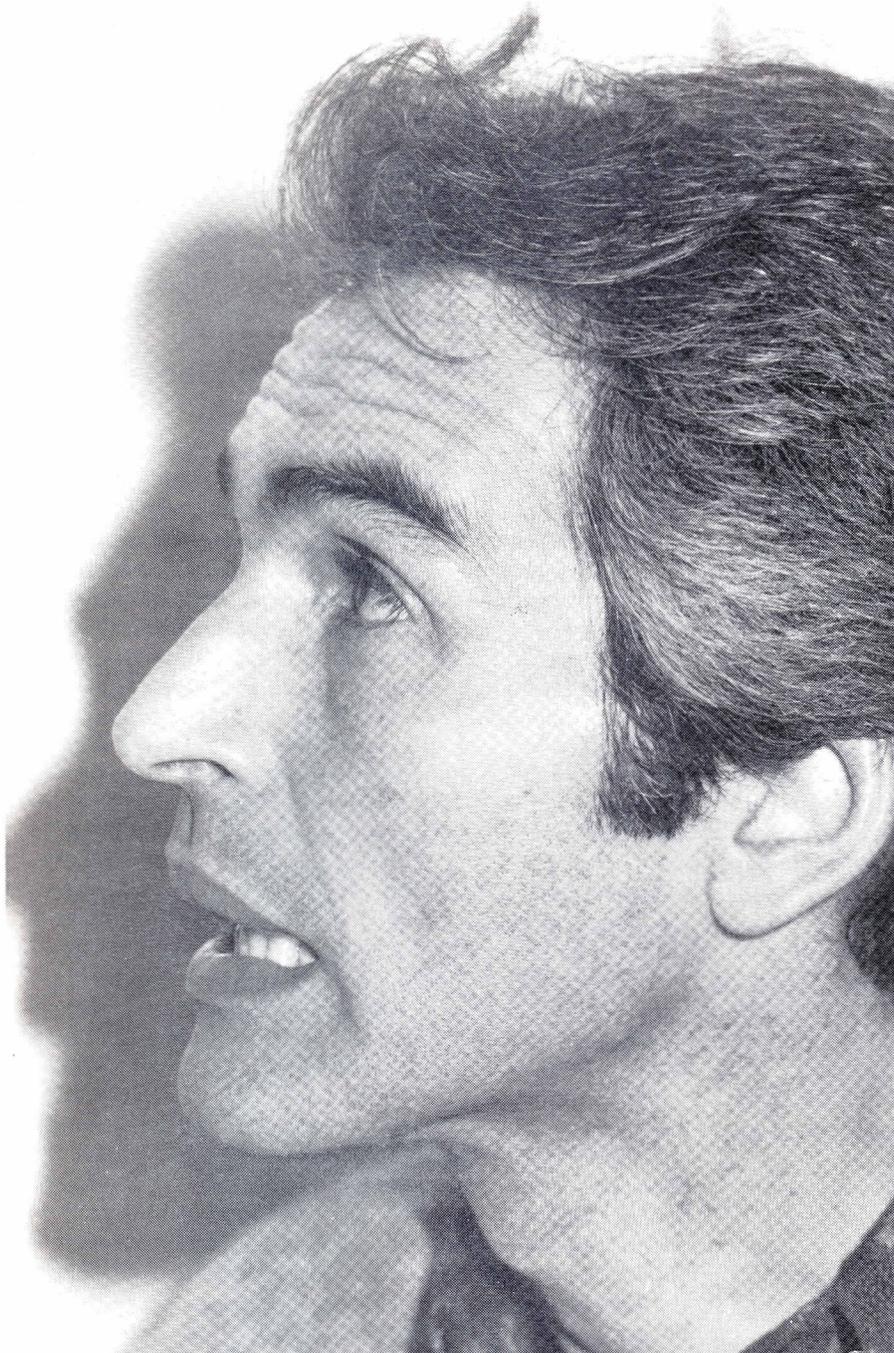
Se sabe que *Siempre es difícil...* fue un proyecto por encargo. ¿Cómo reaccionaste ante esa posibilidad?

Primero me horrorizó, porque yo soy tan prejuicioso como ustedes y todos los lectores de esta revista. Primero me horrorizó y después pensé que era fascinante. Sentí millones de miedos. Cuando Víctor Bo me habló de los Midachi, yo no sabía quiénes eran. Al encontrarlos me manifestaron sus miedos y su desprecio por mi obra y mi persona. A partir de allí comenzamos a trabajar y conocernos. Yo le doy mucha importancia a los ensayos, porque se establece una relación bilateral, muy cercana entre el director y los actores por medio de los personajes. La película terminó siendo como un apostolado para ellos. Yo valoro mucho sus ansias de crecer y el hecho de que se cagaron en las amenazas que tuvieron por trabajar conmigo. "¿Cómo vas a trabajar con ese tipo? ¡Vas a perder tu público!", les decían. Por lo general, los actores o los directores no experimentan, se quedan con la fórmula más fácil, la que les dio el llamado éxito y de ahí no se mueven. Cuando les pregunté a los Midachi por qué querían trabajar conmigo, me contestaron: "Porque no queremos repetirnos". Eso me pareció muy valioso.

Antes marcabas la diferencia de *Siempre es difícil...* respecto a tu obra anterior. Antes de iniciar su filmación, tuviste que interrumpir otro film, *Carrousel*, que habrás de retomar ahora. ¿Qué diferencia hay entre el *Carrousel* que vas a filmar respecto al que quedó en el camino luego de la experiencia de *Siempre es difícil...*?

Es muy importante la pregunta... No lo sé, ni intento saberlo. En un año uno cambia mucho y el cine que hago tiene mucho que ver con la vida. No es casualidad que trabaje con plano-secuencias. No sé que me va a pasar. Seguramente va a ser otro *Carrousel*.

Tu film será la quinta película argentina que se



estrena en un lapso de un mes y medio. ¿Cómo particularizarías este momento del cine nacional? Bueno, quisiera ser optimista, pero... Creo que la gente no aplaude tanto los films como a sí misma. Es como si dijese: "en una época en que la cultura es una pésima inversión, nosotros tenemos cultura, tenemos cine". Ese es un enigma.

Es casi una época de guerra respecto a la cultura, y en la guerra se han hecho grandes obras. Además lo interesante es que todas las películas que han salido en este tiempo son de autor, es decir están bastante lejos de la industria. No son fáciles, y el público acude masivamente a verlas. Eso habla también de todo un lado dormido, anestesiado de este pueblo. No por casualidad en este país se estrenaban obras de Antonioni o Bergman cuando en metrópolis europeas no se conocían esos films. Esto indica que hay muchos pensadores en este país, mucha gente sensible. En un sentido más profundo, creo que se trata de una rebelión ante todo el fenómeno de censura, porque la no permisibilidad a la cultura es un acto de censura.

De las películas argentinas estrenadas, ¿hay alguna que te haya interesado particularmente?

Me interesaron todas porque reflejan mundos diferentes. No me gustaría juzgar ninguna película porque caería en lo mismo que condeno.

De acuerdo a esa posición, ¿cómo juzgás a la crítica en general y qué valor le asignás ante tu obra?

Mirá, la crítica es una de las tantas maldiciones inventadas por la sociedad que tenés que aceptar que existen. Yo soy partidario de la no crítica, o por lo menos creo que la función de la crítica debería ser la de mostrar otras lecturas de un film. No estoy de acuerdo con las calificaciones y creo que nadie debe juzgar un film, ya que es una obra multifacética en la que convergen todas las artes y todos los sentidos. Creo que la crítica impide a la gente acercarse a una obra con claves subjetivas de lectura. Me parece que es muy importante que el espectador pueda apreciar un film por sí mismo, ya sea para amarlo u odiarlo, porque es la única forma de consumir el hecho estético. La crítica

muchas veces es otra forma de censura, aunque dirigida al espectador. Bueno, pero eso es una posición muy personal. Así como nunca entendí porque los jueces juzgaban *Kindergarten*, nunca entendí por qué se hace crítica de cine.

**Entrevista de Alejandro Ricagno y Christian Kupchik
Fotos de la entrevista: Nicolás Trovatto**



CableVisión Canal 30

CableVisión dispone del único canal en Capital y Gran Buenos Aires para que los aficionados puedan exponer libremente sus realizaciones en video.

Condiciones: Formatos VHS o U'matic, norma PAL o NTSC.

Para mayor información comunicarse a los TE: 775-3090 al 775-3690 int. 307, o personalmente a Bonpland 1773, Capital, de lunes a viernes de 9 a 19 horas.

Un cosmos de Porto

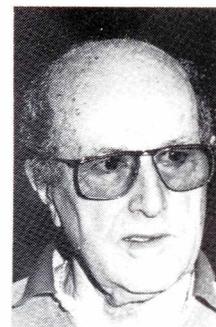
por Rodrigo Tarruella

No me gustan las proposiciones cinematográficas, esto es malo para el cine. Vale más tomar las cosas tales como ellas están en la vida, en las novelas y en los libros. Es la única manera de hacerlo de manera objetiva y más total, de medir la imagen con el texto, la música y la puesta en escena; es decir, con la organización del espacio. (Manoel de Oliveira).

“Cada plano es la consecuencia global de alguna cosa.” (M. de O.)

Antecediendo el homenaje a los 50 años de *Cahiers du Cinéma*, la Cinemateca Lugones ha tenido la gentileza de exhibir, por primera vez en nuestro país, films de Manoel de Oliveira. De la extraña, marginal, rigurosa obra de este maestro hemos podido ver así 5 de sus producciones. Estas son todas distintas entre sí y tienen una unidad. Como Buñuel (España), Glauber & Humberto Mauro (Brasil), el chileno Ruiz y el porteño Santiago, la pasión renovadora de Oliveira viene de “la periferia” cultural y cinematográfica. Sus interrogaciones —los nexos entre “¿qué es el cine?” & “¿qué es el teatro?”— lo colocan entre aquellos visionarios de la modernidad planetaria, desde que, con la década del ‘20, comenzó el siglo fenecido. Esta lejanía “periférica” alimentó, recordemos, heterodoxos textos globales como la Historia Universal de la Infamia & Morel, con quienes algunas obsesiones temporales de Don Manoel se tocan.

Oliveira (12-12-1908) nacido en Porto, educado por los jesuitas (como Hitch & Buñuel) en Galicia, comenzó su relación con el cine en 1928 como actor en un film del tano Rino Lupo, uno de los fundacionales del cine portugués. En sus años de aprendizaje, Oliveira fue campeón de salto en alto, trapecista, aprendiz de actor cómico, corredor de autos (ganó premios en Portugal, España y el circuito de La Gavea, en Brasil) y concurrente asiduo de la Cinemateca. En una entrevista a los *Cahiers* Oliveira confiesa: “Desde el comienzo, acompañé el cine. Menos ahora que antes. Hoy veo pocos films. Sí, muy pocos. Antes, no. Todas las noches veía películas.” A lo que un acompañante portugués acota: “... A la mayoría de los cineastas portugueses no se los ve nunca ni la Cinemateca, mientras que vos ibas siempre...” Cajetilla *sportivo*, Oliveira pasa de Charlie Menditeguy a Bioy, dedicándose a la invención de Morel en los ‘30. Aquellos años en que la censura le volvía imposible filmar sus innumerables proyectos —especialmente entre *Aniki Bóbo* (42) y *O pintor e a cidade* (56)— trabaja en las sendas del mandato familiar: la fábrica textil paterna y las viñas de oporto en Douro. De esta zona extrae su primer film, el afamado *Douro, faina fluvial* (31), versión muda sonorizada 3 años después. En el 33 es actor del primer film sonoro portugués (*A canção de Lisboa*) y en el 40 se casa con María Isabel. Uno de sus hijos, el pintor Manuel Casimiro, codirigirá su *Simposio Internacional de*



Escultura (85), apareciendo en *Nice, à propos de Jean Vigo* (83), trabajos de una hora cada uno.

Las vertientes del río. La obra de Don Manoel tiene dos alfuentes que, a veces, se mezclan. El documental y la ficción, el *doc* y el teatro. Oliveira es una escritura al margen de la industria. Su filmografía, una genial anomalía temporal. La primera época, de *Douro a La caça*, es la busca de la objetividad *doc*. Está integrada por 2 cortos perdidos, uno inacabado (*Estatuas de Lisboa*), el medimetraje *O pintor e a cidade*, las dos versiones de *O pão (El pan)* —una corta, otra larga—, *As pinturas do meu irmão Jólío* (15’) y los 21 minutos de *A caça* que le llevaron 5 años de trabajo. Como dos rarezas entre rarezas figuran *Aniki Bóbo* y *Acto da primavera* (63). Anuncian ya su particular enfoque de representación afín a la teatral, y la ficción. Hacia 1955 — en plena época de proyectos interferidos— un hecho importante: tras un viaje a Alemania para estudiar la película color, comienza a partir del año siguiente a filmar todas sus películas en colores. Este cambio modificará su estética y la duración de cada film.

Su primera época, según el propio Oliveira, está presidida por el *montaje*. *O* explora métodos narrativos de las vanguardias —Europa y Rusia— de los ‘20: “Había una diferencia fundamental entre Ruttmann y yo: mi visión del mundo es más humana, más del lado del hombre, mientras que la de Ruttmann está más del lado mecánico. Esto es, creo, lo que me separaba de él, y más aun de Dziga Vertov...”

Músicas. Como Godard, Santiago o Scorsese, Oliveira se destaca por la valoración de los sonidos y la música. *O passado e o presente* utiliza a Mendelssohn. Su “consejero musical” en ese film (71), se convierte, de ahí en adelante, en el arreglador de su filmografía. El electroacústico Joao Paes le prepara Oliver Messiaen (*Benilde*), Häendel (Amor



Aniki-Bobo

de perdição), Szymanowski, Verdi y Donizetti para *Francisca*, música árabe-andaluza & Lutoslawski en *Le soulier de Satin*, Paganini en *Os canibais*. A visita, memorias e confissões lleva a Beethoven. En contraposición, *Aniki Bóbó* se ve desnaturalizada por una atroz melodía redundante & rimbombante, al peor estilo “acompañamiento de pianola para la película de al lado.”

Hacia la ficción. Primero, fue la llegada del color con *O* (Agfa). Eastmancolor a partir de *O Pao*. *Acto da primavera* es un film bisagra en cuanto a la representación. *O passado e o presente* (71) inaugura, con su profético título, la segunda vida de Don Manuel. Aparecen los textos escuchados, las duraciones requeridas (extensas), la sabiduría, el reconocimiento en toda Europa. Así llegan *Benilde ou a virgen-mae* (75), *Amor de perdição* (78), *Francisca* (81), *Le soulier de Satin* (85), *Mon cas* (86) y *Os canibais* (88).

El tiempo y el río / El oceánico portugués. “había una vez un poeta portugués / tenía cuatro poetas adentro y vivía muy preocupado” (Gelman). La segunda fase de *O* es la duración que un texto requiere para ser valorado, pues aquello que Don Manuel aprecia más *au cinéma* son los textos. *Amor de perdição* precisa 4 horas, 25, y su *Claudiel* siete.

Preferencias. “El cine es todo. Es la absurdidad de mirar todo lo que existe (...). No es la sustitución del teatro, ni de la literatura, ni de nada. Es la posibilidad de fijar... *Voilà, c'est tout*”. (Oliveira). Dreyer, Buñuel, Ford, Straub (“una visión muy despojada del cine”), Welles y, por supuesto, Syberberg.

3 Films del portugués 3. *Aniki Bóbó*: problemas con la censura: “(...) Cuando fue proyectada escandalizó enormemente. Era inmoral implicar a chicos en historias de amor (...). El film entonces no tuvo ningún suceso comercial. Y hoy es, de todos mis films, el más popular en Portugal. Se pasa seguido en la TV, todo el mundo lo conoce y lo ama.” Pibes de Porto desde la orilla de enfrente del río, interpretan la *nouvelle* “Méninos milionários”. “El film fue realizado durante la guerra. Había muy poco movimiento sobre el río, muy pocos barcos llegaban a Porto. Los submarinos alemanes impedían todo tráfico. Yo estaba perseguido por esta idea de la guerra (...)” y “el film juega una cierta abstracción, un cierto simbolismo... como si la sociedad no fuera representable más que por una *fachada*: la fachada era esta ciudad del otro costado del río”, recuerda Don Manuel. Poco de neorrealismo y mucho de fábula fantástica con infantes. Ya aparece la fachada o *tramoya* teatral de Oliveira, especialmente en la noche estrellada / reflexión sobre la muerte del pibe. Una reflexión cuidada ante la censura. Mucho del mejor Torres Ríos, con algo de Truffaut y Pialat, poco o nada del De Sica de Sciuscià, que según Monsieur Sadoul preanuncia. Recuerda más a *Rumble Fish* (*La ley de la*



Le soulier de satin

calles). La maravillosa copia nos hace envidiar y da un poco de bronca, pensando los Del Carriles, Romeros, Ferreyras, Torres Ríos, etc., que podríamos rever —& revalorar— si aquí se cuidara el patrimonio fílmico del Sur. *Aniki Bóbó* respira una perversa ingenuidad, su final semeja los moños — finales— felices con que, imprevistamente, se arrojaban todos los conflictos en nuestra Arcadia cinematográfica.

Aparecen ya la tragedia, la alegría de filmar y el dramatismo con las vías del tren (ver *La caza*).

2) *A Caça* tuvo problemas con el SNI (Secretariado Nacional de Información) de Salazar. El final fue cambiando y una puteada cómicamente borrada del sonido con tintura. Bastante buñuelesca, dura, cruel y simbólica. Aparece el paisaje (unos marrones desamparados).

3) *Acto da primavera* es la representación del “Misterio de la Pasión”, obra de Francisco Vaz de Guimarães (siglo XVI) por la población de La Curralha.

Hito fundamental en la carrera de Oliveira, comienza su estética de la representación “pre-teatral” de un texto. Una distanciada modernidad aquí cercana a los docs-ficcionales de Prelorán y al Evangelio según Pier Paolo.

Filmografía Oliveira

1929	Douro. Faina Fluvial (corto)
1932	Estatuas de Lisboa (corto)
1933	A cancao de Lisboa (corto)
1939	Miramar (corto) / Ja se fabricam automovels em Portugal (corto) / Praia das rosas (corto)
1942	Aniki-Bobo
1956	O pintor e a cidade
1958	O Coracao
1959	O Pao
1962	Acto de Primavera
1963	A caça (corto)
1965	As Pinturas do Meu Irmão Julio (corto)
1971	O passado e o presente
1974	Benilde ou a Virgen Mae
1978	Amor de perdição
1981	Francisca
1985	Le soulier de satin / O Sapato de Cetim
1986	O meu caso
1988	Os Canibais
1989	Non ou a va Gloria de Mandar
1991	La divina comedia

Foto Manoel de Oliveira: Nicolás Trovatto

Breve cielo

Selección de textos: Christian Kupchik



David Cronenberg y William S. Burroughs

Amantes

Jean-Jacques Annaud ha logrado un espectacular éxito en Europa con su última película, *El Amante*, basado en una novela de Marguerite Duras. El guión pertenece al propio Annaud y Claude Berri, aunque en un principio Madame Duras también intervino en su elaboración. Sin embargo, las relaciones entre la escritora y el director distaban mucho de ser amorosas y acabaron por romperse. La Duras publicó posteriormente *El amante de la China del norte*, que completa o desmiente lo escrito antes y sugiere cómo le hubiese gustado ver adaptada su novela. Annaud, como buen amante, por su parte recuerda con pasión su experiencia con Margarita.

“Es muy fácil decir que Marguerite Duras es una persona muy desagradable. Es una mujer que ha triunfado respecto del destino que se había fijado, pero a un precio muy alto. De entrada, se puede apreciar su rostro destruido. Ha sufrido de manera muy intensa la escisión entre lo que el cuerpo le reclamaba y lo que la razón la ha llevado a hacer. Por eso, cuando hablábamos, era capaz de decirme: ‘Jean-Jacques, no entiendes nada. Nunca amé al chino’, para luego desmentirse: ‘Jean-Jacques, no entiendes nada. El chino ha sido mi único amor de mi vida’. Me hubiese gustado besarla, pero sé que, separándose, me habría dicho: ‘Jean-Jacques, no entiendes nada y, además, hueles mal.’”



La saga-fuga de W.B.

“Cuando se publicó mi libro en 1959, instantáneamente provocó una cantidad de actividades interesantes: protestas, juicios, movilizaciones, hogueras. Lo escribí un año antes en Tanger, como un vómito de mi vida, una forma de enterrar de una vez por todas mi pasado en el medio-oeste americano. Ahora, en su enorme sabiduría, Hollywood decidió transformarlo en un film. ¡Ja!”

El libro en cuestión es *Naked Lunch*, base de la última película de David Cronenberg. Su sarcástico autor no es otro que William Seward Burroughs (1914), cuya volcánica carrera como escritor comienza recién mediados los años '50. Anteriormente vivió de las subvenciones de su padre, un anticuario conservador, y los restos de la fortuna de su abuelo, William Seward I, inventor de la máquina calculadora que lleva su nombre. Admirador de Céline y las armas de fuego, William Burroughs se convirtió rápidamente en el santo patrón de la generación beatnik (Kerouac, Ginsberg, Ken Kasey). Su hijo, William Burroughs III, es autor de tres libros autobiográficos: vagabundeo, abandono y desintoxicación. En diez años, su padre lo encontró tres veces. La última, William Burroughs Sr. decidió que ya era hora de revelar a su primogénito los grandes misterios de la vida y lo inició en las artes del kif y la degustación de bombones al haschisch. El muchacho contaba entonces 14 años. Murió dos décadas después. William Burroughs acaba de festejar los 78 luego de haber sobrevivido a tres paros cardíacos el último año. *No hay ninguna prueba de que la cocaína cause daños físicos*, declaró. Luego, todos entonaron emocionados el *Happy birthday*, Willie.

Lo que ellos piensan de...

El sexo

20 de julio de 1983. *Tinto Brass*. Una de las cosas que me ha enseñado el cine es que resulta mucho más difícil filmar el sexo de una rubia que el de una morocha. Un sexo negro siempre tiene más relieve. El rubio, en cambio, crea algunos problemas por la forma en que se refleja la luz. Los críticos se calientan cuando digo esto. Me reprochan ser un voyeurista en el peor sentido. ¿Qué tiene de malo ser voyeurista cuando se hace cine? Para mí, la fascinación del sexo está siempre ligada al cine. Recuerdo que tuve mi primera eyaculación viendo una película. Sucedió durante una escena en la que se entreveía un seno. La película era *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, con John Barrymore.

11 de agosto de 1983. *Joe D'Amato*.

Ver el cuerpo de su pareja podrirse lentamente, deteriorarse... El contraste entre la carne muerta, los sentimientos exaltados y el amor loco, lo encuentro muy interesante. Siento una especial predilección por el erotismo. Tengo la impresión de ser una especie de voyeur detrás de mi cámara.

10 de mayo de 1986. *Adrien Lyne*.

Llegar a un público de intelectuales no me interesa en absoluto. Quiero que la gente de Ohio vea mis películas. Es una apuesta mucho más difícil, en particular cuando los tipos tienen una erección por lo que ven en la pantalla, mientras sus mujeres están sentadas al lado. Es una situación muy embarazosa para el público americano. En momentos así ellos se ríen, pero yo no quiero que se ríen. Es más extraño que la muerte.

13 de mayo de 1990. *David Lynch*.

El sexo es una puerta hacia algo tan poderoso, tan místico... La mayoría de las películas tratan al sexo vulgarmente. Son demasiado explícitas, matan toda la mística. De hecho, creo que la gente no quiere ver sexo, pero le agrada experimentar esa emoción. Es muy duro comunicar esa sensación en una película, porque el sexo es misterio...

3 de enero de 1989. *David Cronenberg*.

He tenido un sueño raro esta noche. Me veía en trance de hacer el amor con un hombre extraño. Me sentía muy mal, debido a que este hombre era un viejo moribundo al que yo encontraba repugnante. Sin embargo, él me explicó que todo está cargado de erotismo, que todo tiene sensualidad. Me dijo que hasta la carne vieja puede resultar erótica, que la enfermedad no se diferencia en nada al amor entre dos criaturas extrañas, y que incluso la muerte es un acto erótico. Me dijo que el mismo acto

de respirar es un acto sexual, que el simple hecho de existir es sexualidad. Y yo le creí. E hicimos el amor de un modo maravilloso.

15 de septiembre de 1987. *Peter Greenaway*.

Las relaciones sexuales conllevan una especie de salvajismo y de obligación contractual.

2 de julio de 1988. *Michel Deville*.

El erotismo consiste en revelar las facetas ocultas de la personalidad. A veces, simplemente la verdadera cara del ser humano.

1974. *Raoul Walsh*.

El desnudo, cada vez más frecuente en las pantallas, puede arruinar muchas carreras exitosas. ¿Qué desilusión comprobar que el tigre que nuestro héroe favorito parece tener en su motor no es más que una lauchita! El problema es que ni Max Factor puede transformar un pequeño pepino en una banana gigante.



Raoul Walsh



La pantera deja su marca

a medio siglo de Cat People

por Eduardo Russo

El texto que sigue no es un análisis metódico de La marca de la pantera (Cat People), de Jacques Tourneur. Aprovechamos el cincuentenario de este film capital del cine fantástico —y por ende, del cine en general— para esbozar, a medio camino entre el fetichismo y la reflexión, unas cuantas notas al margen. Intentaremos conjurar así, escribiendo, el hechizo renovado ante cada

La desdicha de Irena

La protagonista de *Cat People* es una bella joven serbia que vive sola en Nueva York; es diseñadora de modas y asidua visitante del zoológico de Central Park. Conoce a Oliver, quien se convierte en su primer amigo y pronto en su esposo. Pero algo ocurre con Irena: cree ser descendiente de un pueblo de brujos, la gente-gato. Si odia a alguien, o si un hombre la posee, algo maligno se despertará en ella. El matrimonio no se consuma; Irena consulta a un psiquiatra, mientras que su marido se acerca a una amiga y compañera de trabajo, Alice, que le revela su amor.

La relación entre Irena y Oliver se resquebraja. Ella abandona el tratamiento con el Dr. Judd, y se siente cada vez más atraída por la pantera del zoológico. Alice comienza a ser acechada misteriosamente, primero en la calle, luego en la piscina cubierta de un hotel. El matrimonio naufraga, y mientras Oliver y Alice trabajan juntos, de noche, una pantera los amenaza. Todos comienzan a creer en lo que Irena temía, salvo el Dr. Judd, que decide ponerla a prueba. El psiquiatra sufre las consecuencias, no sin herirla mortalmente. Irena llega penosamente hasta el zoológico y libera a la pantera, que la derriba al escapar. El animal es atropellado por una patrulla al salir a la calle. Alice y Oliver, alertados por lo sucedido, ven el cadáver y se alejan con horror y pesadumbre. Fin de una vida corta, triste y definitivamente misteriosa.

La elusión del monstruo

Ya es un lugar común afirmar que *Cat People* fue el primer film de horror que eludió mostrar lo monstruoso en pantalla, apelando a su constante escamoteo. Acaso no fue el primero —los historiadores siempre tienen en esto la última palabra— pero es hasta hoy el que mejor lo hizo. Es sabido que el fantástico no ha dejado de apoyarse —y lo hace cada vez más— en la *mostración* de lo espantoso, la *exposición* del monstruo, luego de la creación de un espacio adecuado y en el momento preciso, después de la suficiente acumulación de tensión dramática. En el caso de que el monstruo deviniera a partir de un ser humano, se imponía —como hoy— la transformación en pantalla: a mayor realismo en el cambio, más contundencia del fantástico. Así se renovaba el pacto inicial de la *metamorfosis* que según Edgar Morin (cf. *El cine o el hombre imaginario*) fundara, en tiempos del mago Méliès, el propio cine. Pero hubo algunos que optaron por eludir la confrontación del

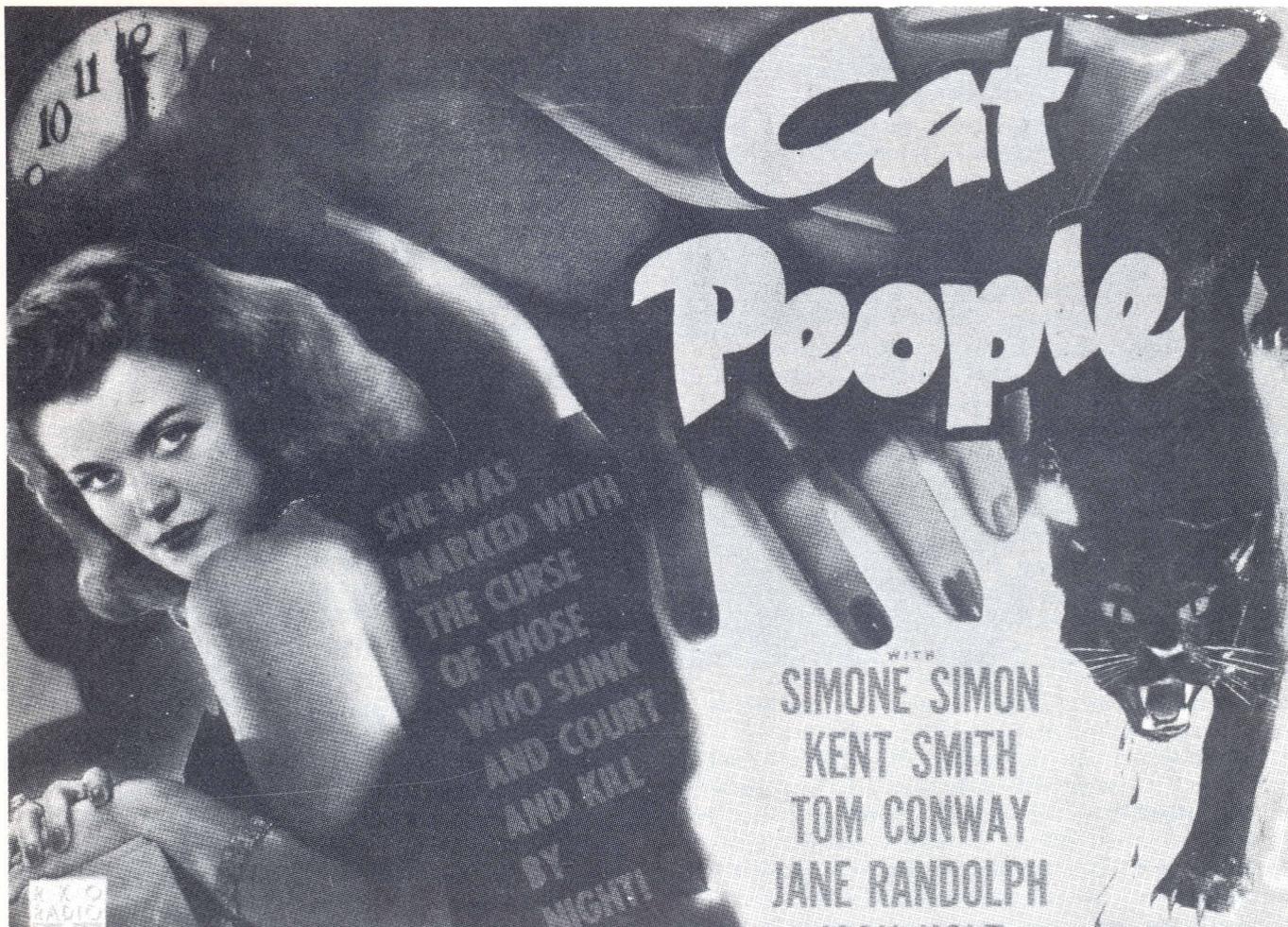
espectador con lo horrible, cara a cara. Y allí, si bien cedía el asombro, se potenciaba lo siniestro. *Cat People* es heredera directa de esos maestros. Una película fundada en el juego de la elemental materia prima del cine: luces y sombras, cobrando forma en un rectángulo invisible, pero desbordando sus límites, indicando que lo terrible es eso que no podemos ver pero que está *allí afuera*, acechando.

Cat People y sus precursores

Ante todo, Tourneur se hace cargo de la enseñanza de Fritz Lang, quien alguna vez escribió: “No sé cuál es la cosa más horrible que puede sucederle a un ser humano. Pero prefiero llegar a cada uno no mostrándolo en su paroxismo, de manera que todos puedan imaginar por sí mismos, qué es lo más horrible... Si mostrase todo, no podría proponer sino mi propia versión.” *M, el vampiro negro* es un monstruo moral cuya sombra se cierne sobre las pequeñas víctimas, antes de cometer crímenes más terribles cuanto menos se nos muestra de ellos. Y esto vale también en el plano sonoro: *M* es un film curiosamente estridente —todos parecen hablar a los gritos— pero lo más espantoso son los silencios que corresponden a la ausencia, a la muerte de los pequeños. Hay una referencia languiana en *Cat People*, aunque lo que en el alemán es aspereza, brutalidad, en Tourneur se convierte en refinamiento, gentileza. Pero hay otro precursor decisivo: Carl Theodor Dreyer. En su *Vampyr* —también en 1931, como *M*— el supremo horror se detecta en alguna mirada extraviada, un rictus, o en la danza de múltiples sombras cuyos cuerpos no se evidencian. Hay allí una *shadow people* comandada por la bruja-vampiro, precedente directo del pueblo-gato. Y en cuanto al sonido (una textura de aullidos, llantos y otros ruidos crispantes *sin fuente visible*) anticipa lo que oiremos en *Cat People*.

Los padres de la pantera

Como otras obras maestras del fantástico, *Cat People* desafía la ilusión de autoría al modo romántico. Aquí el binomio Jacques Tourneur-Val Lewton opera como una década antes lo hicieron Ernest Schoedsack & Merian C. Cooper, progenitores de *King Kong*, o como en los '50 harían Daniel Mainwaring y Don Siegel en *Invasion of the Body Snatchers*. Jacques Tourneur (1904-1977), hijo del renombrado Maurice Tourneur, director pictorialista que supo filmar en Francia y los Estados Unidos, comenzó su carrera en Hollywood como montajista, junto a Mark Robson y Robert Wise —editores de *Citizen Kane*—. Al



llegar a *Cat People* ya había dirigido 7 películas, algunas en Francia. *La marca de la pantera* es el comienzo de una serie de films producidos —y en algunos casos co-guionados— por Val Lewton para la R.K.O. que incluye, entre otras, *La séptima víctima*, de Robson; *El profanador de tumbas* y *La maldición de la mujer pantera*, de Wise; *El hombre leopardo* y *Yo caminé con un zombie*, de Tourneur. Lewton era un caso extraño de productor con inquietudes literarias y metafísicas, con obsesiones como las de la invasión del horror en lo cotidiano, el satanismo o lo que él llamaba “el deseo de la muerte”, que impulsa a los personajes hacia su propia destrucción. La elegancia de Tourneur y las lucubraciones nocturnas de Lewton sintonizaron, en *Cat People*, con la iluminación expresionista de Nick Musuraca, cuyas inusitadas sombras no dejan de enrarecer los decorados, de abrumar a los personajes.

Lo cotidiano amenazado

Cat People es un caso ejemplar de lo fantástico, tal como lo definió un casi vecino de Irena, el búlgaro Tzvetan Todorov: ese territorio donde tanto la explicación natural como sobrenatural de lo extraño se muestran insatisfactorias. *La marca de la pantera* transcurre en una zona de incertidumbre; somete al espectador a una vacilación permanente. Evitando la atmósfera clásica del film de horror (nieblas, telarañas, casas o castillos decrepitos, puertas chirriantes, etc.) la ficción se despliega en la Nueva York contemporánea, en ambientes casi triviales: un departamento, un café, el zoo, una empresa, un consultorio... Pero algo acecha estos espacios comunes a veces hasta despojados. Musuraca arroja sombras que, provocadas por la luz del exterior o por artefactos luminosos, marcan cierto efecto claustrofóbico: rejas, zonas

en penumbra, siluetas opresivas. Además, la topografía de *Cat People* dista de todo realismo: los lugares (especialmente el departamento de Irena y la jaula de la pantera) aparecen conectados directamente: no hay planos para “airear” la ficción. El espacio de *La mujer pantera* es el de una escena sutil, variable, pero con función de jaula, de laberinto.

La sombra de una duda

Cat People construye un universo donde impera la ambigüedad; doble, como la doble naturaleza de Irena. La dubitación sobre el verdadero sentido de los hechos no abandona al espectador desde el comienzo. Ella cuenta su historia, y pueden ser fabulaciones, o un temor sin fundamento; ¿será tal vez un caso clínico? Pero los animales se sobresaltan cuando se acerca: ellos no mienten. De todas maneras, cuando esto sucede una veterinaria comenta que con su hermana pasa lo mismo. Al festejar su boda, Irena recibe un extraño saludo en el restaurant típico (el “Belgrado”) donde está reunida con Oliver y sus amigos. “Moia sestra”, parece decirle una extraña mujer de aspecto gatuno —nuestro servicio es imperfecto. ¿El pueblo-gato existe, o solamente se trata del saludo de una connacional, que la llama “hermana”? Cuando asoma la posible irrupción de lo monstruoso, la duda se acrecienta. Alice es seguida en la calle por Irena, hasta que entra en pánico. Nada evidencia la amenaza, salvo unos pasos, la oscuridad, o un arbusto que se sacude por motivos inciertos. El momento en que el acoso parece más cercano, como cuando Alice es seguida hasta la pileta cubierta, algunos indicios muestran que *hay algo*: una silueta felina, un impreciso rugido. Allí entró Irena, pero también un gato de la conserje. La duda persiste.

Crece las sospechas sobre Irena, y llega el momento en que Alice y Oliver son amenazados por la pantera. Pero el animal —aquí visible de modo fugaz, deambulando en la oscuridad— puede mostrarse ante nosotros en una subjetiva de la pareja aterrorizada. En cuanto a la lucha final entre Irena y el Dr. Judd, la pantera que se abalanza sobre el azorado psiquiatra puede pertenecer a una subjetiva de ella, enloquecida por la violación del tabú. En ese sentido, los planos finales son ejemplares. Es harto conocida la convención genérica que obliga a la demo(n)stración del monstruo: este se *demuestra* y pierde su capacidad de provocar horror. Drácula reduciéndose a polvo, el hombre lobo (o Mr. Hyde) recuperando sus facciones humanas o normales, o el rey Kong abatido al pie del Empire State, sometido a la curiosidad pública. La mujer pantera se disuelve en la incertidumbre. Cuando Irena muere en el zoológico, Oliver y Alice se acercan: el cuerpo queda *fuera de cuadro*, bajo el borde inferior. Cuando se alejan, el último plano muestra el cadáver en el piso, reducido a un bulto desarticulado, bajo el abrigo negro que ella llevaba. Nada hay allí que nos permita optar por una de las dos hipótesis. Esto dio pie a muchos psicologismos pedestres. Se llegó a escribir que *Cat People* era una “denuncia sobre los estragos que provocaba la represión sexual de su protagonista”(!). Dislates aparte, el Dr. Louis Judd, “un psiquiatra, el mejor”, es una lección para los exégetas psicologistas. Mucho más cerca de Mandrake el mago que de Sigmund Freud, hipnotizador galante y algo viscoso, aficionado al roquefort y portador de un bastón-espada (con el que hiere a Irena) aparecerá en *La séptima víctima* otra vez, intentando salvar a una paciente impulsada al suicidio por una secta satánica. En cuanto a la doble vida de Irena, sólo un instante, aunque fundamental, nos vuelca hacia lo sobrenatural. En el primer acecho a Alice en la calle, ésta es rescatada por un autobús. Los tacones que la seguían ya no se escuchan. Pero algo ocurre en el zoológico: varios animales aparecen despedazados. Hay huellas frescas que parten del lugar, la cámara las sigue en un *travelling* lateral. Poco a poco, las garras dejan lugar a marcas de zapatos con finos tacos de los que se vuelvan a escuchar los sonidos. El desplazamiento se acelera y vemos a Irena caminando, con un pañuelo sobre la boca. Es sólo un indicio, pero visto en un plano rigurosamente objetivo; con ello basta: estamos ante la marca de la pantera.

La pantalla y la máscara

Los títulos de *Cat People* se sobreimprimen sobre un objeto emblemático: un biombo sobre el cual se halla pintada una pantera. El film expone de manera impar la doble función de la pantalla, como superficie que *muestra* o que *oculta*. André Bazin insistió en esta condición de *cache* (máscara, mirilla) de la pantalla cinematográfica. Nada hay allí del espacio pictórico, regido por la composición, o del fotográfico, regulado por el recorte. El efecto de *fuera de campo* encuentra en *Cat People* sus formulaciones más extremas: no se trata sólo de una operación de desencuadre o de ocultamiento dentro del plano, sino la postulación de un *otro espacio* donde acecha lo extraño. El espacio cinematográfico es ese del cual vemos en pantalla sólo una serie de fragmentos. Espacio paranoico, amenazado por la inestabilidad, tanto del fuera de campo más allá del encuadre como por el interno al plano, el provocado por la oscuridad, por las divisiones del decorado, o por la imprecisión de las formas, el de *Cat People* se erige en una lección de cine.

Filmografía Tourneur

1931	Tout ce ne vaut pas l'amour
1933	Toto, pour être aimé
1934	Les filles de la concierge
1939	They all Come Out Nick Carter, Master Detective
1940	Phantom Raiders
1941	Doctors Don't Tell
* 1942	Cat People
1943	I Walked with a Zombie (Yo caminé con un zombi) / The Leopard Man (El hombre leopardo)
1944	Days of Glory (La gloria de un hombre) / Experiment Pericolous
1946	Canyon Express (Tierra generosa)
* 1947	Out of the Past (Traidora y mortal)
1948	Berlin Express
1949	Easy Living
* 1950	Stars in my Crown / The Flame and the Arrow (El halcón y la flecha)
1951	Circle of Danger (Seis Sospechosos) / Anne of the Indies
1952	Way of the Gaucho (El camino del gaucho)
1953	Appointment to Honduras
1955	Stranger on Horseback / Wichita (La ronda de la muerte)
1956	Great Day in the Morning (El alba de un gran día) / Nightfall
1958	Curse of the Demon / The Fearmakers
1959	Timbuktu
1960	The giant of Marathon
1963	The Comedy of Terrors (La comedia del terror)
1965	War Gods of the Deep (Los dioses de la guerra y del abismo)

* Disponible en video

Hombre lobo, mujer pantera

En *El hombre lobo* (George Waggner, 1941) Lon Chaney Jr. es atacado por Bela Lugosi y sufre de allí en más su condición de licántropo. *La mujer pantera* contiene referencias explícitas a *The Wolfman* —uno de los films más notables del género en esa década— e Irena Dubrovna comparte con Larry Talbot un destino cruel. Son monstruos a su pesar; hay en ellos mucho de víctima, aunque lo que en Larry es cuestión de contagio, en Irena es de linaje. Una cuestión aparte: así como Lon Chaney Jr. —excepto en luna llena— muestra una cara de perro buenazo y apaleado, Simone Simon aparece —cuando no la atacan los celos o la furia— como una pequeña gata melancólica. Hay rostros que son destino.

Cat People: de Tourneur a Schrader

No sólo los avances en los efectos especiales o los incrementos en la producción impulsan a las *remakes*. Está en la base la vieja tentación de “contar lo mismo, pero mejor”. En 1982, Paul Schrader hizo una nueva versión de *Cat People*. Intentó explorar algunas puntas lejanamente basadas en la ficción de Tourneur: remontó el árbol genealógico de la gente-gato al antiguo Egipto, colocó a su protagonista (Nastassja Kinski) en una sangrienta relación incestuosa con su hermano, un hombre pantera, y luego de un problemático romance con un veterinario del Zoo —que aquí también es ambiente privilegiado. Ver juntas a las dos *Cat People* nos muestra el tránsito del amor idealizado a la sensualidad exacerbada, de la sugestión de la elipsis a la exhibición de atrocidades, de la tragedia al drama. La Irena contemporánea termina enjaulada, *reducida*; la de 1942 se desvanece en la soledad, la oscuridad, el silencio. Como en un sueño inquietante, como en muchas de las mejores películas, esas que dejan, como la pantera, su marca en el espectador.

Cat People (La mujer pantera o La marca de la pantera) R.K.O. 1942. **Dirección:** Jacques Tourneur. **Guión:** De Witt Bodeen. **Fotografía:** Nicholas Musuraca. **Edición:** Mark Robson. **Música:** Roy Webb. **Producción:** Val Lewton. **Intérpretes:** Simone Simon (Irena Dubrovna); Kent Smith (Oliver Reed); Jane Randolph (Alice Moore); Tom Conway (Dr. Louis Judd); Alan Napier; Jack Holt.

Armas de fuego

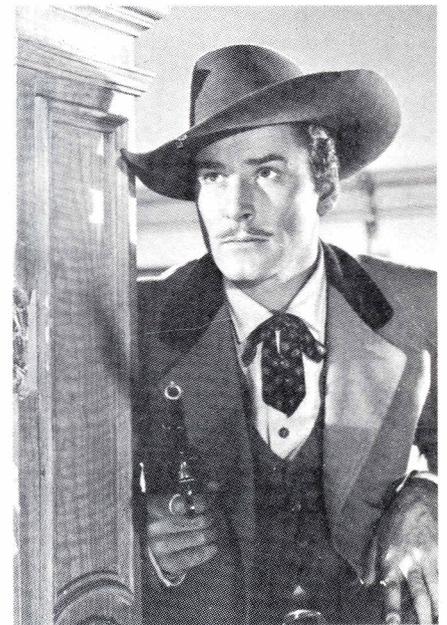
Plan de la Obra.

1. Guerra terrestre: a. Flechas, b. Armas de Fuego, c. Blindados
2. Guerra Aérea: a. 1ra. Guerra Mundial, b. 2da. Guerra Mundial, c. Guerra aérea moderna
3. Guerra Marítima: a. Acorazados, portaviones y otras naves, b. Submarinos, 4. Misceláneas

por Leonardo Sacco

Las armas de fuego son muy personales. Revólveres, pistolas, fusiles y ametralladoras de todo tipo exigen de un cuidado especial porque son la continuación de la mano en el arte de matar a una persona. El cine ha sido amplio y extenso en el uso de las armas de fuego y no ha escatimado detalles en mostrar las formas de morir ante el impacto de un proyectil de estos pequeños artefactos de la muerte. Para empezar, nuestro sincero homenaje a Daniel Boone. Uno lo veía perseguido por una banda de mohicanos, armados con sus flechas y el terrible tomawhak, certera hacha indígena que tantas cabelleras cortaron a los colonos ingleses. Daniel, no obstante el peligro, tenía tiempo de cargar su mosquetón (primero la póvora, luego el perdigón que lo empujaba con un fierrito, apuntar y disparar) y un certero impacto atravesaba el cuerpo de esos indios con su cabeza rasurada y un corte muy punk. De allí y su correspondiente pistolón de mano saltamos al temible Colt 45. Si alguien tiene la experiencia de sostener uno de estos revólveres en la mano sabrá que hay que llevar el percutor para atrás con el dedo pulgar. En el duelo, luego de un sabroso intercambio de ironías en el bar, que por avatares del idioma en las películas también se llamaba Bar, los contentidos se dirigían a la calle para cumplir con las leyes. El bueno desenfundaba último justamente para cumplir con la ley de la defensa propia, de uso cotidiano en el Oeste. Desenfundaban el arma de la cartuchera, casi apuntaban, percutor y disparo. Podríamos agregar que ganaba el duelo el actor que no se fracturaba el dedo pulgar en el intento. Sí, el percutor era durísimo en estas armas y solo veíamos esa realidad cuando la chica finalmente disparaba a dos manos ante la crueldad del malo con su amado. Los vaqueros llevan su Colt en la cartuchera y ya podemos visualizar una primera clasificación 1) las películas donde la cartuchera se lleva atada a la pierna 2) la cartuchera no se ata y se bambolea toda la película con cada movimiento del actor. En las primeras uno se disponía bien, en las segundas sabíamos que el síndrome Cisco Kid había arrasado con la producción. El impacto de un revolver calibre 45 es temible. Por suerte el cine transformó semejante tragedia en una herida en el hombro. Esta típica herida dejó vivos prácticamente a todos los grandes de Hollywood, incluso a otros cuyo cachet era de mediano para abajo. Sus hombros los salvaron y pudieron seguir acertando latitas en aire. No había para ellos percutores duros ni manos frágiles. El Winchester 44 es el rifle más usado por el cine. Los indios lo incorporaron tardíamente junto al alcohol. Los contrabandistas de armas eran terribles, tan terribles que nunca les enseñaron tiro al blanco, ni siquiera les

enseñaron a tirar a las botellas vacías. Triquiñuelas del hombre blanco. Por algo ganaron la guerra. Finalmente un día el héroe tuvo que cargar el arma. Ya no podía disparar indiscriminadamente. Fue un momento importante en la historia: el muchachito se había humanizado y ya todos sabíamos que hasta a él mismo se le habían terminado las balas. El héroe se ha vuelto un hombre común... También debíamos hacer un alto en las guerras napoleónicas señalando el uso del fusil de un tiro y su enorme bayoneta, disparados en filas, unos de rodillas apuntando y los otros cargando de pie, luchando en sangrientas batallas, donde si los extras no alcanzaban, los multiplicaban con grandes espejos y uno apreciaba las mismas cargas de caballería repetidas a lo largo de toda la película. Quedan, también, los japoneses disparando tiro a tiro frente a la invasión de Errol Flynn en Guadalcanal con armas automáticas y ametralladoras Thompson (tipo Sargento Sanders). Imposible para el cruel capitán japonés acertarle a Wayne o ni siquiera a Anthony Quinn realizando su espectacular trabajo como filipino. Los alemanes, en general están presentados con mejor armamento, no olvidemos que finalmente eran blanquitos y eso se respeta ... hasta en la realidad. Indudablemente las escenas bélicas de Peckinpah en *La Cruz de Hierro* o Samuel Fuller con el cano Marvin, son de tal realismo que el género humano debiera tomar conciencia pacifista de solo verlas, pero siempre nos entretenemos más cuanto mejor sea presentada la masacre. Recomiendo para completar este análisis que vean nuevamente *Silverado*, un verdadero compendio del cine del oeste y una reflexión: a la vida hay que ponerle el pecho, o más bien, aunque sea el hombro.



La Generación del '60: paradojas de un mito

En fecha próxima, Letra Buena editará Cine Argentino, la otra historia, una serie de ensayos sobre directores, géneros, fenómenos y otros temas relacionados a la pantalla nacional. Un colaborador de la revista participó en su escritura con la intención de polemizar sobre el cine de la década del '60. En el presente artículo se anticipa una parte de su capítulo.

por Gustavo J. Castagna

La desaparición de 12 estudios cinematográficos, el retiro de la mayoría de los principales protagonistas de la época, la llegada de la televisión, más la ausencia de un público que ya no formaba "fila" para "ver" una película argentina, trazaban un panorama nada alentador a fines de la década del '50. Quedaban los técnicos con un acabado aprendizaje efectuado en las jornadas laborales de ocho horas. Ante el vacío y la carencia de cualquier intento de renovación, y conjuntamente con el arribo de Frondizi al poder, quien propugna desde sus discursos una mayor inserción de Argentina en el mundo, la aparición de "La Generación del '60" sería una consecuencia lógica para ocupar el espacio que dejaban los estudios.

El cine de los '60 también tuvo sus técnicos predilectos, sus actores propios y la aprobación inmediata del periodismo. Como los estudios, "La Generación del '60" narraba sus películas en ámbitos de fácil identificación. Uno de ellos podía ser una playa o cualquier otro lugar de descanso (balneario, solar, terraza); otro, una fiesta donde se celebraba una graduación universitaria, la baja del servicio militar o cualquier otra cosa, junto a una situación límite y bastante reiterada por el clan: el enfrentamiento generacional, confrontación temática del grupo sesentista frente al cine anterior.

Casi imposible resulta encontrar un film del período en que la discusión y el desencanto de aquella juventud no se extendiera a la oposición de la figura del padre.

Consecuentemente, surgían la evasión y el aburrimiento, la huída escapista a lugares lejanos del origen y la previsible inactividad —por lo general con un libro de Thomas Mann bajo el brazo— en playas, centros recreativos, casillas veraniegas y fiestas diversas. Mar del Plata, Villa Gesell y cualquier otra ciudad bonaerense fueron retratadas en los films de "La Generación del '60", en especial, con las películas de Rodolfo Kuhn.

Sin embargo, también estuvieron los personajes urbanos, reflejados en el cine de Martínez Suárez, Feldman y David José Kohon, que actuaba

en un Buenos Aires que los marginaba y en un entorno social que siempre les fuer desfavorable.

Una tercera clasificación obedecería a la influencia literaria de la época, en particular, enfatizando los casos de Beatriz Guido con Torre Nilsson y Julio Cortázar con Manuel Antin.

Disparidad de criterios que señalaron los films fundamentales del grupo, cruces y posibles desvíos de cada uno de los directores en cualquiera de las tres clasificaciones propuestas, en fin, cabe preguntarse de qué manera abarcar una época determinada de nuestro cine que no se tradujo en *movimiento* sino que apenas elaboró una *nueva propuesta estética* a raíz de la heterogeneidad de las obras. Arriesgar una línea divisoria de las películas de "La Generación del '60" implica desarmar una estructura sólida que proponían textos anteriores sobre el mismo tema. Al fin y al cabo, será la mejor manera de conocer los defectos y las virtudes del polémico grupo generacional.

a) Personajes evasivos: entre la admiración y la copia

"¿Viste *Hiroshima Mon Amour*?" pregunta Gloria/Elsa Daniel en la arena gesellina de *Los inconstantes* (1961) de Rodolfo Kuhn. "Tengo ganas y no sé de qué", expresa Ana/María Vaner en *El aire*, segundo episodio de *Tres*



La terraza de L. Torre Nilson

veces Ana (1962) de David José Kohon, mientras es tomada en plano medio y mueve sus hombros. "Dicen que subió todo", aclara uno de los personajes de *La terraza* (1964) de Torre Nilsson. Una pareja camina por el muelle de Mar del Plata y observa a dos pescados que están muriendo. El personaje masculino (*Carlos Hugo*/Emilio Alfaro) exclama ante la joven (*Chiche*/Marcela López Rey): "están vivos pero están muertos, es casi como estar viejos". Sí, se trata de una escena de *Los jóvenes viejos* (1961), también de Rodolfo Kuhn. Por su parte, una crítica de la época señalaba que "los personajes viven de verdad y están en nuestro contorno, los comprendemos. Hablan como usted, como yo y como cualquier persona común y cotidiana, rescatando así nuestro cine de su irrefrenable tendencia a la pomposidad oratoria y al clisé declamatorio..." (Fragmento de la crítica de Ernesto Schoó sobre *Los jóvenes viejos*. Programa del SHA, 31-3-82). Es verdad, la era de los estudios había ingresado en una catarsis verborrágica difícil de soportar. Pero, también, los films de los '60 tuvieron su oratoria exterior que suplantaba la creación de una puesta en escena.

Aquellos personajes de Kuhn, Kohon y Torre Nilsson poseen un indiscutible origen en el cine de Antonioni. Mientras los directores argentinos construyeron films abstractos con una total ausencia de crescendo dramático, las películas de Antonioni proponían su inconfundible lenguaje figurativo, provisto de "tiempos muertos", planos largos, composición del cuadro en profundidad, paisajes urbanos y objetos que se integraban a la puesta en escena con la intención de crear los climas psicológicos que vivían los personajes. También característicos en el cine de los '60, los personajes de Antonioni caminaban interminablemente por playas, desiertos, castillos y calles desoladas, traduciendo la "desdramatización" de sus historias con aquellas constantes de su lenguaje fílmico. "La Generación del '60" copió la puesta de cámara de los films de Antonioni contemplando los problemas generacionales de los jóvenes de Barrio Norte y Olivos. Pero a diferencia del autor de *La noche*, nuestros personajes, evadidos a lugares turísticos de inmediato reconocimiento, necesitaron de la palabra para subrayar su hastío y, consecuentemente, simular la nula marcación de una puesta en escena. Filmar el aburrimiento fue una de las preocupaciones, sino la más visible, del cine de Antonioni durante la década del '60. La búsqueda de un personaje perdido en medio de un viaje de displacer, el momento de infidelidad refugiado en un castillo y la soledad de una mujer con sus paseos sin rumbo, fueron las justificaciones temáticas que *La aventura*, *La noche* y *El eclipse* proponían desde sus imágenes. Que jamás se encontraron remarcadas por diálogos y siempre prefirieron una mirada, un gesto, una actitud, un desplazamiento de la cámara o una caminata solitaria en silencio para transmitir las obsesiones del autor italiano. Ante semejante obra personal y única en la historia del cine, nuestras películas siempre necesitaron de innumerables palabras para inferir una acción que no existía, para señalar la obviedad y reiterar lo que las imágenes ofrecían, ya de por sí elocuentes.

Los silencios nunca existieron en nuestros adolescentes de ficción, quienes se dedicaban a tocar el saxo y la batería, tomaban café en un restaurant previa mirada a la taza de té (como ocurría en *Los inconstantés* con el personaje de *Gloria*/Elsa Daniel), se emborrachaban y concurrían a reuniones para conocerse o separarse, y que por momentos querían suicidarse o reflexionar sobre política y el costo de



Los jóvenes viejos de Rodolfo Kuhn

vida. O acaso para reunirse en grupo para ridiculizar a los mayores quienes desean rescatarlos para que "no les hagan el juego a los bolches" (como se oye en un momento de *La terraza*) o tal vez para manifestar su extrañeza frente a la presencia de un ser "normal".

Estos personajes que, aparentemente, hablan como nosotros, se aburren y transmiten su incomunicación con los viajes que realizan a lugares de fin de semana o de temporada, tal como ocurría en los films del admirado Antonioni. Sin embargo, mientras *Vittorio* en *El eclipse* y *Claudia* en *La aventura*, siempre encarnadas por Monica Vitti, nunca explicaban las razones de su vagancia, las parejas protagónicas o secundarias de los films de "La Generación del '60" estaban necesitadas de declarar su soledad, marginación, abulia, descontento y hasta su dolor de cabeza y su cuenta bancaria.

En una escena de *Los inconstantés*, *Greta*/Gilda Lousek incita a *Ernesto*/Alberto Argibay con una frase redundante "cada vez que sentís, que ves, que tenés conciencia del ser, ¿no ves nada?". En *Los jóvenes viejos*, *Roberto*/Argibay expone su estado de ánimo con el concluyente "me duele la cabeza" que repite no menos de cuatro veces. Uno de los personajes encerrados en la casilla veraniega de *El aire* aclara que "cuando tenía 22 años me interesaba la exactitud", refiriéndose a la carrera de "Normal"/Argibay, otro de los personajes del episodio. "Normal" estudia ciencias exactas y recibe otra aclaración de *Ana*/María Vaner, quien sostiene "Ah, un muchacho puntual". Subrayados en los diálogos que descendían a la retórica banal, cada una de las expresiones de los personajes evasivos de "La Generación del '60" diferían del vacío y los silencios que caracterizaron al cine de Antonioni. Las historias de este primer apartado del cine de la época darían la razón a uno de los personajes de *La terraza* al definir que "la cuestión es pasar el tiempo", ya que cada plano interesaba por la cantidad de monólogos que comprendía antes que por la creación, o aun por el intento de crear una puesta en escena que sugiriera la inactividad de los personajes y la falta de "historia" según el modelo clásico de narración. Al desaparecer la puesta y al ausentarse la cámara que investigue a los personajes, sin riesgo de caer en un fácil esteticismo —debido a que estas películas sucumbieron en muchas ocasiones a la utilización del primer plano y a la inquietud superochista en las escenas de conjunto—, sólo queda el estereotipo exterior y la superficie del realizador-inspirador del grupo sesentista. (...)

El Cine Según... Julian Cooper

Julian Cooper nació en Buenos Aires en 1930.

Entre 1947 y 1983 vivió en Inglaterra, en donde desarrolló una extensa carrera como documentalista, trabajando básicamente para la televisión británica. Desde su retorno al país aguarda la oportunidad de dirigir un largometraje de ficción. Mientras tanto, es crítico de cine del Buenos Aires Herald.

Veinte axiomas de candor y una observación prestada

1. La única razón para ver cine: disfrutarlo. La única manera de comprobar que una película nos gustó de verdad es atreverse a verla de nuevo. Cuantas más veces estemos dispuestos a verla, mejor será la película para nosotros. ¿Quién está dispuesto a ver *Barton Fink* dos veces?
2. El mejor de los críticos es el tiempo. Es infalible, aunque a veces se toma su tiempo en opinar. Luego del tiempo los mejores críticos son los proyeccionistas de los microcines de Lavalle y Ayacucho donde se muestran las películas que se están por estrenar y que son las personas que más tiempo dedican a ver cine. Pero raramente dan su verdadera opinión, para no herir u ofender a la gente que ha puesto su plata en adquirir los derechos de distribución. Por ello suelen decir "es buena".
3. Alfred Hitchcock padecía de una grave limitación. No entendía a las personas. O al menos entendía aspectos muy limitados del ser humano. Sus películas son como un samba de una nota sola y esa nota es el miedo.
4. Para que haya suspenso hay que transmitir la sensación de miedo al espectador. Si en la película hay una sola persona con coraje, ella lo comunicará. Y el espectador piensa: bueno, aunque las cosas andan mal no hay que estar tan ansioso. Y el suspenso se disuelve en comedia.
5. ¿Qué se haría con un guión de Peter Greenaway para hacerlo funcionar? (Suponiendo que uno esté de acuerdo con encontrarle pocos méritos a Greenaway.) Si uno hubiera sido David O. Selznick o Harry Cohn en 1940 quizás le hubiera dado el guión de Greenaway a Billy Wilder y Ernst Lubitsch para que hagan unos pequeños cambios y luego Lubitsch lo dirija. Louis B. Mayer quizá se lo hubiera pasado a S. J. Perlman y los hermanos Marx. ¿Y hoy? Tal vez lo mejor sería contratarlo a Maurizio Nichetti para que la convierta en una de sus exquisitas comedias.
6. El mejor director argentino de hoy es Adolfo Aristarain. El aprendió de las películas de Hollywood, como han hecho los mejores directores de otros lugares. Entre los directores argentinos de hoy sólo él es capaz de filmar las dos secuencias de comidas de *Un lugar en el mundo*. Están bien filmadas porque no dan la impresión de estar bien filmadas, parecen fragmentos de vida. Sin embargo, se crearon de una manera artificial: sólo actores de cine se ponen a comer mientras la cámara y el micrófono se deslizan en torno de ellos. Y ahí está el placer del espectador: aceptar algo como real sabiendo que no lo es. O estar tan absorto que se olvida de que no lo es. Federico Luppi es el John Wayne de Aristarain y José Sacristán está ahí para contrastar con él, como Dean Martin o Robert Mitchum en los westerns de Hawks. Sin embargo, *Un lugar en el mundo* no se parece para nada a una película norteamericana.
7. En general las películas fallan por ser episódicas. No fluyen. Aunque, claro, todas las películas fluyen a una velocidad de 24 fotogramas por segundo. Sin embargo, muchas películas son un conjunto de secuencias aisladas. Un ejemplo que ganó el Oscar: *El francotirador* de Michael Cimino. En sí las secuencias están muy bien logradas. Pero no fluyen, son como un tren que para cada diez minutos. Y ahí se puede ver el síntoma de la enfermedad que quebró a la Universal Studios, *Las puertas del cielo*, la película de Cimino donde cada fotograma es una maravilla visual y sin embargo no fluye, no es un todo.
8. Las películas documentales se aproximan a la poesía y al ensayo. Los largometrajes a la novela.
9. La violencia en el cine: el cine anda mal porque el mundo anda mal. Cuando el mundo sea más bello la gente en las películas se comportará de forma más bella.
10. Ya quedan pocos tabúes y parece que se ha puesto difícil ofender al público. *Bajos instintos*, *Deseo y decepción* y *Enigma mortal* parecen haber sido escritas por la misma persona. En las tres hay un psicoanalista que tiene relaciones con un paciente o con un miembro de la familia de éste. Ya no hay suspenso porque las tramas están sobrecargadas de pistas, conexiones y significados y los directores están cada vez más ansiosos por lograr que el espectador



sienta algo. Pero no comunican nada y el espectador tampoco siente nada.

11. A *Lluvia negra* de Ridley Scott se la puede ver siete veces. Sin embargo tiene un defecto, igual que *Thelma y Louise* que es bastante inferior: un final demasiado melodramático y exagerado. ¿Se deberá a que Scott filmó tantas publicidades?

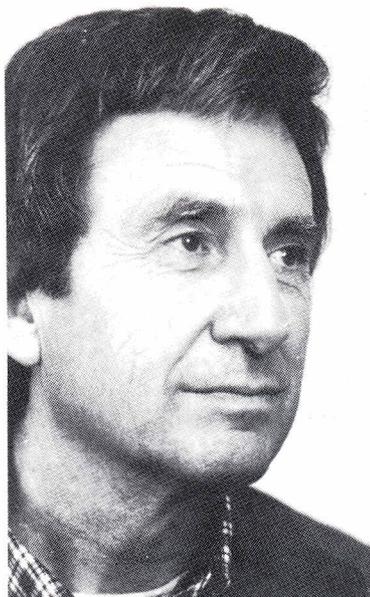
12. ¿Por qué el cine argentino no expresa el sentido del humor de los argentinos? ¿Por qué ese sentido del humor, esa ironía que se hacen sentir en las novelas, en el periodismo y en la calle se transforman en el cine argentino en farsas burdas y exageradas? ¿Será porque siempre es difícil filmar comedias?

13. Sueño. Estoy destinado a vivir eternamente en una tierra feliz. Pero hay un inconveniente. Sólo se pueden llevar trece películas. Hay que decidir. *Ugetsu Monogatari* de Mizoguchi. *La gran ilusión* de Renoir, *La adorable revoltosa* de Hawks, *Ser o no ser* de Lubitsch, *Les enfants dus paradis* de Carné, *La diligencia* de Ford, *Charulata* de Satyajit Ray, *El maquinista de La General* de Keaton, *Ladrón de ilusiones* de Nichetti, *Sonrisas de una noche de verano* de Bergman, *Un domingo en el campo* de Tavernier, *Tiempo de gitanos* de Kusturica, *La doble vida de Verónica* de Kieslowski. Pronto viene el arrepentimiento. ¿Cómo haberse privado de Hitchcock? ¿Y de Marilyn Monroe, Catherine Deneuve, Ginger Rogers, Fred Astaire? Angustia de no poder ver nunca más *Intriga internacional*. Y de nunca conocerlo a fondo a Capra. ¿Dónde están Chaplin, Kurosawa, y *El ciudadano*? ¿Y cómo olvidarse de Buñuel? Parece que llega el fin de la pesadilla, pero no, me despierto en otro sueño, como un personaje de *El discreto encanto de la burguesía*. Una sensación de caer y ahora sí, estoy despierto añorando ver *El* y *La vida criminal de Archibaldo de la Cruz* de nuevo. No hay límite para el deseo de ver cine.

14. Hay dos películas que no vi y que creo que me gustarían mucho. Son de Kenji Mizoguchi. Se llaman *Cuentos del Heike (Heike Monogatari)* y *Yang Kuei Fei*. Son sus únicas películas en color. Se dice que son muy buenas.

15. Hay ciegos y hay personas que no pueden distinguir los colores. Hay también personas que no disfrutan las películas de Godard. Pero, ¿será una carencia del espectador o le falta algo a Godard? Una reposición de *Sin aliento* permite comprobar que no es gran cosa. Y los recuerdos de *Alphaville*, *Una mujer es una mujer* y *Una mujer casada* tampoco son muy gratos. Godard siempre dice cosas estimulantes. Como que a él le comienza a interesar una escena precisamente cuando en las películas convencionales se corta. La verdadera obra de Godard ¿estará escondida en sus films antes de rodar las escenas y luego de cortarlas? ¿En los contracampos que nunca se molestó en filmar? Una especie de obra fantasma.

16. ¿Quién es el mejor director de todos los tiempos? Pregunta imposible. Sin embargo, si uno intenta responder, piensa en Kenji Mizoguchi, el japonés que en un país machista se dedicó a hacer películas sobre mujeres. John Ford tendría que ser otro candidato. Sus películas pertenecen al período épico del cine, son como su *Ilíada* y su *Odisea*. En su tardío *El ocaso de los Cheyennes*, él mismo anunció el fin de ese período heroico. Ford tiene un gran rival que es Howard Hawks, cuyas películas suelen ser menos interesantes visualmente, pero fluyen. El ser visual es menos importante que la fluidez. En las películas de



Hawks uno queda absorto en la trama. En *Marcha de valientes* hay una bella secuencia de la caballería cruzando el río. Parece algo que sucede en el pasado. En *Río Rojo* hay una magnífica secuencia de ganado cruzando el río. Lo vemos como algo que sucede ahora.

Pero el cineasta más amplio, más abundante, el que quería a todos sus personajes aun si eran desagradables, era Jean Renoir. Nunca repitió fórmulas, todas sus películas son diferentes. Fue él quien dijo: "el problema del ser humano es que todos tienen sus

razones". Lo dijo y lo mostró en sus films. El es el mejor.

17. Y, ¿cuáles son películas subestimadas o que se mencionan poco? Entre las francesas, *Ménilmontant*, película experimental de la época muda. *Farrebique*, documental sobre una comunidad rural. *Le tonnelier*, documental sobre un constructor de barriles. La inglesa *Listen to Britain*, breve documental hecho en 1942 donde el cine se acerca a la poesía. El dibujo animado canadiense *Begone Dull Care* dibujado directamente sobre el celuloide. Las norteamericanas *Tocatta for Toy Train*, *Tops y House*, cortísimas películas de Charles Eames, con música de Elmer Bernstein, de algún modo precursoras del minimalismo gigantesco de los films de Reggio y Philip Glass; *Time Out of War* sobre un interludio de la Guerra de Secesión y *Tentación peligrosa*, reciente película de Sondra Locke, donde la directora concentra toda su atención en la protagonista encarnada por Theresa Russell con una intensidad que hace recordar a Max Ophuls. No a los majestuosos movimientos de cámara de Ophuls sino a su poder de concentración, en por ejemplo, *Madame de...* donde toda la trama gira alrededor de la joya de una dama.

18. ¿Dónde se puede disfrutar más del cine? Sin duda en Buenos Aires. Ver *Cantando bajo la lluvia* en Buenos Aires no es lo mismo que verla en Londres. En Buenos Aires las películas se vuelven más oníricas. El cine norteamericano se disfruta más aquí que en los Estados Unidos. Luego de Buenos Aires, el mejor lugar para disfrutar del cine es París, a pesar de que la calidad técnica de la proyección suele ser mejor en Londres.

19. Es durante la niñez que el cine produce las sensaciones más fuertes. Al salir de la sala uno queda desubicado. Lo que ve en la calle parece ser parte de la película que acaba de ver.

20. Tocar cine: sentir la imagen en la superficie de un rollo de Eastmancolor 35 mm con la punta de los dedos de la mano. Oler cine: olfatear antiguos rollos de película nitrato, algo grasientos en sus latas oxidadas.

La observación prestada

La regla de oro del cine es "nadie sabe nada de nada". Observación de William Goldman, guionista de *Butch Cassidy* y de *Todos los hombres del presidente* en su libro *Adventures in the Screen Trade*. Lo que dijeron Lao Tse y Sócrates fue algo parecido, pero entonces no había cines.

Fotos: Nicolás Trovatto

Bergman habla

por Christian Kupchik

Ingmar Bergman, *Imágenes*, Tusquets, Buenos Aires, 1991.

“¡Bilde kunstler, rede nicht!”. Esta conocida consigna de Goethe (“¡Crea artista, no hables!”) pareció acompañar durante mucho tiempo al cineasta sueco Ingmar Bergman. No en vano, hace más de treinta años declaraba: “La obra es lo único que el artista puede aportar al debate. Encuentro indecente inmiscuirme en una discusión cuando todo lo expreso en mi obra”.

No obstante, el tiempo todo lo transforma. Entusiasmado quizás por el increíble éxito de su biografía *Linterna Mágica* (1987), Bergman se dejó convencer por su editor (y crítico de cine) Lars Bergström para escribir un nuevo opus, que aún antes de publicado se convirtió en una de las vedettes de la Feria del Libro de Francfort de 1990. El 23 de octubre de ese año fue presentado al público sueco *Bilder* (Imágenes, Norstedt Förlag), un ejemplar en el que Bergman pasa revista a toda su filmografía, desde su punto de partida como guionista a principios de los años '40 hasta su último film, *Fanny y Alexander*. El libro en cuestión está basado en una serie de conversaciones que Bergström y el director tuvieron durante el verano de 1987. Grabaron alrededor de sesenta horas, que posteriormente Bergström redujo y ordenó.

A continuación Bergman reescribió todo el material, lo dividió en capítulos e introdujo algunos episodios de su vida que no habían sido grabados con ayuda de viejas cartas y diarios de trabajo.

En realidad, no es la primera vez que Bergman se decide a hablar de su obra. A finales de los años '60, se publicó un libro de entrevistas titulado *Bergman sobre Bergman*. El cineasta confiesa ahora una total falta de honestidad en aquella obra, producto de sus jóvenes entrevistadores de entonces. *Imágenes* está pensado en consecuencia como un nuevo Bergman sobre Bergman, “aunque más honesto, más objetivo”.

Sin embargo, Bergman es demasiado duro tanto consigo mismo como con sus pasados interlocutores. Incluso cuando es cierto que determinadas preguntas pecan de una ingenuidad sorprendente, las respuestas del director suelen ser interesantes y detalladas. En su nueva obra, Bergman no se aleja demasiado de la tónica esbozada en aquel libro anterior en lo concerniente a su filmografía, aunque sí es de agradecer una generosa ampliación en cuanto a detalles.

En *Imágenes*, Bergman duplica la información aportando anécdotas, nombres y datos técnicos poco conocidos hasta el momento. Además, aporta una nueva visión sobre su producción posterior, no sólo porque abarca sus trabajos de los últimos veinte años tanto para cine como para la televisión, sino también porque por primera vez incluye la publicación de extractos de sus diarios, cuya función es la de “poner en claro las fuentes”, de acuerdo al propio autor. Así, resulta una interesante excursión por “las borrosas radiografías del alma”, que logra dar a luz nuevas y fascinantes correspondencias

entre las diversas tonalidades de ese caleidoscopio que forma la obra total de Ingmar Bergman.

Imágenes no sólo está dirigido a especialistas del mundo “bergmaniano” o a críticos de cine, sino a cualquier mortal común y silvestre, pues provee al lector de todas las huellas necesarias que le facilitarán encontrar las salidas de su laberíntico proceso creativo. Sin apelar a sentimentalismos ni golpes bajos, Bergman consigue en esta obra ubicar arte y mundo en un mismo plano, lo cual, no suele ser muy común en este tipo de trabajos. Uno de los conceptos más agudos desarrollados en esta obra, es aquel por el cual se explica que nada, absolutamente nada en el ininterrumpido proceso creativo está dado como supuesto de antemano.

Posiblemente, Bergman ha sido dotado con la capacidad suficiente como para poder “colocar los demonios ante el carro y obligarlos a tirar en busca de algo útil”. La aspiración conciente de Bergman durante toda su carrera fílmica fue la de que su arte alcanzara las disueltas formas naturales del sueño, que para él constituye, al mismo tiempo, la esencia más cercana al cine. Sólo en un par de ocasiones (por ejemplo, en *Persona*, esa “composición de diferentes registros del mismo concierto grosso del alma”), supone haber conseguido “superar las fronteras móviles”. Otro intento de ello, *Cara a cara*, constituyó únicamente “un embarazoso fracaso”, marcado por sintéticas secuencias oníricas y reduccionismos psicologistas. Como puede apreciarse, Bergman no suele ser muy indulgente consigo mismo. Otro importante aspecto de esta rendición de cuentas del director sueco, está dado por su propia necesidad de agradar, en peligrosa alianza con la “comprensibilidad evangélica”, como él denomina a su tarea como “guionista negro” de la SF (Svenska Filmindustri, el Instituto oficial de cine sueco) en los principios de su carrera.

Evidentemente, Bergman logró superar esta barrera y fue fiel a sus ideales. En un artículo publicado en 1957, el cineasta señalaba la necesidad de “extenderse sobre la benevolencia del público, nadar con belleza sobre aguas turbias pero suaves, con un pie en el fondo”.

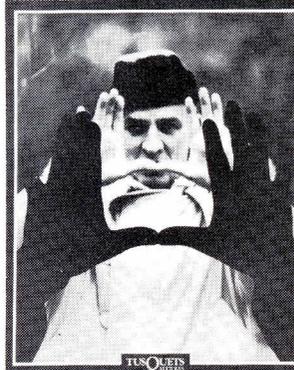
Lo notable es que en sus textos Bergman parece más osado incluso que en sus filmes. No por nada comienza *Imágenes* con una cita extraída de una pieza imaginaria, en la que un actor “baja al salón, estrangula a un crítico y comienza a leer de un pequeño libro negro todas las humillaciones que ha tomado nota. Luego vomita al público. Después sale y se pega un tiro en la cabeza”.

Este episodio sangriento y grotesco, por cierto, nos está indicando algo: existe allí un gesto irónico al público/patrón, odiado y venerado, un jugoso pedazo de carne para los críticos, para las hordas de intérpretes y “especialistas bergmanianos”, una rapiña que espera el día de abalanzarse sobre el cadáver. Y el cadáver, según se puede constatar, goza de un excelente vigor y conserva la alegría, aún, de decir una palabra. Nuestro cadáver, señores, habla.

Ingmar Bergman
IMÁGENES

colección andanzas

Memorias



TUSQUETS

PARA COMPRAR Y COLECCIONAR



**AHORA EN VENTA
DIRECTA AL
PUBLICO**
Versiones
Completas y
Originales



**Excelente
Calidad**



**Video
COLLECCION**

CLASICOS INOLVIDABLES DE LA HISTORIA DEL CINE

Cada clásico un recuerdo
Con cada película un poster de regalo

Video Collection
Av. Santa Fe 4096 - 1106
y en las siguientes sucursales

**PARA ARMAR SU PROPIA
VIDEOTECA A UN PRECIO
ESPECIAL**

\$ 27.-
FINAL

- Rebecca
- Sospecha
- Motín a bordo
- Sahara
- Qué bello es vivir
- Ricardo III
- Cantando bajo la lluvia
- El beso de la muerte
- Un americano en París
- El zorro del mar
- La rosa tatuada
- Pasaje a Marsella
- La luz que agoniza
- El caballero audaz
- Blancas navidades
- Cortos de Chaplin
- Cortos de B. Keaton
- The Vikings
- ... y muchos más!

VIDEO CLUB ALGO PARA RECORDAR DIAZ VELEZ 3761 Tel. 983-1890	VIDEO CLUB BEVERLY VIDEO MOVIES SANTA FE 3159 y Billinghurst Tel. 83-1421/3416 - OPEN 24 hrs.	VIDEO CLUB CASA AMERICA AV. DE MAYO 959 Tel. 381-2063/66	VIDEO CLUB CATITA AV. DIAZ VELEZ 4710 Tel. 982-0176	VIDEO CLUB CHAPLIN ZAPIOLA y LAVALLE - Bernal Tel. 252-6986	VIDEO CLUB EL LOCO DE LA COLINA GARAY 718 Tel. 361-7542
VIDEO CLUB ESTILO MENDOZA 5100 Tel. 52-9854	VIDEO CLUB HOP AV. RIVADAVIA 5283 - L. 30 Tel. 862-1440	KIOSCO CORRIENTES 1305 Tel. 476-2346	VIDEO CLUB LA CASITA FCO. BILBAO 2700 Tel. 612-3934	LIBRERIA RODRIGUEZ FLORIDA 377 Tel. 325-4992/93	VIDEO CLUB NUEVO CINEMA VIDEO AV. SAN MARTIN 1464 Tel. 581-5800
VIDEO CLUB SAN TELMO BOLIVAR 1220 Tel. 361-2787	VIDEO CLUB QUEEN Av. Soldado de la Frontera 5526 Edit. 66 - V. LUGANO I y II Tel. 602-1670	VIDEO CLUB TELMO II DEFENSA 700 Tel. 342-1154	VIDEO BUSINESS LAVALLE 2030/32 Tel. 953-4712	VIDEO NEGOCIOS TUCUMAN 2141 Tel. 953-5556	Este puede ser su negocio

El video, un arte de izquierda

En el mes de junio, el Instituto Goethe realizó una muestra de video con material del Videofest, sección de video del festival de cine de Berlín. En ella se exhibieron obras de algunos de los mayores videastas de la actualidad. El director del Videofest estuvo en Buenos Aires para presentar el programa. El Amante aprovechó la oportunidad para seguir desasnándose en la materia.

Nuestra revista nació en diciembre pasado como una publicación de espectadores de cine. Desde ese entonces hemos descubierto una cosa que se llama "video". Así que empezamos a hacer preguntas y su presencia y la muestra del Instituto Goethe son oportunas en ese sentido.

Ir al cine consiste en pagar una entrada y sentarse en una sala oscura. En Buenos Aires no se estila pagar para ver videos.

Eso es malo. En Berlín tuvimos ese mismo problema. Al principio de los 80 nadie quería pagar para ver videos. Hasta que decidimos cobrar la entrada y que su valor fuera el mismo que el de una entrada de cine. A las cuatro semanas el público lo aceptó, porque nuestros programas duraban noventa minutos, eran de buena calidad y se mostraban en una sala en las mismas condiciones en las que se suele ver cine. Al mismo tiempo, hicimos la experiencia de mostrar el mismo programa en un bar, en donde se podía fumar, se podía tomar y fue muy interesante porque la gente se sentaba en la misma mesa con desconocidos y comentaba la proyección. Era algo muy comunicativo. Por lo tanto, presentar videos puede ser mejor que proyectar películas porque se tienen las dos posibilidades: una sala de cine o un lugar socializado donde se puede hablar. Esta política de cobrar la entrada tuvo el sentido de valorizar el video, porque la gente tiene la tendencia a despreciar lo que es gratis.

¿Podría contar en pocas palabras una historia del video?

Al principio, el video era un medio para artistas de otros campos, como pintores, escultores. Usaban el video básicamente para luchar contra el negocio del arte y contra el lenguaje mediático de la televisión. Era una especie de protesta. Este fue el comienzo alrededor de 1965. Esta tendencia duró hasta principios de los 70. Luego vino una nueva generación que hizo muchos experimentos con la técnica, haciendo un arte mucho más formal. Al mismo tiempo, aparecieron grupos que hacían videos política y socialmente comprometidos. Desde el comienzo de los 80 tenemos una nueva clase de videastas, esencialmente narrativos que, sin dejar de hacer arte, tratan de transmitir un mensaje. Este es un esquema de la historia del video.

En la Argentina, los videastas parecen dividirse entre aquellos que quieren hacer cine, pero hacen video porque es más barato, y los que podríamos llamar videastas "auténticos" para los cuales el video es un fin en sí mismo.

En Estados Unidos y en Europa no es así. La gente que hace videos es porque decidió expresarse a través de ese medio. Los que quieren hacer cine lo hacen, especialmente en Alemania donde hay muchas facilidades para iniciarse

en el cine. Veo que en Latinoamérica el desarrollo es distinto. Hay mucha gente a la que le gustaría hacer cine y esto se nota en su producción que tiene un aspecto parecido al del cine: no usan la computadora, prescinden de los trucos y los efectos y su lenguaje es el lenguaje normal del cine.

Llegamos a un punto crucial. ¿Podría describir estas diferencias de lenguaje?

Si uno produce para la industria del cine debe hacer un producto comercialmente exitoso. Si trata de hacer televisión tiene que contemplar el gusto de la audiencia masiva. En cambio, con el video, uno es libre, puede experimentar, no tiene que preocuparse por lo que le gusta al público. Se puede trabajar con estructuras narrativas muy abiertas, se pueden usar elementos electrónicos, que pueden resultar extraños para la gente que nunca vio un video antes, difíciles de entender, se puede trabajar en distintos niveles de imagen y, en general, se puede ser más creativo, más político, más radical.

¿Cuáles serían entonces las diferencias con el cine experimental?

Puedo hablar sólo de Europa. El video cumple, hoy en día, la función del cine experimental. El cortometraje está prácticamente muerto, el cine experimental también. Hay una diferencia importante: si uno experimenta con el cine, siempre tiene que esperar a que el material vuelva revelado y recién entonces uno puede ver el resultado de los efectos. Si se trabaja en video, se puede ver al instante lo que está pasando y corregirlo resulta mucho más barato que en el cine.

En cuanto al video terminado, ¿qué diferencias de apreciación crítica y de descripción del lenguaje encuentra con el cine?

Hay más posibilidades creativas en el video. El lenguaje es más variado, su espectro expresivo es más amplio, por lo que es más difícil de ver e interpretar. Aun a la gente que está acostumbrada a ver cine experimental, fuera de los códigos narrativos clásicos, le resulta más difícil entender lo que está viendo en video. Necesitamos una especie de nueva escuela en donde la gente aprenda a apreciar el video. En esta semana, estamos haciendo un taller en el que vemos y discutimos las obras de algunos videastas argentinos. Es interesante notar que están acostumbrados a filmar, pero que no disponen de un lenguaje que dé cuenta de su trabajo. No hay todavía una teoría del video comparable con la desarrollada a lo largo de la historia del cine.

¿Podría mencionar las innovaciones técnicas que aporta el video, los nuevos conceptos, las nuevas palabras?

No hay nuevas palabras. Se puede, en cambio, describir los

fenómenos. Pasará algún tiempo hasta que se desarrolle la nueva jerga. Hay algunas cosas como el efecto estroboscópico, que es una nueva manera de presentar el movimiento, haciéndolo discontinuo.

¿Qué pasa con el espacio en el video?

El espacio del video está descompuesto en capas o niveles. En el cine, usualmente, hay un solo nivel. En video, se puede tener más niveles. Se pueden superponer distintas imágenes. Por ejemplo en el cine vemos esta pieza, pero en video podríamos ver simultáneamente lo que ocurre ahora y lo que ocurrió hace un año. Esta es una práctica habitual de los videastas. Se muestran varios espacios a la vez y se crea una nueva relación entre ellos. En el cine hay que mostrar una cosa después de la otra. Por supuesto que se puede sobreimprimir en cine, pero no es usual y es mucho más complicado. El video representa una nueva manera de trabajar con el tiempo y el espacio.

En el Festival de Berlín y en esta muestra se presentan videos de distintos géneros:

documentales, artísticos, narrativos, de animación por computadora, etc. ¿Qué tienen en común más allá de que son cintas magnéticas?

Nuestro objetivo principal es que los trabajos sean innovadores, en cuanto al contenido o a la forma. Queremos mostrar lo que es nuevo a nivel internacional en el mercado de video. Puede pasar que seleccionemos algunos trabajos de aspecto bastante convencional porque su contenido es muy atractivo o políticamente importante.

¿Qué está excluido y qué está incluido en el festival?

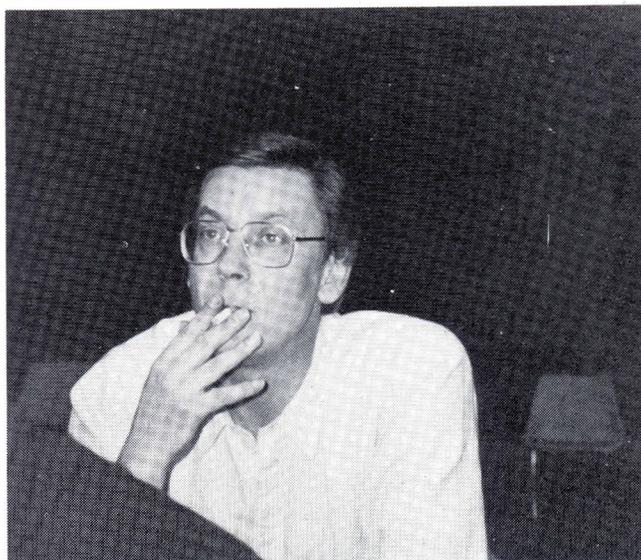
Está excluida, por ejemplo, la producción normal de televisión. Preferimos mostrar pequeños y, a veces, hasta desprolijos trabajos underground, o de amateurs. No es necesario que los videos tengan una técnica sofisticada si tienen una buena idea atrás. Inclusive mostramos algunos trabajos filmados en cine por la calidad de la imagen y que luego se postproducen en video para lograr efectos. Aun llegamos a mostrar películas que por alguna razón no entran en las otras secciones del festival y que a nosotros nos parecen valiosas. Nuestro espacio tiene algo de subversivo, porque permite mostrar obras que no tienen cabida en otros ámbitos.

¿Y los video clips?

El 99% de los video clips son descartables y además casi todos están hechos en cine. Pero hay algunos fabulosos. Me encanta, por ejemplo, *Sledge Hammer* con la canción de Peter Gabriel. Y en el festival todos los años suele haber algún video clip realmente bueno. Estos también son una forma de arte.

¿Cuál es el público del festival?

Bueno, viene toda clase de gente. Cuando mostramos videos de animación la sala se llena de barbudos con camisas a cuadros que es el look uniforme de los



programadores. Cuando pasamos videos de danza se llena de chicas delgadísimas. Cada programa tiene una audiencia especial. Luego están los videastas que quieren ver qué está pasando. Pero también hay gente bastante normal que está interesada en alguno de los programas.

¿Cuál es el volumen de la producción alemana?

Hay unos cien videastas de primera categoría. Y luego hay unos cuatrocientos o quinientos cuyos trabajos no son tan malos y después hay muchísimos amateurs.

En la sesión de ayer vimos algunos documentales muy interesantes, pero ¿qué tienen de novedoso?

Los trabajos que mostramos ayer producen en el espectador una sensación de estar involucrado en la situación. Los reportajes de Alpert y de sus colaboradores se caracterizan por una innovación en la técnica del cuestionario que consiste en preguntar sobre todo lo que ve con una cierta ingenuidad: es como un chico que pregunta todo el tiempo "¿qué es esto?, ¿qué es esto?". Y esto produce un efecto enorme de espontaneidad y verdad. El equipamiento de video ayuda especialmente por su tamaño y porque no es necesaria más de una persona, lo que permite lograr una gran intimidad con los entrevistados. No hace falta un sonidista ni un iluminador. Una persona con una pequeña cámara no es lo mismo que dos o tres y el equipo para enfrentarse con gente desconocida y lograr penetrar en su intimidad. El documental de Maryann DeLeo sobre mujeres violadas es tremendamente conmovedor. Es el testimonio más próximo a las víctimas que se haya filmado. Algunas escenas están captadas muy poco tiempo después de los hechos. La escasez de equipo y el tamaño reducido de la cámara permitieron mostrar tan de cerca situaciones tan dramáticas. La intimidad es entonces uno de los logros de los reportajes en video. Hoy

GUION ARTE

PRIMERA ESCUELA ARGENTINA
DE GUION y TELEVISION

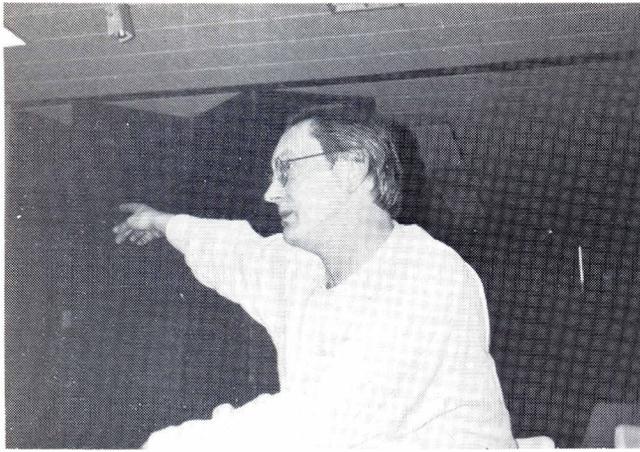
Solicitar entrevistas al 84-4515 o 543-6766

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)

En estudio (U-Matic - High band):

- Seminario intensivo teórico práctico de realización en TV. Jorge Laferla - Martín Groissman. (Reunión informativa: jueves 19 hrs.)
- Investigación en dirección de actores y puesta en escena. (Dirigido a guionistas, actores, directores de cine y TV. Martes 19.30 horas a 22.30 horas)
- Seminario de edición. Miguel Pérez. (Sábados de 9 a 12 horas)
- Seminario de guión. Michelina Oviedo. (Jueves de 20 a 22 horas)



en día, muchos profesionales trabajan con esa cámara muy pequeña que proviene del mercado amateur y que prácticamente desaparece de la vista.

Los documentales pueden ser efectivamente muy conmovedores y emocionantes. Sin embargo, tenemos la sensación de que el video arte es mucho menos emotivo que el cine convencional.

Es verdad. Porque las historias de los films convencionales están extraídas de la vida real. El video arte es algo muy diferente: nadie llora en un museo viendo pinturas abstractas. Es muy difícil de comparar. En cambio, se pueden hacer videos de ficción que produzcan las mismas emociones que el cine. La diferencia no está en la cinta de video.

¿El futuro del video arte está en los museos?

Podría ser. Pero el video no tiene el *aura* en el sentido de Benjamin que tienen los cuadros. En los museos uno siente una sensación especial que no creo que pueda ser producida por algo tan tecnológico como el video.

No es entonces un arte masivo.

No lo es por el momento. Sin embargo, en el Festival de Berlín cada año hay más espectadores que vienen a ver la sección de video arte de la muestra. Mucha gente está desilusionada con el estado de la televisión y del cine y se interesan en esta nueva mirada que aporta el video arte.

¿Cuál es el futuro, entonces, del cine y de la televisión?

Creo que estarán cada vez más orientados hacia el puro entretenimiento. La tendencia es muy clara. Es muy difícil en este momento, por ejemplo, hacer un cine intelectual y lograr exhibirlo en una sala. El público está dispuesto a verlo, pero los dueños de los cines no quieren exhibirlo porque lo consideran no comercial.

¿Es entonces el video el futuro del cine?

Estamos en los albores de la era de la televisión de alta definición. Todavía no empezó, pero sin duda llegará. Las grandes corporaciones están haciendo una inversión enorme en ella, es la inversión más grande de la historia de la industria electrónica. Esto va a acabar con la industria del cine porque la televisión de alta definición tiene exactamente la misma calidad de imagen que el cine. Se va a proyectar video en una sala de cine y no se va a notar la diferencia. Así como lograron destruir el cine en super 8 y se apoderaron del mercado doméstico a través de la cámara de video, harán lo mismo con el cine convencional. La alta definición no sólo se verá en el cine. Las emisoras de televisión y sus usuarios deberán cambiar totalmente su tecnología. Es un gran negocio. Esta unificación del video, el cine y la televisión producirá un lenguaje de imágenes universal.

Los videastas, ¿no tienen una cierta tendencia a entusiasmarse demasiado con los efectos de computadora?

Ocurre siempre cuando alguien empieza a trabajar en video que trata de probar todos los trucos de los que dispone, como si fueran juguetes. Después comprende que no es necesario y usa los efectos más criteriosamente, hasta llegar a un mínimo imprescindible.

¿Qué opina de los trabajos de los videastas argentinos?

Vi apenas diez trabajos, para poder analizarlos con los autores en profundidad. Algunos de ellos mostraban una tendencia nueva y distinta de la que se ve en Europa o Estados Unidos. Toman elementos de la tradición, de la cultura y el ambiente local. Esto es muy importante, porque hay un problema con el video y es que los trabajos tienden a parecerse en todos los países y se pierden las particularidades de cada lugar. La manera de contar cosas, de hacer arte debe poder conservar cierta identidad nacional. Es notable, cuando en algunas cintas se puede ver a los pocos instantes, y sin escuchar ningún sonido, que es un video francés o italiano. Esto ocurre con algunos de los trabajos que vi en estos días. Creo y me gusta la cultura y la comunicación internacional, pero pienso que no debemos dejar morir nuestras raíces locales.

¿El video tiene influencia en las actividades políticas?

En cierto modo sí. Por ejemplo, en Chile durante la dictadura ciertos grupos clandestinos filmaban las actividades de la policía y sus cintas circulaban a través de una verdadera red. En Alemania, el video ayudó a tomar conciencia de los problemas nucleares, en oposición a la política oficial. Cientos de cintas circularon por el país y finalmente hicieron modificar la política informativa de las grandes cadenas.

Nos está diciendo que el video es un camino para el compromiso político y para la vanguardia artística.

¿Es el video un medio radical?

Sí, en todas las direcciones.

¿Es un arte de izquierda?

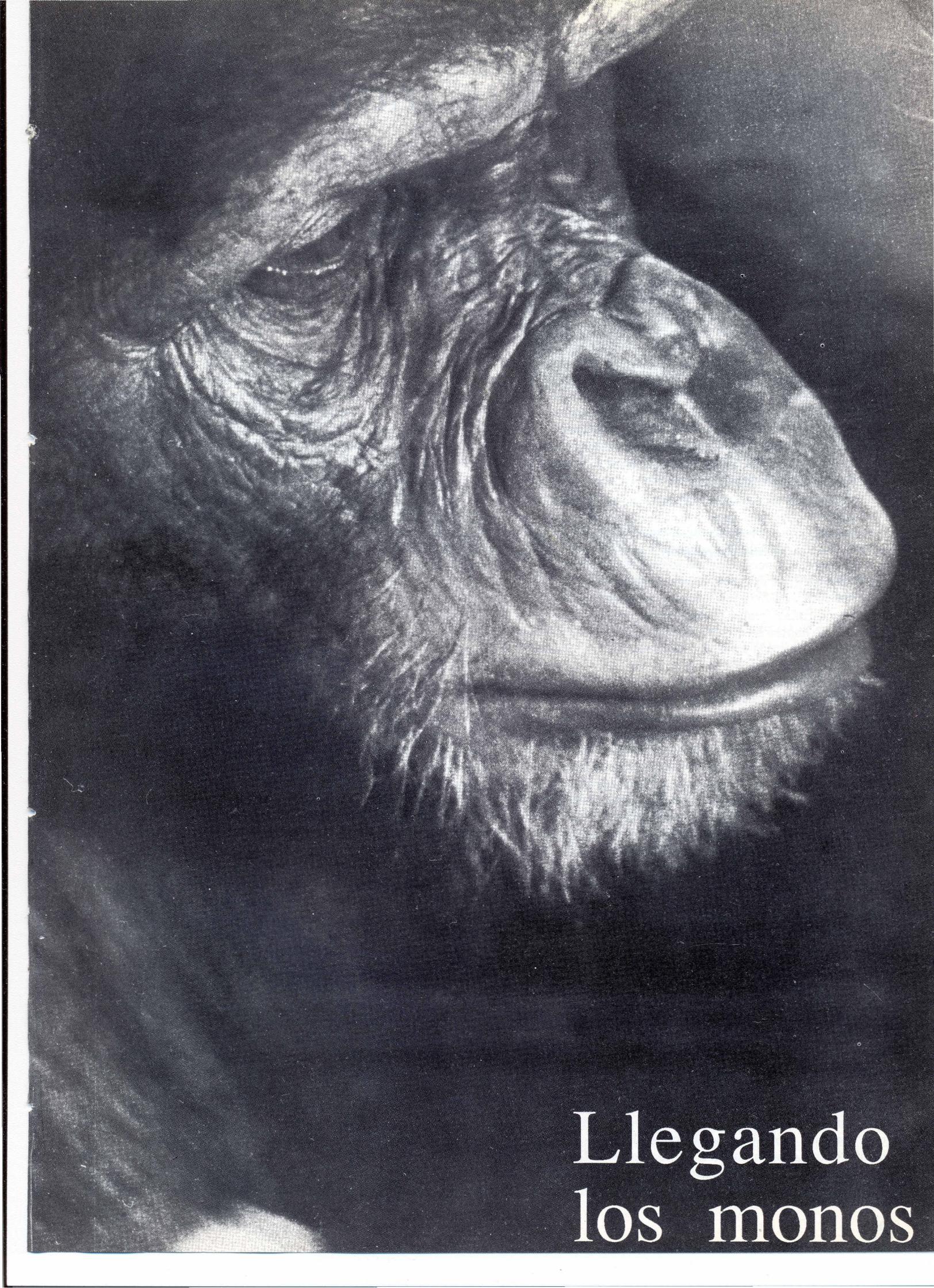
Sí. Y esto se puede ver en muchas partes del mundo. La historia del video se construye como la de un medio subversivo, políticamente comprometido, radical y vanguardista.

Una última pregunta. ¿Cómo es la vida en Alemania después de la unificación?

La vida se está volviendo cada vez más difícil. La gente del Oeste está desilusionada porque creía que no iba a tener que pagar por la unificación, y sin embargo, tiene que pagar más impuestos y gana menos dinero. El canciller Kohl los engañó. Pero también engañó a la gente del Este asegurándole que no iban a tener problemas, y su situación se está deteriorando aceleradamente, así que también están desilusionados. Hubo una actitud despótica de mucha gente del Oeste que practica una nueva clase de racismo. Todo esto aumentó el odio por los extranjeros y favoreció el crecimiento político de la extrema derecha. No sabemos cuánto tiempo va a resistir nuestra economía. Vivimos muy bien durante algunos años, pero la situación hace que el futuro de Alemania sea incierto.

Entrevista de Flavia de la Fuente y Quintín.

Fotos: F.F.



Llegando
los monos

Introducción a los monos

por Gustavo Noriega

Protagonistas de innumerables películas —de las que *El Amante* da hoy solo una muestra—, caricaturas vivientes de nuestra propia imagen, potenciales interlocutores e inescrutables testigos de un mundo que pudo haber sido suyo y que fue otorgado a su primo pelado, el hombre; los mal llamados monos —con un poco de errónea generalización, como llamar turcos a los sirios— se presentan ante la redacción de la revista con el objeto de pasar en limpio el álbum familiar.

El termino correcto para un amontonamiento global que abarque desde el más histórico de los monitos hasta el más majestuoso de los gorilas es el de Primates y tiene en sí un origen incorrecto. Los denominó así el naturalista sueco Linneo, fundador de la taxonomía, que es el arte de clasificar a los seres vivos. Su idea era que este grupo era el más avanzado y por lo tanto más parecido al hombre. Lo diferenciaba así de los Secundates, los restantes mamíferos, y de los Terciates que sería el resto de los animales.

Hoy la idea de progreso está en decadencia. Todos somos iguales ante los ojos de la Evolución y —si sobrevive— da lo mismo un paramecio que una musaraña, lo mismo un burro que un gran profesor. Pero de todos estos solo los hombres filman películas y, en prácticamente todos los casos, con primates como protagonistas. Ordenemos. El Orden Primates se divide clásicamente en dos grandes grupos: los prosimios y los antropoideos. Los **prosimios** son, en un sentido no técnico, más “primitivos”. Lo que se quiere decir, lejos de una afirmación racista, es que tienen características comunes con el grupo que les dio origen: los insectívoros; ésto es, cara larga, ojos laterales y cerebro pequeño. Los más conocidos son los lemures. El autor de esta nota vio en una memorable ocasión en un zoológico a sus primos, los loris. Los loris viven en árboles y se mueven constantemente en cámara lenta como en un tiroteo filmado por Peckinpah. Duermen cabeza abajo pero la mayor parte del tiempo se desplazan con infinita suavidad acariciándose y acariciando a sus compañeros en una extraña danza erótica. Hasta donde sabemos los prosimios no tienen su película pero si esto sirve de algo sugerimos que se tome a los loris como protagonistas de un drama filmado, con mucha parsimonia, por Kieslowski. El otro grupo, los **antropoideos**, abarca la monada de la cual tenemos más conocimiento habitual. Son ágiles, vivaces y curiosos; sus ojos se han corrido hacia adelante en la cara mejorando la visión, gozan de un cerebro más desarrollado y utilizan con más sofisticación sus extremidades. Las uniones sociales no se basan tanto en el olfato como en la vista, lo que representa otro escalón evolutivo en dirección al cine.

Dividimos otra vez —un poco arbitrariamente— en dos grupos. El primero comprende los que, para entendernos, vamos a llamar “monitos”. Vivarachos hasta el extremo de la histeria conocimos a uno que se sacudía furiosamente las rejas de su jaula cada vez que su cuidador abrazaba una visitante. Pero si uno busca poesía basta escuchar sus nombres: tití, capuchino, mono araña, mono aullador, macaco, rhesus, papio, hamadriás, mandril, dril, langur y colobo. La película que los representa es *Monerías*

diabólicas donde se aprecian los múltiples servicios que pueden servirle al hombre.

El segundo grupo —las superestrellas— es el de los póngidos. Son pocos así que vamos de uno en uno:

- Con sus larguísimos brazos y su majestuoso desplazamiento por los árboles los **gibones** piden a gritos su película. Su aspecto —un hombre viejo reflejado en un espejo deformante— los hace candidatos a ser protagonistas de una obra de David Lynch.

- Desplazados a unos pocos bosques de Borneo y Sumatra los **orangutanes** se resisten también a ser devorados por el show-business. A diferencia de sus compañeros póngidos rehuyen la vida social y prefieren balancearse entre los árboles antes que caminar por el suelo. Su prominente barriga y sus hábitos hurraños los candidatea a una remake de *El vientre del arquitecto* (Podemos imaginar a Brian Orang sacando los pelos de la fotocopidora).

- El **gorila**, el más grande de los primates, pasa la mayor parte del tiempo en tierra firme desplazándose sobre sus nudillos. Reducidos a dos subespecies (una de las cuales tiene el nombre científico más fácil de la historia: *Gorilla gorilla gorilla*) repartidas en las selvas montañosas de Africa y en Asia son viejos conocidos del mundo del espectáculo. Una versión gigantesca era la protagonista de *King Kong*. Más realistas y circunspectos se interpretaron a sí mismos en *Gorilas en la niebla*, rodeando la vida de su mentora, Dian Fossey. Digit mereció al menos una nominación pero ya sabemos de los prejuicios de la Academia.

- Con su estilo extrovertido y dicharachero, el **chimpancé** es un favorito del mundo del espectáculo. Siendo el pariente vivo más cercano que tiene el hombre, no sorprende que éste lo haya tomado como una de sus mascotas favoritas ya sea acompañando a Tarzán en sus viajes junglares, a Clint Eastwood en un camión o a todo un elenco de científicos incompetentes en la serie *Daktari*. Las cosas dejaron de ser tan ruseñas cuando en *Max, una monada* Charlotte Rampling se enamora de uno de ellos.

- Aprendiendo a aplastar la cabeza de su vecino, a conservar y producir el fuego, a hacer el amor mirando frontalmente a su pareja, la senda que lleva al **hombre** ha sido descrita en fragmentos de *2001, odisea del espacio* y en *La guerra del fuego*. El camino iniciado hace unos cinco millones de años en la sabana africana desemboca en una fragmentación de conductas que deja sin respuestas a los zoólogos. ¿Es el hombre esa criatura abyecta, despótica, egoísta y grosera que pinta Greenaway en *El cocinero...?* ¿O es mejor reflejado por ese héroe reluciente y reservado, de impecable chaqueta blanca, capaz del renunciamento más desgarrador que regentea el *Rick's Cafe* en la ciudad de Casablanca?

El cine —esa increíble ventana que nos sacude de vez en cuando de nuestra bobalicona pasión por mirarnos el ombligo— puede mostrarnos otros mundos, otras épocas, otras culturas y otros amigos. *El Amante* invita a sus lectores a repasar aquellas películas que nos permiten conocer mejor a nuestros parientes.

(En el próximo número, más monos)

Para volverse mono

por Elvio E. Gandolfo

Trabajar con monos no es fácil. Son irritables, imprevisibles, nerviosos ante las cámaras. En realidad cualquier animal tiende a complicar al extremo un rodaje. Hace ya unas décadas Cecil B. De Mille se quejaba de la facilidad con que los guionistas los usan en sus argumentos. "Para ellos significa apenas escribir una línea, donde ponen: 'pasa una abeja', 'el burro da vuelta la cabeza'. Pero esa línea puede comerse horas y días de rodaje. Lo puede llevar a uno a volverse loco". O mono. George Romero, el hombre de *La noche de los muertos vivientes*, se quejaba mucho, con una mezcla de bronca y melancolía, de que en *Monerías diabólicas*, uno de los films en que tuvo mayor presupuesto (el otro fue *Creepshow*) la mayor parte de los valiosos dólares fueron gastados en lidiar con las malditas bestias. Irónico, asociaba a otra raza con ellos: "Perdimos tanto tiempo y energía con los monos, y con otros factores externos, como los desacuerdos entre los productores..."

Te llevo bajo mi piel

Para resolver el carácter imprevisible de monos, gorilas, chimpancés, babuinos y demás razas simiescas, una de las soluciones es disfrazar gente para que haga de mona. En los comienzos del cine, que se aproximaban mucho al circo, a los "carnivals" (o ferias) itinerantes o al carnaval, sencillamente disfrazaban a una pandilla de extras y los ponían a moverse entre los árboles o en interiores. En la primera versión de Tarzán, casi todo era truco: el Africa de la pantalla estaba lograda mezclando metraje filmado en Brasil con escenarios de Louisiana; el protagonista, Elmo Lincoln, se llamaba en realidad Otto Elmo Linkenhelt, y llevaba una peluca que dificultaba las escenas de acción; como se consideraba (con razón, según veremos) que los monos reales eran peligrosos, también ellos fueron trucos. Eligieron a un grupo de robustos muchachos del New Orleans Athletic Club, les pusieron pieles de mono y empezaron a balancearse entre los árboles. Estrenada en Nueva York en enero de 1918 la película tuvo un éxito loco.

Con el tiempo, a medida que el cine se diversificaba en géneros, subgéneros y secuelas, comenzó a existir un grupo preciso: el de los extras o actores especializados en hacer de mono. Charlie Gemora, por ejemplo, trabajó en comedias con Laurel y Hardy, en *Los asesinatos de la calle Morgue*, en *La isla de las almas perdidas*, en la previsible *Fantasma de la calle Morgue*, en *Africa grita*. Con un apodo tal vez debido a su capacidad de soportar o dar golpes, Ray "Crash" Corrigan trabajó en *Nabonga*, *White Pongo*, *La novia del gorila*, *La novia y la bestia*. Y George Barrows, por último, en *Gorilla at Large*, *Black Zoo* y *Konga*.

Con el correr del tiempo empezaron a usarse monos reales, y a fabricarse costosos monos mecánicos. Pero nunca dejaron de usarse los disfrazados, aunque desde luego los disfraces se fueron perfeccionando, y se estudió mejor la conducta mona básica, para imitarla.

En su libro *El estudio*, John Gregory Dunne cuenta básicamente cómo la Twentieth Century Fox casi se hunde bajo las aguas arrastrada por un costosísimo musical con animales, *Dr. Doolittle*, y cómo la salvó un film también costoso en el que nadie creía: *El planeta de los simios*. Al parecer los propios guionistas suelen dejar de lado a los queridos monos. Según un *Hollywood Reporter* citado en el libro "Las menos populares de las especies animales (en el cine) han sido las de los halcones, monos, cigüeñas, pelícanos, chacales y ratones. Según Harold Melniker, presidente de la American Human Association (encargada de supervisar la utilización de animales en películas), eso 'no se debe a que no puedan actuar tan bien como los otros animales, sino únicamente a que no son tan populares entre los guionistas'."

Los ejecutivos del estudio iban y venían entre los animales del *Dr. Doolittle* y los monos de *El Planeta*, lo que producía diálogos de este tipo:

"—Animales en *Doolittle*, monos aquí —murmuró Jacobs, sin dirigirse a nadie en particular—. ¿Quieres tener problemas? Trabaja con monos y con animales.
—Y con Rex Harrison —añadió Abrahams.
—Y con Rex —suspiró Jacobs."

Rex Harrison protagonizaba *Dr. Doolittle*.

Para hacer *El planeta* se gastó más dinero que nunca antes en maquillaje: un millón de dólares. Así como Hollywood suele jactarse del "primer elenco íntegramente negro", aquí todo el elenco era mono, salvo Charlton Heston y algunos "humanos salvajes". Al principio colocar las máscaras y brazos llevaba seis horas y quitarlos tres; la práctica redujo al fin a tres horas y una ambas tareas. Los maquillajes creados por John Chambers (que le harían ganar un Oscar) se aplicaban por partes. Al principio las materias elegidas para las máscaras se iban poniendo rígidas sobre el rostro de los actores, sin permitirles expresiones, ni masticar, por lo que debían ingerir sólo líquidos con pajitas a lo largo de las extenuantes horas de rodaje. Al fin nuevos componentes de goma resolvieron algunos problemas. Pero los había de todo tipo: si no se cuidaba el ángulo de cámara, por ejemplo, debajo de la dentadura simiesca aparecía brillando y moviéndose la del humano que todo simio de aquella película llevaba dentro. El costo del maquillaje se comió el 17% del total, incluyendo el pago a 78 maquilladores.

Hacia 1984, cuando Hugh Hudson emprendió el rodaje de *Greystoke*, el encargado de fabricar los monos era Rick Baker, que contaba con técnicas mucho mejores, dentro de un panorama Hollywoodense general donde los efectos especiales habían pasado a ocupar un puesto de preponderancia masiva antes desconocido. Los criterios de verosimilitud eran documentalistas, tipo *National Geographic*: todo tenía que ser "de verdad", en especial los monos. Aparte de estudiar sus gestos y costumbres, se mezclaron monos reales a los disfrazados. A Baker (que Hudson había elegido después de ver *El hombre lobo*

americano) se le exigió incluso, guiado por el doctor Roger Fouts (especialista en primates) que el blanco del ojo de los falsos monos fuera marrón, como el de los auténticos. A su vez, el doctor Fouts enseñó a los actores hasta los mínimos gestos de un "lenguaje simiesco" que permitió un resultado del que el equipo se sintió orgulloso: los bebés-simios auténticos se negaban a abandonar a veces los brazos de las madres falsificadas.

El protagonista, Christopher Lambert, pasaba cuatro horas por día "haciendo de mono" (según sus propias palabras), tres de gimnasia y dos de inglés. Trabajar directamente con los monos reales fue para él inolvidable, por más de un motivo.

Cuidado con el mono

"Los monos" declaró Lambert a la revista *Première* "son animales que tienen una personalidad colosal y que se cuentan quizá entre los animales más peligrosos del mundo. Están totalmente paranoicos. Pueden abrazarte y después, de golpe, arrancarte un brazo porque se les pasó algo por la cabeza. Son locos.

Esa dura verdad ya había sido aprendida durante las numerosas películas protagonizadas por Tarzán. Si en las primeras solía actuar "Joe Martin, the famous screen ape", pronto se impuso Chita, la chimpancé simpática de fabulosa sonrisa, encargada de hacer las "gracias" del film. En el período de Johnny Weissmuller, el Tarzán más célebre, los equipos tuvieron que trabajar con ocho chimpancés distintos. Según Gabe Essoe, los motivos eran idénticos a los manifestados por Lambert: "los chimpancés son feroces e impredecibles por naturaleza. Crecen con rapidez, y cuanto más viejos son más maliciosos y malhumorados se vuelven."

Según se recuerda, Weissmuller tenía una actitud adecuada no sólo con las sucesivas Chitas sino con otros animales: mezclaba con decisión las caricias con golpes aplicados en el momento preciso para indicar con claridad quién era el jefe. Menos afortunado (o menos canchero con los animales) fue en cambio Mike Henry, un Tarzán posterior. El rodaje en Río de Janeiro de *Tarzán and the Great River* le dejó un recuerdo literalmente imborrable: "En la segunda semana, estábamos trabajando con Dinky, el chimpancé, que parecía inquieto en el nuevo entorno. Yo tenía que correr hasta el chimpancé y alzarlo. Cuando lo hice, me clavó las garras en la cara y me abrió un tajo en la mandíbula. Me tuvieron que dar veinte puntos para reconstruirme la cara. Tuve un ataque de 'monkey-fever delirium' (delirio de la fiebre del mono) durante tres días con sus noches. Me llevó tres semanas recobrarle."

Rulemanes y válvulas hidráulicas

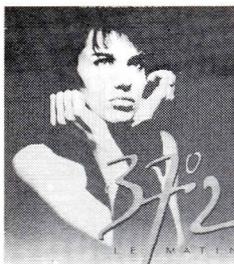
En principio, los monos más controlables pueden resultar los artificiales, sin una partícula de carne. Pero son también los más costosos. Se los suele usar hasta en films impensados. En *Max mon amour*, donde la actuación del chimpancé real es más bien burguesa, poco aventurera en el sentido clásico, se empleó sin embargo para algunas escenas un maniquí manejado por Ailsa Berk, que ya había trabajado en *Greystoke*. Las dificultades y los costos crecen meteóricamente si el mono es gigante, porque allí o hay que construir convincentes escenarios a escala para que el muñeco pequeño parezca gigante, o hay que construir al menos partes del mono a escala mayor. El clásico absoluto de todos los tiempos en ese ramo fue *King Kong* (1933). Si en la pantalla el simpático y patético mono parecía tener 15 metros, en la realidad era un muñeco de sólo 45 cm., creado por Willis O'Brien. El pequeño tenía carne de caucho. Aparte se creó un enorme busto para usar en

primeros planos. Estaba hecho de madera, alambre, tela y metal. Mediante ingeniosos mecanismos de palancas y tubos de aire comprimido podían moverse la boca, los ojos, las cejas, la nariz y el ceño. Los expresivos ojos de 30 cm. estaban hechos de yeso y madera balsa.

Tanto el muñeco como el busto artificiales costaron la vida de muchos otros animales: el primero estaba forrado en pieles de conejo, el segundo en pieles de oso. Kong no tenía la culpa. Tampoco de que la animación cuadro-a-cuadro del muñeco provocara temblores inexplicables de la piel en la pantalla, al moverse: se debía a los rastros que dejaban los dedos de los animadores al manipularlo. Aparte de estos dos elementos clave, había una mano gigantesca, bastante primaria en el aspecto técnico, pero fundamental cuando se trataba de quitarle la ropa a la falsamente rubia Fay Wray, una de las escenas más famosas de la historia del cine. Cuando en 1975 Dino De Laurentis tuvo la peregrina idea de filmar una remake del clásico eligió una rubia auténtica, Jessica Lange. Por otra parte dejó de lado la idea del muñeco animado y le encajó un traje de mono a un hombre, que trepaba y se movía sobre escenarios a escala para parecer más gigantesco. Además fabricó no un busto sino un mono mecánico gigante entero. El mismo Rick Baker que más tarde trabajaría en *Greystoke* se encargó del maquillaje, porque el director John Guillermin descubrió que entre otras cosas Baker era un fanático de los simios, sobre lo que parecía saber casi cualquier cosa. Los motores eléctricos, engranajes y rulemanes del primer Kong fueron cambiados aquí por "músculos" faciales hidráulicos, accionados mediante las setenta palancas de un panel del control, bajo la dirección del especialista Glen Robinson. Aparte se construyeron dos brazos gigantes con manos de dos metros de ancho, con carne de látex y piel forrada en pelo de cola de caballo, nuevamente para la escena erótico-ingenua con la rubia protagonista. Por sí solo, el Kong de De Laurentis/Guillermin funciona bastante bien. Pero pierde comparado con el original, que tiene la fuerza de los sueños, la ingenuidad profunda del arquetipo, la genialidad de haberse basado en Gustavo Doré para fabricar las selvas que se ven en la pantalla. Fue un film que conmovió y sigue conmoviendo a los espectadores del cine, el video o la televisión cuando se proyecta. Salvo a Jorge Luis Borges, que cuando lo comentó en la revista *Selección* en 1933 redujo todo el fabuloso esfuerzo del equipo a la frase: "No es un mono jugoso; es un reseo y polvoriento artificio de movimientos esquinados y torpes." Los argentinos somos así.

Nota: Agradezco la colaboración bibliográfica de Inés Fassi del Cine Universitario de Montevideo y de Guillermo Zapiola, de Cinemateca Uruguaya.





37°2

el amor en el cine

por Sergio S. Olguín

Monogamia

Una sección dedicada a preguntarse de qué hablan las películas cuando hablan de amor. Esta vez 37° 2 se metió en el zoológico y descubrió a un chimpancé que se las trae. Max, una monada de Nagisa Oshima da pie para que esta sección una vez más intente explicar lo inexplicable.

Monofobia. A la hora de comparar al hombre con las virtudes amoratorias de los animales las analogías remiten a leones, osos, potros, tigres, burros y hasta conejos. El jardín zoológico se encuentra poblado de bestias que el hombre admira ya sea por su resistencia sexual, por su potencia, por el asombroso tamaño de sus partes pudendas o por su prolífica actividad amoratoria. A los pobres monos, en cuanto a sus hábitos sexuales, les ha tocado la peor parte, la más solitaria del asunto. Discípulos involuntarios de Onán (aquel que derramaba su simiente sobre la tierra, según informan los honestos cronistas del Antiguo Testamento), los monos han sido siempre objeto de burlas y soeces chascarrillos. Para colmo, no han faltado inescrupulosos científicos que han querido ver el origen del SIDA en las relaciones sexuales que mantenía una especie particular de monos con los habitantes de una tribu centroafricana. Pero tarde o temprano la justicia llega. Todos los prejuicios antisimiescos que pueblan las sociedades contemporáneas desaparecen ante la reivindicación que hace Nagisa Oshima del mono en su film *Max, una monada* (*Max, mon amour*). Desde los tiempos de Darwin que no se producía una relación tan estrecha entre humanos y simios.

Monofilia. Margaret (Charlotte Rampling) es la esposa de un diplomático inglés radicado en Francia (Anthony Higgins). Peter, tal su nombre, sospecha que su mujer le es infiel y gracias a un investigador consigue la dirección donde ella se encuentra con su supuesto amante. Sin pensarlo se dirige al departamento. Allí encuentra a su infiel esposa en la cama con alguien que se resiste a destaparse. El esposo despechado corre las sábanas y a su vista queda el turbado amante: un chimpancé. Un mono grandote, cabezón (esto dicho sin dobles intenciones) y que no deja de pegar chillidos. La sorpresa mayúscula del marido se contradice con el rostro sereno de su esposa. Recuperado del shock, con su mejor flema británica, Peter le ofrece trasladar a Max (el chimpancé de esta historia) a la mansión en la que viven. Allí tendrá un cuarto enrejado y deberá convivir con el hijo de ambos y con una mucama (Victoria Abril) supuestamente alérgica a los monos. El marido hará lo posible para que todo resulte *lo más natural* del mundo. Sin perder la compostura soportará la infidelidad de su esposa. Al menos en un principio. Después la cosa se

complica. Que la esposa tenga un amante, vaya y pase (al fin y al cabo, él tiene una y ella ya tuvo por lo menos uno), que le sea infiel con un chimpancé es de alguna manera aceptable (al menos no se van a mostrar juntos en lugares públicos) pero que entre Margaret y Max haya amor, que se amen, eso es insoportable. Y Peter mutará su flema británica por el rostro de un marido atormentado.

Monotemático. Sí, es de Oshima. El director de *Max, una monada* es Nagisa Oshima. El japonés que se hizo célebre con *El imperio de los sentidos* y que ahora se encuentra filmando *Crash*, la novela de Ballard. Pero en la película también se nota el pulso del co-guionista, Jean-Claude Carrière, habitual colaborador de Luis Buñuel en sus últimas obras. Y este dato no es insignificante ya que *Max, una monada* no hubiera disgustado al director de *Viridiana*. La cena del matrimonio con sus amigos y que sirve como presentación social de Max parece arrancada de *El discreto encanto de la burguesía*.

Pero, sin duda, la película tiene el sello de Oshima. Al menos de aquellas películas que pudieron verse por aquí. Una mínima



parte, por cierto de su abundante filmografía que incluye veinticuatro largometrajes. El tema obsesivo de Oshima es que se esconden en (y hasta donde pueden llegar) las pulsiones eróticas de los seres humanos. Las relaciones homosexuales inmersas en la violencia de *Furyo* o el sexo incontrolable de *El imperio de los sentidos* repiten esta búsqueda de Oshima que no es más que un intento (vano, como siempre) de comprender la naturaleza humana. En tono de zumbona comedia, *Max, una monada* reitera las manías de Oshima.

Monumental. *Max, una monada* participó de la Selección Oficial de Cannes 1986. No podemos entender cómo el chimpancé no se llevó el premio al mejor actor. Max se



encuentra lejos de los Benji, los Lassie y hasta del genial Mister Ed. Lo suyo es una verdadera interpretación actoral, toda una composición de personaje. Al comienzo se muestra pedante, agresivo, se lleva el mundo por delante, tal vez porque es un ganador. Poco a poco su actuación deriva en un enamorado apasionado, primero, y melancólico finalmente. Sus miradas, cargadas de sentido, deberían despertar la envidia de muchos actores. El contrapunto que lleva con Anthony Higgins lo resuelve siempre de manera airosa. Y así, uno va descubriendo por qué Margaret ha entregado su amor a Max.

“Un mono que al amor no se entrega...” “En ningún momento Oshima cae en la vulgaridad de explicitar la sexualidad de Margaret y Max. Lo que en *El Imperio de los sentidos* era fundamental aquí sólo hubiera servido como un simplismo poco habilidoso. Mono (grandote), mujer (hermosísima), cama (deshecha): suficiente para que el espectador (y el pobre Peter) alimente sus fantasías. Lo difícil, lo realmente complicado no era sugerir que entre ellos dos había

sexo sino afirmar que entre la señora y el mono había amor. Porque si bien al principio se puede sospechar que detrás de esta historia sólo hay una búsqueda por parte de Margaret de despertar los instintos, de buscar en ella lo que hay y perdura como animalidad, a medida que va avanzando el film se descubre que se trata de todo lo contrario. Lo que está en juego en *Max, una monada* es la capacidad de los personajes (Peter, Margaret y Max) para dar o recibir amor y si este amor es fruto de un mundo civilizado (la dicotomía sería así: instintos/selvajismo vs. amor/civilización). Pero mientras los civilizados Margaret y Peter pueden tener más de una historia amorosa, el salvaje Max se resiste a mantener relaciones con una prostituta (Sabine Haudepin, que interpreta una de las putas más dulces y simpáticas de la historia del cine). En fin, Oshima puso los puntos sobre las íes. Ahora, a la hora de comparar virtudes amoratorias con animales, se puede exclamar: “ese tipo está más enamorado que un mono”.

Número 7

Testimonio: Patrick Macnee cuenta la historia de la serie *Los vengadores*.

Dialogo: Lou Reed con el escritor Hubert Selby

Entrevistas: Antonio Gala - David Cronenberg

Fotos: Axl Rose según Bruce Weber y textos e imágenes de Jean-Loup Sieff, el genio del erotismo francés.

Lecturas: Piglia, Aira y demás novedades del panorama literario argentino.

V DE VIAN

Aparece a mediados de julio

Prometeo desencadenado

Oteando desde cierta altura un paisaje paleolítico, la cámara descubre anclada entre dos montículos una llama anaranjada que indica dónde está el fuego. Podemos prever una horda de hombres de Cro Magnon cuidándolo. Pero cuando la imagen nos los muestra, lo primero en que pensamos es en pobres y brutos orangutanes con algún que otro gesto humanoide. Nuestras cuerdas vocales dejan escapar un "¡Ah, no, eran monos jugando con fuego!". Pobres optimistas de los orígenes de la raza de Blade Runners por venir.

La película que nos pone en escena esta historia de la prehistoria es *La guerra del fuego*, del francés Jean-Jacques Annaud, quien después intentaría una antropología similar (valga la paradoja) con *El oso*, la película europea más cara de todos los tiempos. Oso perenne frente a monos en período de transmutación. *La guerra...*, que es un relato de los orígenes del hombre, es también el relato del fin de cierta rama genealógica de los monos. En esos homínidos que hablan un prelenguaje aparatosamente gestual, los límites entre la monada y los futuros hombres son más que borrosos. La tribu a la que pertenecen los tres personajes centrales, exiliados por sus propios compañeros para que recuperen el fuego que ellos

mismos trataron de conservar y apagaron a través de soplos, se encuentra también en un estado intermedio entre los diferentes grupos que hacen su presentación en el film.

Los primeros que los atacan son apenas gorilas algo avanzados, la tribu que capturará a uno de ellos con la intención de utilizarlo para uno de sus festines caníbales es más salvaje y brutal que la suya propia, y la que finalmente les enseñará a producir el fuego tiene ritos que ya la diferencian de cualquier relación directa con los, en este caso, no muy simpáticos antepasados.

Es el fuego el elemento que convierte a esos personajes, unidos antes que nada por atavismos y temores y que se mueven en un límite difuso, en hombres definitivos.

El fuego concreto y sus llamaradas abren nuevas perspectivas. Pero hay un fuego paralelo a descubrir: el erotismo. En esta película comienza con un roce y prosigue con un cambio de postura.

De ahí en más, lo que hombres y monos compartirán es únicamente la posesión de sexo.

PBR

El día que se iluminaron los monos

Prehistoria. Una tribu de monos lucha con otros animales y con otra tribu de monos por la posesión de un pozo de agua. La situación les resulta bastante desfavorable. Hasta que un mono contempla un misterioso monolito de origen extraterrestre. El mono se ilumina. Toma un palo. Lo sacude contra el suelo. Lo vuelve a sacudir. Descubre su valor como arma. Lo utiliza contra sus enemigos. Nuestra tribu gana la batalla por su superioridad tecnológica. Alegre, el mono lanza el garrote al aire. Este se convierte en una nave espacial y esa elipsis a través de las eras describe la evolución del hombre a partir de la inspiración repentina de aquel mono y, de paso, la supuesta esencia agresiva de la especie. Así empieza *2001, odisea del espacio* de Stanley Kubrick.

Alguna vez, Stephen King renegó de la visión cinematográfica de *El resplandor*. Según el autor de la novela, Kubrick había hecho una superproducción de terror sin entender ni siquiera los rudimentos del género. No es la competencia de Kubrick para la ciencia ficción lo que intentaremos discutir aquí, sino su incursión en el género biográfico. Efectivamente, la escena que se comenta más arriba tiene que ver más bien con otras escenas de iluminación súbita que han aparecido en la pantalla a lo largo del *biopic*: aquéllas en las que el compositor se le ocurría la melodía que lo haría famoso, o en que el médico advertiría la manera de fabricar la vacuna, o el general ideaba la maniobra estratégica que quedaría en la historia militar; casi diríamos, la escena en la que a Newton le caía la manzana en la cabeza. Estas escenas son recordables por su artificialidad y su pretensión al borde (y detrás del borde) del ridículo. La de los monos es la primera escena del único *biopic* a escala antropológica y su carácter ridículo es



proporcional a la medida de su ambición. Tal vez porque el cine, que tiene una facilidad única para reproducir el tiempo ordinario, los momentos en los que no pasa nada especial, es, en cambio, particularmente poco propicio para mostrar los instantes privilegiados. Como si la pretensión de mostrar la historia a través de sus puntos distinguidos chocara contra el límite de lo que el cine puede expresar o recrear.

Aunque, tal vez, la escena en cuestión mejoraría mucho si se hubiera salvando una omisión lamentable: cuando el mono se inspira, no se ve brillar sobre su cabeza la lamparita Phillips.

Quintín



Carta desde Hollywood

por Ricardo Freixá

Hola, amigos:

Días pasados me decían que sigue siendo en Argentina una percepción bastante generalizada que el video y la televisión han ocasionado sendas heridas mortales al cine. Solamente alguien que se niega a ver la realidad —dicen quienes sostienen aquello de las heridas mortales— podría atreverse a poner en duda que el cine está irremediamente condenado a morir en corto plazo más allá de una circunstancial buena época que está pasando Buenos Aires en éstos últimos tiempos.

Como no me acosa el temor de que me acusen de no querer ver la realidad —aunque sin ánimo de extenderme en una polémica que excede el propósito de esta carta—, la primera pregunta, elemental, que se me ocurre es: si asumiéramos que es cierto que el cine está mortalmente herido por sus “enemigos”, el video y la televisión: el día que se muera, ¿qué va a ver la gente que alquila un video o que se queda en su casa viendo televisión? No hay duda de que los distribuidores de video y las redes de televisión —la gratuita y la paga— van a salir desesperados, en ese caso, a financiar y producir películas para poder seguir viviendo. Y, además, van a querer que se estrenen en los cines primero, para darles mayor exposición. Ya lo están haciendo ahora; imagínense ustedes qué pasaría si fuera cierto que el cine se muere.

No sé por qué a tanta gente le cuesta tanto entender que el video y la televisión no sólo no le han ocasionado daño alguno al cine sino que su aparición y su crecimiento son la mejor noticia que podrían haberle dado.

Para aquellos que piensen que la gente ha dejado de ir al cine, aunque no de verlo en su casa, quisiera contarles lo que está pasando en los cines de Estados Unidos, ya que en este país está la principal fábrica de cine internacional y se trata, además, del principal consumidor mundial de este producto.

Al concluir la primera mitad de este año los cines recaudaron cerca de 2200 millones de dólares. Considerando que el precio promedio de la entrada de cine se estima en u\$s 4,89 se han vendido alrededor de 450 millones de entradas. Dicho de otra manera: un promedio de dos millones y medio de personas han ido al cine en EE. UU. por cada día que ha pasado este año. Y recién comienza la temporada de verano la cual, históricamente, —y a diferencia de lo que sucede en Argentina, donde por lo general el verano es pobre en estrenos y recaudaciones—, suele ser la más fuerte del año. No puedo imaginar lo que han recaudado los exhibidores por la venta de “pop corn” y de gaseosas que suelen representar más, económicamente, que la taquilla misma.

¿Y cuáles son las campeonas de la taquilla en lo que va del año? La tabla es la siguiente:

Por supuesto *Batman vuelve* batió desde su estreno, el pasado 19 de junio, con sus más de 47 millones de dólares recaudados en un sólo fin de semana, todos los records

para un estreno. (El record anterior lo ostentaba su predecesora de 1989 con 40 millones). Ese fin de semana recaudó más que todas las demás películas juntas. Aunque la crítica la ha ponderado más que a la primera, a mí me resultó una exhibición de egolatría por parte de su director Tim Burton. Creo que el “boca a boca” hará estragos con este regreso de Batman.

Luego siguen *Sister Act*, una divertida comedia con Whoopi Goldberg, que recaudó más de 60 millones desde su estreno, hace poco más de un mes; *Patriot Games*, la secuela de *La caza al Octubre Rojo*, con Harrison Ford reemplazando a Alec Baldwin quien fue despedido cuando se destapó pidiendo una fortuna por filmar esta secuela, con 55 millones; *Arma mortal 3* que lleva 130 millones en menos de dos meses; la reciente *Housesitter* con Steve Martin y Goldie Hawn que ya ha sumado 30 millones. Considerando que el año cinematográfico se inicia aquí en Navidad hay hasta ahora seis películas que superaron la marca de los 100 millones (*Batman vuelve* seguramente lo hará en unos pocos días más); *La bella y la bestia* (142 millones en 33 semanas); *Arma mortal 3* (120 millones); *Hook* (120 millones en 26 semanas); *Wayne's World* (120 en 20); *Los locos Addams* (113, ya no está en cartel) y *Bajos instintos* (110 en 15).

Viendo lo que pasa con el cine en Estados Unidos, no puedo dejar de preguntarme qué pasaría en Argentina si los exhibidores se propusieran hacer de sus cines lugares adonde a uno le dan ganas de ir a ver “lo-que-estén-dando”, porque, además, uno lo ve ahí incomparablemente mejor que en su casa. Y sin problemas de estacionamiento o, en todo caso, sin tener que pagar una fortuna por el mismo. Y si pusieran imaginación en cuanto a qué más, además de la película, les pueden ofrecer a los espectadores para hacerlos sentir mejor que en su casa. Y si rebajaran el precio de la entrada para las funciones a las que habitualmente va poca gente, en lugar de eliminar estas funciones. Y si abrieran nuevos y confortables multicines en reemplazo de los obsoletos —o ya definitivamente cerrados— cines de barrio o de ciudades del interior. Y tantas cosas más. Que parten de la idea de que no hay que esperar que la gente vaya al cine en lugar de quedarse en su casa. Hay que hacerla querer ir. Hasta el mes que viene.

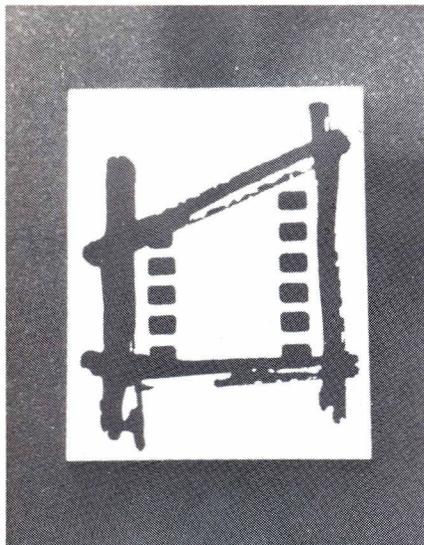
Revista de teorías y técnicas musicales

LULU no es una revista cualquiera...

Es una revista de técnicas y teorías musicales
Que auspicia la Fundación Musical da Cámara

Nro. 3: Música y Tecnología
En kioscos y librerías

Próximamente el nro. 4: La música y el cine



García Lorca y el cine

Las relaciones entre el poeta andaluz y la pantalla son mucho más estrechas de lo conocido. Amigo de Buñuel, García Lorca vivió los años 20 y hasta su muerte fascinado por el cinematógrafo. Con esta nota inauguramos un espacio cedido a los alumnos de la Universidad del Cine.

por Mercedes García Guevara

Hacia principios del siglo llega a Granada, donde Federico García Lorca pasó su infancia y adolescencia, un nuevo tipo de espectáculo llamado cinematógrafo. Aun habiendo poca documentación acerca de este primer acercamiento de Lorca al cine, es fácil imaginar al poeta acompañado de familiares y amigos, asistiendo a las funciones que ofrecían el Cinematógrafo Pascualini y el Lux Edén.

Más tarde, cuando García Lorca ya había cumplido los 20 años, ocurrió un episodio que, en cierta medida, preanunció una variante artística del enorme talento del poeta que, desafortunadamente, nunca llegó a concretarse. La pequeña aventura sucedió en una taberna: "El Polinario" donde organizaban reuniones García Lorca y sus amigos. Quién sabe cómo surgió y se desarrolló la idea. Lo cierto es que, contando con una cámara fotográfica, este grupo de amigos y artistas organizaron una representación que plasmaron en cuatro fotografías. En ellas se cuenta "La historia del tesoro", una de las viejas leyendas granadinas de tesoros ocultos. En la primera fotografía aparecen sentados Federico, Manuel y Miguel Pizarro; ante ellos, con una bandeja, Angel Barrios. El primer personaje conoce el lugar donde está oculto el tesoro. En la segunda, Federico se niega a revelar el secreto mientras el resto de los personajes lo rodean suplicantes. La tercera fotografía muestra cómo es atacado Federico por los puñales de Manolo y Angel. En la cuarta, el cuerpo de Federico yace ante Manuel y Angel quienes se disponen a leer el Corán. Esta historia de 1918 fue considerada por Antonina Rodrigo en su *Memoria de Granada* como el "primer guión de cine mudo del poeta". Lamentablemente García Lorca no tenía una cámara de cine porque en ese caso sin duda hubiera filmado la idea representada en la taberna. En 1919 García Lorca marcha a Madrid e ingresa en la Residencia de Estudiantes. Allí conocerá a dos estudiantes que tendrán decisiva influencia en su vida y en su obra: Salvador Dalí y Luis Buñuel. Con este último entablará una profunda amistad alimentada por la atracción que ambos sentían hacia el cine de vanguardia. En su libro de memorias *Mi último suspiro*, Buñuel habla largamente del poeta: "Federico García Lorca no llegó a la Residencia hasta dos años después que yo... Brillante, simpático, con

evidente propensión a la elegancia, la corbata impecable, la mirada oscura y brillante, Federico tenía un atractivo, un magnetismo al que nadie podía resistirse... No tardó en conocer a todo el mundo y hacer que todo el mundo le conociera. Su habitación en la Residencia se convirtió en uno de los puntos de reunión más solicitados en Madrid." Por otra parte, Buñuel y García Lorca convivieron en la Residencia durante dos años, antes de que llegara Dalí, por lo que su relación había llegado a ser muy estrecha: "Nuestra amistad, que fue profunda, data de nuestro primer encuentro. A pesar de que el contraste no podía ser mayor, entre el aragonés toscos y el andaluz refinado, o quizás a causa de ese mismo contraste, casi siempre andábamos juntos. Por la noche nos íbamos a un descampado que había detrás de la residencia, nos sentábamos en la hierba y él me leía sus poesías. Leía divinamente. Con su trato, fui transformándome poco a poco ante un mundo nuevo que él iba revelándome día tras día..."

Esta amistad ha quedado perpetuada en una serie de fotos, algunas tomadas en los jardines de la Residencia, otra representando *Don Juan Tenorio* o montados en una avioneta de cartón, allá por 1924 en la Verbena de San Antonio.

García Lorca llega a Madrid cuando el cine se perfila ya como la novedad cultural del momento. Una de las publicaciones que se ocupaban de la crítica cinematográfica era *La Gaceta Literaria*, fundada por Ernesto Giménez Caballero que la dirigió de 1927 a 1931. El mismo Giménez Caballero inaugura en diciembre de 1928 el "Cine club Español" donde se proyectaron entre otras: *Tartufo* de Murnau, *La estrella del mar* de Ray y Desnos, *El cantante de Jazz* de Crosland, *Entreacto* de Clair y Picabia, *El difunto Matias Pascal* de L'Herbier, *El navegante* de Keaton y *Avaricia* de Stroheim. En estas exhibiciones se presentaban los títulos y se hacía una reseña sobre el autor. La quinta sesión tuvo por título "Oriente y Occidente" y en ella se exhibieron los documentales *La rosa que muere* y *La rosa de Pu-chui*; posteriormente, García Lorca leyó sus poemas "Oda a Salvador Dalí" y "Romance de Tamar y Amnón".

Cuando comienza la segunda etapa del Cine club Español,

en diciembre de 1929, García Lorca lleva ya seis meses en Estados Unidos. En una de aquellas sesiones, se proyectó *Un perro andaluz* de Buñuel, sin que Lorca llegara a verla. Sin embargo, el poeta se sintió aludido porque Buñuel había afirmado muchas veces que incluía recuerdos e imágenes de sus amigos en sus películas. Pero Buñuel ha negado esta posible alusión a Lorca en *Un perro andaluz*: “la gente encuentra alusiones donde quiera si se empeña en sentirse aludida. Federico García Lorca y yo estuvimos enfadados por algunos años. Cuando en los años treinta estuve en Nueva York, Angel del Río me contó que Federico, que había estado también por allí, le había dicho: “Buñuel ha hecho una mierdecita así de pequeñita que se llama *Un perro andaluz*, y el perro andaluz soy yo”. No había nada de eso, *Un perro andaluz* era el título de un libro de poemas que escribí.” (Citado por José de la Colina y Tomás Pérez Turrent en *Luis Buñuel. Prohibido asomarse al interior*). De todas formas, Buñuel ha reconocido sin reticencias el recuerdo de Lorca al filmar *Simón del desierto*, otra de sus películas más personales: “Lorca me hizo descubrir la poesía española, que conocía admirablemente, y también otros libros. Por ejemplo, me hizo leer la ‘Leyenda Aurea’, el primer libro en el que encontré algo acerca de San Simeón el Estilita, que más tarde se convirtió en *Simón del desierto*”. Sin duda, aquello de “el perro andaluz soy yo” fue una exageración de Lorca. Pero no es extraño pensar que los años pasados en la Residencia, donde se prolongaban las reuniones nocturnas, los intercambios de ideas, las ocurrencias y genialidades de estos artistas, hubieran tenido una trama poderosa que más tarde aparecería indistintamente en los cuadros de Dalí, las películas de Buñuel, la poesía de Lorca. Uno de los temas recurrentes de Lorca, según cuenta Dalí en su *Diario de un genio*, era la muerte: “Cinco veces al día, cuando menos, Lorca hacía alusión a la muerte”. También, en *Confesiones inconfesables* recogidas por André Parinaud, Dalí relata: “Recuerdo su rostro fatal y terrible, cuando, tendido sobre su cama, parodiaba las etapas de su lenta descomposición. La putrefacción, en su juego, duraba cinco días.” Estas imágenes evocan una secuencia de *Un perro andaluz*; tras haber atrapado la protagonista en el quicio de una puerta el brazo del joven que la persigue, comienzan a salir hormigas de la mano, y al volverse hacia el interior de la habitación ve en la cama tendido (haciéndose el muerto o el dormido) al mismo joven que “resucita” o “despierta” con un gesto de complicidad. (Agustín Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*).

Otro ejemplo sería una secuencia de *Los olvidados* de Buñuel, de la que brota lo irracional con fuerza irresistible. Se trata del asalto al inválido que marcha, sin piernas, empujando su carrito. Lo sorprendente de esta secuencia es la inscripción que lleva el carrito: “Me mirabas”. Inscripción que recuerda la experiencia neoyorquina de

Lorca: “Había un ruido de torrente por la calle. A la salida vi un hombre con las dos piernas cortadas andando en un carrito entre el desfiladero de los edificios y más allá un loco que hablaba solo con un gorro de papel en la cabeza.” (carta de Lorca a su familia desde Nueva York de la segunda mitad de agosto de 1929).

Nueva York

Federico García Lorca llega a Nueva York el 26 de junio de 1929. Allí reside en Columbia University donde conoce y frecuenta a León Felipe, Federico de Onís, Dámaso Alonso entre los españoles y algunos amigos mejicanos como María Antonieta Rivas y Emilio Amero. Este último le pedirá a García Lorca que escriba *Viaje a la luna*.

La familia del poeta recibe numerosas cartas desde Nueva York. Muchas de ellas testimonian el interés de Federico en el cine y otros espectáculos. Estas cartas fueron publicadas en la revista *Poesía* (Madrid, 1985). Algunos párrafos ilustran lo dicho más arriba: “El espectáculo de Broadway de anoche me cortó la respiración. Los inmensos rascacielos... más altos que la luna, se apagan y se encienden los nombres de bancos, hoteles, automóviles y casas de películas...” “Me he aficionado al cine hablado, se oyen los suspiros, el aire, todos los ruidos, por pequeños que sean, con una justa sensibilidad.”

La pasión que ha despertado en él el cine se manifiesta en otro párrafo: “A mí me encantaría hacer cine hablado y voy a probar a ver qué pasa.” Una expresión de deseo que nunca se materializó.

Viaje a la luna

Viaje a la luna debe ser clasificado como “guión cinematográfico” y se sitúa entre dos épocas de su producción poética: final del neopopulismo y comienzo de la etapa surrealista. Es probable que el rodaje de *Un perro andaluz* haya influenciado a García Lorca para escribir un guión, aun cuando no se sabe a ciencia cierta si vió alguna vez esta película o sólo escuchó comentarios. Lorca escribió lo que sería un guión literario con algunas indicaciones para el hipotético director. La hispanista Marie Laffranque resume así el argumento: “choque inicial, búsqueda angustiada del amor sexual a través de tres intentos o experiencias frustradas, desilusión final y muerte.” Algunos elementos utilizados en *Viaje a la luna* corresponden a símbolos conocidos en la obra de Lorca: la luna, identificada con la muerte, puede encontrarse en *Canción para la luna* y en *Bodas de sangre*; con valores eróticos en *Poema del cante jondo* y además vinculada a la esterilidad, la naturaleza y la belleza. En este guión Lorca ha manejado los recursos propios del lenguaje de imágenes: fusiona lo literario con lo técnico, aclara aspectos del montaje, utiliza el recurso del fundido a negro o a blanco y la sobreimpresión. En otros apartados se refiere a la cámara: “avanza con la cámara... cubre el objetivo... la cámara enfoca de abajo hacia arriba.” También hay alusiones al montaje: “ritmo acelerado... rítmicamente.” La citada Marie Laffranque en su estudio “Equivocar el camino. Regards sur un scenario de Federico García Lorca” pone de manifiesto el interés de Lorca en manejar recursos gráficos para su obra y su intención de utilizar el cine entre sus actividades artísticas. De todas formas, el guión, como otras obras inéditas de García Lorca necesita conocerse en su original para poder estudiar y analizar su composición.

La obra de Lorca en el cine

Doña Rosita la soltera

En 1965, un estudiante de cine, Antonio Artero, adaptó el

LIBROFILM

Para el profesional, para el cinéfilo:

Importación directa de libros y revistas de cine, tv y video.

Suscripciones internacionales.

Ediciones agotadas.

Cuadernos monográficos.

Obras de referencia.

Servicio crítico-filmográfico

Enví os al interior y al exterior

Avda. Corrientes 1145. Local 13. Tel: 35- 6258
lunes a viernes de 11 a 19.30 horas.

texto de García Lorca para realizar un medimetraje de treinta minutos. La película, según su propio autor "está basada en la búsqueda de ese realismo popular español que tanto me preocupa."

Bodas de sangre

Sin duda, el texto dramático de García Lorca que más interés ha provocado en realidades de diferentes países. Existen cuatro versiones distintas entre sí: 1) En 1938 se filmó una primera versión en Argentina dirigida por Edmundo Guibourg e interpretada por Margarita Xirgu. Otros actores que intervinieron fueron: Pedro López Lagar y Amelia de la Torre. 2) La segunda versión data de 1977 y fue dirigida por el marroquí Souhel Ben Barka. La realización es muy fiel con el texto de Lorca aunque la ambientación haya resultado inconfundiblemente marroquí. 3) En 1981 Carlos Saura filma la primera versión española de *Bodas*. Su enfoque fue musical según el ballet montado por el bailarín Antonio Gades. 4) La segunda versión española "Nana de espinas" se realizó en 1983 bajo la dirección de Pilar Távora. La suya fue una producción libremente inspirada en "Bodas de sangre" y que se inscribe en lo que se ha dado en llamar "cine andaluz" (una postura estética y social que se manifiesta en contra de la manipulación de la cultura andaluza por los organismos oficiales o desde lo turísticamente rentable).

Yerma

En 1985, 50 años después de su creación, en el Festival Iberoamericano de Huelva, se presentó la primera versión filmada de *Yerma*. La realización fue llevada a cabo en coproducción Húngaro-Alemana por dos cineastas húngaros: Imre Gyöngyösy y Barna Kabay. El film no es una versión literal del drama original, en él se acentúa el conflicto personal entre el hombre y la mujer y la voluntad de ésta por conseguir su plenitud y desarrollo. La "Yerma" de estos realizadores se debate entre el deseo de la procreación y la triste soledad de una fecundación imposible. Quizás el logro más importante fue transformar una estructura teatral en cinematográfica.

Lorca, muerte de un poeta

Juan Antonio Bardem encara un proyecto en el que por primera vez en el cine español se filma una biografía de García Lorca donde el poeta es interpretado por un actor, en este caso, el británico Nickolas Grace. La película, contada en una serie de cuatro episodios, se terminó de



El perro andaluz de Luis Buñuel

filmarse en noviembre de 1986. El primer episodio va desde el nacimiento 1903-1919, primer viaje a Madrid, niñez y adolescencia; el segundo su vida en la Residencia 1919-1927 y el viaje a Sevilla, cuando es uno de los "siete del 27"; el tercero desde 1927 a 1936; el último es la muerte. Según cuenta Bardem, "uno de los problemas fundamentales era encontrar protagonista. Para mí lo principal en la elección del actor era: a) que fuese profesional, b) que tuviese un parecido físico notable con Federico y c) que tuviese carisma, capacidad de seducción, simpatía, extroversión. Tuvimos la gran fortuna de encontrar a Nickolas Grace". García Lorca amó el cine, aquel primer cine que llegó a su Granada natal con películas como *La hija del guardabosques* y *El viaje a la luna* de Méliès. Más tarde se convertirá en atento espectador de la vanguardia cinematográfica y en cineclubista activo. Eran los años de la Residencia de Estudiantes, cuando comenzaba su amistad con Buñuel y Dalí, quienes reflejaron en parte de su obra muchas de las fantasías de Federico. García Lorca no pintó, pero fue pintado. García Lorca no filmó, pero su espíritu fue recogido y plasmado por Buñuel. Escribió Dalí en su *Vida Secreta*: "La personalidad de Federico García Lorca produjo en mí una tremenda impresión. El fenómeno poético en su totalidad y en carne viva surgió súbitamente ante mí hecho carne y huesos, confuso, inyectado en sangre, viscoso y sublime, vibrando con un millar de fuegos artificiales y de biología subterránea, como toda materia dotada de la originalidad de su propia forma."

CTV
PARABOLIC AREA

YATAY 843
(Esquina Corrientes 4500)
LOFTS 18, 19 Y 20
TEL.: 87-9322
856-3813

**TALLER
INTENSIVO
DE
VIDEO**

SERVICIOS C T V

- POST - PRODUCCION (SUPER VHS - HIGH BAND SP)
- C A S T I N G
- LABORATORIO DE SONIDO
- MUSICA PUBLICITARIA
- PRODUCCION VISUAL

D.G.: L.M.

DISPAREN SOBRE EL AMANTE

Gracias Fred Astaire... Gracias al Cine

"Qué cosas tiene la vida" (creo que esto se dice en un tango). Y ahora me digo "Qué cosas tiene el cine en nuestras vidas" o, si quieres, "Qué cosa fue el cine en mi vida". Al cine y a sus inventores les debo mi mayor agradecimiento. ¿Qué encontré en él? Saber vivir con alegría pese a todos los escollos que nos tiran a los pies para hacernos caer o detener aquellos egoísmos de arriba, de a abajo y también los del medio.

Desde niño fui muy seguido al cine, recuerdo que la primera película en colores me disgustó, me gustaba mucho el blanco y negro... con sus grises.

Respecto al cine, algunos como hoy con la televisión, decían: Es un peligro, un veneno para la mente, etc. Yo diría, son más peligrosos ciertos sistemas sociales que te llevan más hacia la estupidez. Las imágenes que te refleja la pantalla serán más fantasiosas pero nunca tan crueles como lo que producen los fabricantes de armas, de drogas, para qué seguir... cada día inventan una corrupción más. Con el cine, según tu carácter, personalidad, educación, podés aceptar ciertas influencias... y eso es lo que pasó en mi vida.

Yo era un niño muy rebelde, muy enojado con la sociedad explotadora y cristiana de falsos gobernantes; eso me amargaba, afectaba mi sistema nervioso, no sabía saltar los escollos... ni los grandes intelectuales me ayudaron... pero el cine trajo a un simple cantante que con una frase... Sucedió en el cine Villa Crespo. Proyectaban una película, "Dinero del Cielo" y él era Bing Crosby; estando él en una mala situación y dando vuelta sus bolsillos vacíos dijo "Mientras tenga un silbido en mi boca, soy feliz". Yo comencé a silbar muy bien (antes se acostumbraba). Recuerdo que el cine se llenaba de tangueros para escuchar al Crooner.

Pero después descubrí a un señor delgado, muy juguetón, que bailaba las tristezas y las alegrías con sonidos de *chapitas*. En sus películas estaba siempre Ella y El o sea el amor de la pareja con sus malos entendidos que nos hacían reír, y porqué no, también llorar. "Swing Time", "Del cielo cayó una estrella", "La vida de Irene y Vernon Castle". Ese señor me entregó un ritmo y llevé ese ritmo toda mi vida; después de una tristeza, enseguida veía la parte linda de ella. Con mi propio esfuerzo, empujado por ese ritmo llegué a trabajar muchas horas sin descanso —el Taller, el patinaje, Teatro, Fotografía, Fotonovela, algún cortometraje y muchas funciones benéficas. Durante quince años dormía tres o cuatro horas diarias. Formé una línea de Tap Dance, una metodología distinta de las demás, llena de formas...

Mi mejor remedio fue lo que me regaló ese señor que jugaba con sus piernas, sus brazos y su dulce cara estilo Stan Laurel.

El siempre fue un bailarín que parecía no danzar, todo era un juego, era simplemente él sin calco de una escuela. Siempre tenía un paso para cambiar la situación de lo malo a lo bueno. Después de todo, la vida qué es, un eterno baile. Cuando ya no pueda saltar más ojalá que el ritmo que me regaló Fred Astaire dure hasta morir con el último paso lleno de repiqueos...

Liber Scal

Maestro de Tap Dance

Gente de El Amante

Frustración es la palabra adecuada. Frustración de saber que es utópico tenerlo todo. Bravo por el crecimiento, y bravo por la honestidad al explicar el porqué del cambio de papel. Sin embargo me siento frustrada. Crearon una revista digna de ser coleccionada, digna de ser releída y citada. Pero, ¿cómo podríamos releer o citar algo si luego de la primera lectura las letras se nos quedan pegadas en las manos? ¡Por favor! Creo que a la mayoría de vuestros lectores no nos importaría invertir dos, tres o cinco pesos más por mes si con eso pudieran mantener la calidad del papel e impresión y así salvar lo que ustedes escriben del cruel destino de desaparecer en una mancha gris.

Pasando a otra cosa, no he visto la película de Subiela pero en la entrevista de Flavia y Quintín descubrí que estoy cansada de un tic de Subiela: pone simbolismos que no simbolizan nada para él con el mero objeto de provocar polémica. Si él supiera a quién llama la muerte y otros tuviéramos una idea diferente, se podría debatir y aprender algo. Pero no, él tira cosas fortuitamente; por ejemplo podría haber hecho que la muerte se quitara los zapatos, entonces muchos habrían dicho: "¡genial!", como la santa de *Hombre...*". Les tengo una noticia: tampoco sabe por qué la santa se descalzó. Entonces, ¿cómo puedo saber si él es quien crea o si le salen películas bien por casualidad?

Debo decir que disfruté cada línea escrita por Rodrigo Fresán, quien no necesita de mi defensa, pero tiene mi apoyo si quiere demandar al lector que puso en una misma bolsa su habilidad y gracia para dar una opinión con las habilidades y gracias de personajes como Araceli González y Aldo Rico, entre otros.

¿Conocen el dicho: Dime qué películas te gustan y te diré quién eres? Me estoy formando una idea de ustedes con él, ¿qué tal si califican éstas?

	FF	Q	SSO	GN	CK	PBR
Carrozas de Fuego	7	4	6	7	7	6
Cuando Harry conoció a Sally	9	9	7	10	7	7
Glory		5		7		
I como Icaro...	9	7	9	7	7	8
Navigator	7	7	8	7	8	8
The Wall			8	8	8	8
Un puente demasiado lejos		6	5			

Hasta la próxima.

Cristina Figueredo
Capital

Los Amantes:

Escena 1: Hombre joven (28) mira de reojo una revista amarillenta en un puesto de la calle Corrientes. Piensa si gastar o no en un nuevo pasquín de cine. Sigue de largo.

Escena 2: La escena se repite. A esta altura el pasquín lleva en la portada una foto de JFK. La tentación va en aumento, el prejuicio va cediendo. El hombre sigue de largo.

Escena 3: El mismo hombre se juega por fin, y compra el N° 4 de la revista El Amante.

Escena 4: El mismo hombre (3 días más tarde) recorre aceleradamente los puestos de la calle Corrientes buscando los números 1, 2 y 3 (Nota: se percibe cierto temblor en su rostro y sus ojos están algo desorbitados). Cuando finalmente las consigue respira aliviado.

Escena 5: El tipo felicita a los responsables de la revista por el nivel de la misma, por el respeto al disenso y a la expresión de los lectores, por la calidad del papel y de las fotos y por: el dossier Coppola (en especial, la nota de Quintín), El Cine según SanForManno, la nota de Noriega sobre *La Ultima Tentación de Cristo*, el dossier Brando, las filmografías y las notas de Barton Fink y *Un lugar en el mundo*. (Al hombre le parece repoli la publicación de distintas opiniones sobre una misma película).

Escena 6: El hombre se decide, tímidamente, a pedir alguna nota sobre *Las Alas del Deseo* de W. Wenders (parece que al tipo le gustó mucho, tal vez lo mejor que vio).

Escena 7: El hombre hace el saludo final a la cámara con cara de esperar impacientemente el próximo número.

The End

Guión, montaje, escenografía, dirección y actuación:
Marcelo Damián Di Gioia

Esto es interesante. ¿Cómo empezar una carta tal cual indican la tradición y las buenas costumbres (Señor Director o Señora Directora) cuando uno se está dirigiendo a una revista que parece ser una cooperativa, una comuna, o lo que es peor, que no tiene cabeza? Y sin embargo estas líneas están motivadas porque en *El Amante* hay cabeza.

Leí con atención los cuatro primeros números y así como en la mayoría de las historias *El Amante* es sorprendido, en este caso *El Amante* sorprende. Ve películas y habla de películas con un lenguaje atractivo, atrapante, sin pontificar y, aparentemente sin amiguismo, por lo que dan ganas de ir a ver todo lo que se comenta y juzga, bueno o malo.

Soy un ex *habitué* (palabra resabio de la penetración cultural francesa de pre-guerra) a dos o tres funciones por semana en los cines de Lavalle, hoy convertida en chorivideogamelandia. Vivo exilado en Flores, gran barrio que alguna vez merecerá una película de Aristarain, y a veces, cuando la presión de la publicidad me alcanza o leo algunas críticas con gancho, me lanzo a ver una película como Dios manda: en un cine, con pantalla grande y sonido ad hoc. La última fue *The Silence of the Lambs* y no me arrepiento, aunque la copia estaba que daba asco y el olor a choripanes se filtraba por la sala.

Dios (o el ente en el que ustedes crean, confíen o a quien rueguen), les dé larga vida y a mí la misma para seguirlos. Están haciendo lo que todo hombre (o mujer) debe aspirar a hacer en la vida: un excelente trabajo. Y les tiene que ir muy bien.

Como no puedo saludar al director, los saludo a todos.

Jorge O. Feldman
Capital

Señores *El Amante*

Una de las cosas que más me gustan es ver películas; en cine, en video, en televisión. Pero también me gusta mucho jugar con la imaginación, que no es otra cosa que buscar nuevas combinaciones para los mismos elementos. Así hemos perfeccionado con algunos amigos un juego que consiste en inventar películas (no podía ser de otra manera siendo cinéfilos incurables) a nuestro gusto y disgusto; imaginar a David Lynch dirigiendo una nueva versión de *Terminator*, traer del tiempo a Edward G. Robinson para que haga yunta con De Niro en un thriller sobrecogedor, obligar a Spike Lee a dirigir un inolvidable mamotreto con guión de Alberto Migré, soñar con películas de un sólo personaje, road-movies dentro de una habitación, una de Indiana Jones filmada sólo en primer plano, etc. Bien, ahora voy a tratar de jugar con ustedes a inventar una película verdaderamente aborrecible, un íncubo cinematográfico, una anomalía, una malformación en 35 mm. ¿Cómo sería? Tendría los siguientes elementos, imaginen:

1. Absoluta carencia de historia: la película no cuenta nada de nada, se encierra en una serie de secuencias desconectadas, sin continuidad dramática alguna.
2. Sátira obvia: El filme está plagado de torpes y maniqueas metáforas políticas, que sólo le pueden hacer gracia a un puñado de distraídos que jamás hayan leído, por ejemplo, Página/12. A esto se le suma una insoportable actitud pedagógica.
3. Inexistencia de personajes: No hay personajes en un sentido psicológico. Sólo hay parlamentos vacuos e impersonales en boca de personajes-símbolo sin el menor rastro de humanidad.
4. Mezcolanza de géneros: Lo que equivale a una burda y permanente confusión que nos lleva brutalmente de la comedia negra al reportaje, del documental a la sátira política, de la aventura road-movie al melodrama, del musical a la historieta.
5. Confusión estructural: Superabundancia de flash-backs y flash-forwards al punto que no se distingue en qué parte del relato estamos en ningún momento. Las escenas parecen pegadas en un collage inarmónico e inconexo.
6. Inverosimilitud: Un azar casi milagroso parece relacionar los acontecimientos, de tal modo que se hace imposible creer nada de lo que se ve en la pantalla.

¿Ya se han imaginado la película? Yo también; se llamaría *El Viaje*, y la podría dirigir Pino Solanas. Saludos.

Javier Marín

Señores de *El Amante*:

Creo que no es necesario que escriba una carta para elogiarlos ya que creo que no hay mayor elogio que la compra de la revista. La carta está dirigida a que ustedes, sesudos analistas

cinematográficos, me expliquen a mí, ingenuo y limitado expectador y amante, algunos puntos que no me quedan claros con respecto a la exitosa tanto en crítica (staff de *El Amante* y Jorge Jacobson, entre otros) como en público, *The Silence of the Lambs*:
1) ¿Por qué Clarice Sterling cuando es niña tiene ojos marrones y cuando crece sus ojos son celestes? No acepto que me digan que es porque usa lentes de contacto.

2) ¿Cómo hace Anibal Lecter para afanarse la lapicera con la que abre las esposas antes de escaparse?

3) Si la prisión en donde Clarice entrevista por primera vez a Anibal es extremadamente segura (1.345 guardias, 524 cerrojos, monitoreo a dos cámaras, y alguna otra cosita que se me escapa). La segunda, en el momento en que van a abrir la celda. ¿Es posible que sólo esté cuidada por el tontísimo Charles Napier y un viejito?

4) ¿No sería más interesante seguir las andanzas de Anibal el libertad que al triste *Búfalo Bill*?

5) De no haber respuestas admisibles a estos interrogantes, ¿no es motivo suficiente para que no haya ganado el Oscar?

Me han dado respuestas que no me han contentado, por eso espero que ustedes a quienes respeto profundamente sí lo hagan.

No creo que pueda aguantarme un mes para recibir respuesta. Un cordialísimo abrazo.

Cadi

PD 1: Me gustaría que publiquen material sobre John Landis. ¿O no les gusta?

PD 2: Con respecto a los comentarios sobre *Dead Again*. Díganle a Cristina Figueredo que no acepte jamás un café en mi casa. Uso la misma receta que la esposa de Martínez Suárez.

N. de la R.: 1) Es porque usa lentes de contacto. 2) No la roba, se la olvida Chilton. 3) Si en los westerns los indios fueran más inteligentes las películas durarían 15'. 4) De eso se ocupa El silencio de los inocentes 2. 5) No.

Gente Amante:

La Sonrisa del Conspirador

Supongamos que alguien dice que *Bird*, por ejemplo, me pareció una cagada. Algunos ya prepararían las armas para la defensa. O que hablando de *El Cocinero, el Ladrón...* diga que estéticamente no me produce nada, me parece al pedo y me pareció una película insoportable. O que de Godard no me gusta nada y no me gustó nunca. O que el transcurso del sueño en *Terciopelo Azul* es una de las soluciones más fáciles de la historia del cine y de la mala literatura. A esta altura las piedras volarían sobre su cabeza. O que de *El amigo americano* señale que era un delirio, una película muy confusa y, para rematar, haga votos por Sydney Pollack. Ya, la sangre de sus intestinos revelarían el recorrido hacia el río. "Mi abuelo era un anarco de la primera época de los librepensadores", recuerda seguramente orgulloso.

Supongamos que quien haya dicho todo eso sea Aristarain. Después de *Un lugar...* a los defensores de Godard y Cía. no les queda otra que comerse las piedras y usar sus propios intestinos. Con esa barba parece amargo y arisco, pero en el fondo se divierte.

PD 1: Dos cosas atentaron contra mi placer en la visión de *El lado oscuro del corazón*: la primera tiene que ver con el azulado de la película que (puede ser un raye mío) no me dejó otorgarle todo el corazón que querría a esa hermosa historia.

La segunda es la actividad con la que se gana la vida Subiela: en un par de secuencias (cuando aparece la Ballesteros a contraluz en el cabaret rumbo a Grandinetti; cuando suceden las escenas de deseo previo al vuelo amoroso) y por millonésimas de segundos, nos salvamos de ver la marca de alguna bebida o cigarrillo, lo que, pienso, no estaba en el espíritu ni de Gironde ni del director.

PD 2: Un abrazo a Gustavo Castagna, el único ángel que tenía alas.

Marcelo A. Miceli

Señores de *El Amante*:

Con referencia a la carta del lector Bidegaray quisiera que publicasen un artículo sobre *El príncipe de las mareas* en el cual figuren los comentarios de LS, CK y GN y digan el motivo por el que le dan tan aborrecibles calificativos a esta película.

Saqueen más artículos como el de Brando sobre "actorcitos" como A. Quinn, D. Hoffman, De Niro o R. Williams. Hasta luego.

Marcelo Rusca
Ramos Mejía

Distinguidos periodistas:

Quiero salvar un error tipográfico en el reportaje a Martínez Suárez. En p. 36 se lee Cloe de Meraud, cuando es Cleo de Merode. Fue una bailarina belga (1874-1966) muy bella, a la que se le adjudicaron amores con algunos reyes europeos. A su peinado (raya al medio cubriendo las orejas) se lo denominaba "a lo Cleo". (¿Es verdad que aquí se calificó con 4 puntos a *Ojos Negros*?) Aún así, cordiales saludos.

Beto Cattani



Apasionadamente, para *El Amante*:

Abril, que es el mes más cruel, me halló en la sala horas después de cobrado mi sueldo. Y ahí estaba 1941, el infierno en el empapelado y la única redención posible: la creación, la Creación. El contrapunto incesante entre el micro y el macrocosmos. La paz y la Paz, el demonio y el Demonio, el génesis y... ¿qué génesis? Hablo, no se dude, de la última criatura que estrenaron por estas tierras los hermanos Coen: *Barton Fink*.

Noto con horror que en un momento fundamental del film —en el comienzo del fin— la maravilla de la imagen encierra una característica notoria: la palabra escrita. Y develo otro secreto: los traductores aprendieron a escribir ¡pero no a leer!

Me refiero al Génesis, allí donde aparece milagrosamente el principio del guión del señor Fink (una gran casa de inquilinato, etc.) subtítulan "En el principio era el Verbo..."

¿Cuánta significación queda cercenada así? ¿Qué lectura queda de la película?

Sin embargo, rescato algo de tan triste acontecimiento, y es que prueba sin lugar a dudas la multidimensionalidad de esta obra: las mentes chatas no alcanzan a comprenderla.

Los saludo, segura de que este puede ser el comienzo de una gran amistad.

Su amante.

Andrea Pastor
Capital

Intelectualoide gentuza del amante:

Como miembro de la élite intelectual, les hago presente mi más sentido pésame; con ustedes este refrán es el que va: "más vale cabeza de ratón que cola de león". No quieran volar tan alto; no es asunto de ustedes. De eso se encargan otros. No crean que por ser los únicos poseedores de material bibliográfico en materia de cine a nivel nacional, conocen "el mundo de las ideas", mundo al cual hace referencia Platón en su obra. Empezaron bien, mas eso duró poco.

Paulatinamente fueron convirtiéndose en individuos parlantes, recitadores de pavadas teñidas permanentemente de intelectualidad barata. "El decálogo de Greenaway" según Quintín, ese personaje retrógrado, perteneciente al paleolítico superior, es deplorable. Esta hecho para los imbéciles que polemizan en el bar del rioba; el comentario fallidamente ejecutado por su secretario de redacción: el de apellido impronunciable sobre *Bajos instintos* me pegó en los genitales (me parece que él apuntó a ellos, y no Paul); el análisis decrepitoso de *Hook* no puede ser digno de "amante" del cine, esa hermosa fantasía que nos hace soñar cada vez que se apaga la luz y empiezan los títulos.

Con la única persona que pocas veces me identifiqué, fue con Pedrito Rey. Fue el único que se dispuso, con mucho esfuerzo, a arañar las paredes del muro que divide lo inteligente de lo estúpido.

Está de más decirles que la sección de "Las buenas..." deja muchísimo que desear. No comparto con las calificaciones esbozadas por ustedes.

Quiero manifestarles mi más profundo odio y espero que su tirada de ejemplares disminuya; así veremos si ustedes son artistas del cine o pequeños burgueses que escriben tratando de ingresar a ese mundo colmado del podrido tufillo de psicologismo vulgar e intelectualidad barata.

Muchachos: la esencia de la salsa está en otra receta.

Como verán, soy bastante sincero con mis "bajos instintos".

Au revoir, mes enfants...

Germán Libenson
Vicente López

60 Aniversario

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

TEATRO IFT

TEATRO IFT

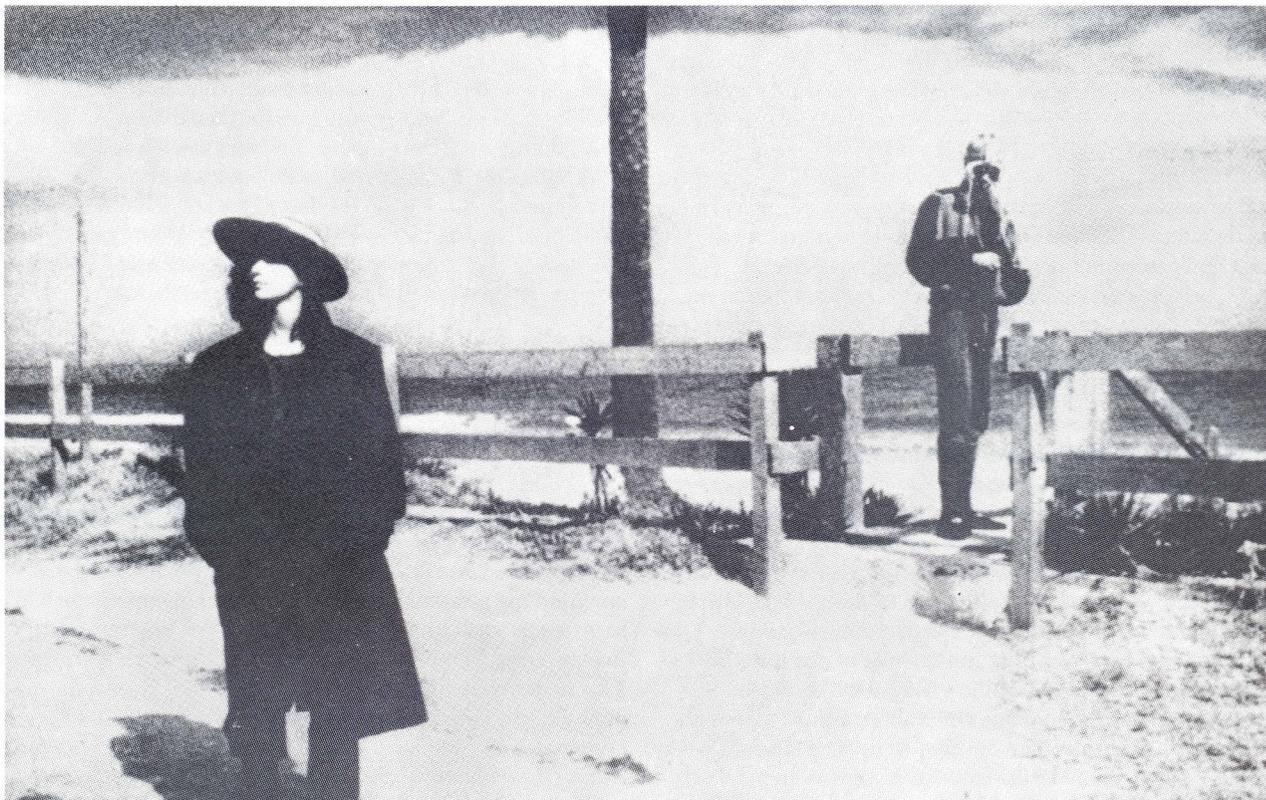
TEATRO HUMOR

Con la participación de importantes artistas
Abono a 6 funciones, días lunes 21 hs.

Reservas: Boulogne sur Mer 549, Capital. Tel.: 961-9562
Boletería 17 a 21 hs. Adquiéralo con CABAL

EL AMANTE

V I D E O



Reportaje a Jim Jarmusch

El paraíso no existe

Hoy Ud. es el hombre más codiciado de Nueva York.

¿Está recibiendo llamados de ejecutivos?

Sí, pero no estoy interesado en eso por ahora.

¿Por qué?

Quiero tener un control total sobre mi trabajo e ir creciendo de a poco. No quiero saltar hacia algo que me supere. No quiero trabajar con un equipo del sindicato o tener a alguien que me diga dónde tengo que cortar o quién debe trabajar en mis películas. Además, tengo la oportunidad de hacer mis dos próximos proyectos en coproducciones europeas, lo que me daría, espero, la mitad de la propiedad de mi película. Por lo tanto, tiene sentido que continúe manteniendo el control y

siga mi ritmo, en lugar de sumergirme en una producción de estudios que por ahora no me interesa.

¿Puede identificar sus influencias en *Extraños en el paraíso*?

Tengo muchas influencias. Todo lo que me conmueve me influye de alguna manera. Tomo de los films europeos, japoneses y también de los americanos: los personajes son totalmente americanos. Hay algo muy americano en la película, incluso formalmente, no es convencional para nada, es absolutamente no convencional. Esto proviene de mi forma de escribir. Yo escribo de atrás para adelante: más que buscar una historia que quiero contar y luego agregarle los

detalles, yo acumulo detalles y luego trato de construir un rompecabezas o historia. Tengo un tema, un tono y los personajes, pero no un argumento. A eso se debe, en parte, la forma que adopta la narración. Mi primera película (*A Permanent Vacation*) era similar, y lo que estoy escribiendo ahora también. La idea de empezar a partir del argumento me aterraba. En cambio, trabajar así es más interesante, algo sucede en el camino: la historia se cuenta a sí misma en lugar de tener que formularla.

Cuando vi la película pensé: "Este país se parece a esto, a Akron [donde se crió Jarmusch]"

Sí. Me gustan los paisajes post-industriales. Tienen algo triste pero realmente hermoso. No sé si es sólo nostalgia por haber crecido en Akron, pero eso es Norteamérica para mí, mucho más que las grandes ciudades, o los bosques limpios. Son lugares muy feos, pero los encuentro hermosos de alguna manera.

El chiste en la película es que, al llegar aquí, Eva se encuentra con una increíble decadencia de las costumbres y los valores; la vida en Budapest era mucho más divertida.

Sí. Intenta ser la versión contraria a lo que nos dicen sobre la calidad de vida en Europa Oriental. Eva llega a un nuevo mundo a empezar una nueva vida. Quiere vivir una aventura, pero se encuentra que todos los lugares tienen un tono parecido: muy negro y muy depresivo. Creo que esto contribuye a desplegar su sentido del humor en la película, el contraste provoca el humor, aunque la intención no fue hacer un film gracioso.

Tanto Eddie como Willie son caracteres masculinos inusuales. ¿De dónde los sacó?

Cuando Lurie y yo discutíamos la historia (que se convirtió en la primera parte del film), nuestro primer criterio fue que no se pareciera a ninguna de esas películas neoyorquinas que se exhiben ahora en Europa y a las que se llama *New Wave*, que no sé lo que significa. Queríamos personajes que no tuvieran nada que ver con ninguna música ni con ningún escenario de moda. Aunque Willie y Eddie son de clase obrera, no están en un medio de clase obrera. Sus valores no son los mismos. Son más bien del tipo de los jugadores y los borrachos. No son verdaderamente trabajadores, pero tienen su tipo. Son gente que uno puede encontrar en el hipódromo, mucho más fácilmente que en un lugar de moda.

Sí. Se van a Cleveland con seiscientos dólares y se gastan...

Cincuenta. Este es uno de los temas secundarios de la película: la relación que tienen con el dinero. El dinero es algo que se obtiene robando, haciendo trampas, mintiendo, o por casualidad. No es algo en lo que se invierta el tiempo ni algo que cree la estructura sobre la que gira la vida. Es algo que se obtiene cuando se necesita. Este es uno de los temas que seguramente serán comunes a todas las películas que haga en el futuro. Porque no me interesan los personajes obsesionados por ningún tipo de ambición. Ese tipo de sueño americano no me resulta interesante.

Sin embargo, la gente de Akron cree en él. ¿Cuando vivía ahí, encajaba en ese esquema?

No, era una especie de marginado. Especialmente en la escuela secundaria, nunca me sentí parte de él... Había distintos grupos sociales, pero ninguno parecía tener nada que ver conmigo. Así que estaba bastante afuera de las cosas.

Usó a Eva, en su carácter de extranjera, para mostrar su propia visión del país. ¿Tiene algo que ver con su partida o con su retorno a Akron?

Sí, pero el film es sobre todos los personajes, no sólo sobre ella. Los tres son marginales. La visión de Norteamérica que obtenemos de los tres difiere de la convencional. Es gente que está afuera. Supongo que tiene que ver con mi propia experiencia, pero también es una aproximación a contar historias que no traten sobre la ambición.

¿Qué es lo que no le gusta de la ambición?

No me gusta la idea de moldear la vida alrededor del dinero o el estilo de vida. Es demasiado predecible. Hay muchas otras maneras de vivir. Hay gente que no aspira a ser un fotógrafo de moda. Me mandan guiones de Hollywood que leo simplemente por curiosidad. Algunos los rechazo directamente cuando me los describen por teléfono. Pero he leído alrededor de diez, y todos tratan de la ambición y el ascenso. Si hay alguna conciencia de clase en la historia siempre es de alguien que está llegando a la cima.

¿Usted es de una familia de clase baja?

No, soy de clase media. Mi padre era un pequeño comerciante.

Y era una ciudad de clase trabajadora.

Sí, así es.

¿Es por eso quizá que era un outsider? ¿Porque los chicos creían que era alguien mejor?

No, no lo creo. Me parece que tiene que ver más con que lo que a mí me resultaba interesante o importante no era lo que se suponía tenía que ser importante. Creo que tiene que ver más con eso. Viví mucho en Cuyahoga Falls, un suburbio de Akron, donde iba a la escuela superior. Había una clase media homogénea, media baja y clase obrera. 500.000 personas, y no había ningún judío ni ningún negro en toda la ciudad. Era algo ridículo. No había ninguna clase de tensión porque no había realmente división de clases. Ya se sabe, cada uno aspiraba a tener ciertas cosas: un par de autos, casa propia, un televisor color; pero eso era todo.

¿Por qué no se quedó?

Bueno. Para empezar detestaba la idea. Quiero decir, yo también trabajaba en fábricas para pagarme los estudios y todo eso, pero, uf, no sé, no podía soportar la idea de trabajar para otra gente o tener un jefe. No estaba capacitado para mantener un trabajo durante mucho tiempo porque no me gustaba sentirme establecido, teniendo en cuenta el poco tiempo que nos toca vivir.

Hay una película de Elio Petri, *La clase trabajadora va al paraíso* (1971), en la que el protagonista, Gian Maria Volonté, es un obrero que se borra del trabajo y ya en su casa empieza a romper todo lo que encuentra. Y mientras habla

VHQ VIDEO HIGH QUALITY

Probablemente el mejor video club

Para que usted pueda armar su propia videoteca de clásicos.
VHQ se los vende a un precio razonable.

MANSILLA 2680 CAPITAL FEDERAL - TEL.: 961-7228

de todas las horas de su vida que le había llevado comprar ese televisor, o ese estéreo, o ese florero. “Veintidós horas”. Plaff. Es realmente hermoso. Eso es lo que siento. Preferiría no tener nada de plata antes que desperdiciar toda mi vida tratando de hacerla.

Es por eso que realmente no tengo deseos de trabajar en Hollywood, incluso ahora que tengo la oportunidad, y es que mucha gente pierde allí toda su vida esperando una oportunidad y no llegan a tenerla. Es un poco extraño tener gente ofreciéndome un montón de dinero, pero para dirigir cosas que son, digamos, como remakes de *Porky*. Mi única aspiración es la de poder seguir trabajando, de poder pagar mi alquiler y no tener que preocuparme por el dinero. Esa es mi mayor ambición. En cierto modo, es una contradicción.

¿Eso le molestaba a su familia?

¿Qué? ¿El que no tuviera sus ambiciones? Sí. Ciertamente a mi padre le molestaba mucho. Quería que yo fuera abogado. Ahora, por alguna razón, supongo que por el paso del tiempo, se lo toma mucho mejor. Y se pone orgulloso si mis films están bien hechos. Pero sería mucho más feliz si fuera abogado y no viviera así.

¿Lo visita?

Nunca estubo en mi departamento, aunque vino a Nueva York a ver la película en el festival.

¿Cómo reaccionó respecto a Nueva York y a la imagen que de ella da en el film?

Mi padre aborrece Nueva York. Ni siquiera le gusta venir. Lo pone loco. Nació y creció en Cleveland. Se puso muy contento cuando supo que íbamos a rodar allá. Por cuestiones de tiempo y presupuesto habíamos pensado en rodar en Long Island City, que se parece bastante a Cleveland. Pero sentí que por alguna razón yo mismo había dejado que el lugar originariamente elegido se infiltrara en los actores y de alguna manera en todo el equipo. Y a mi padre le encantó que filmáramos en Cleveland. De hecho, mis padres nos dejaron utilizar su casa. La troupe dormía en bolsas de dormir desparramadas por el suelo, en el living, por todos lados. Realmente les gustaba. Mi padre nos ayudó mucho. También mi madre. Mientras filmábamos se los notaba realmente orgullosos, aunque no tenían la menor idea de qué se iba a tratar o lo que ocurriría con todo. Estaban muy solícitos y excitados por la actividad.

Mientras miraba la película me dio la sensación de que se parecía mucho a *The Honeyymooners*. Willie y Eddie me recordaban mucho a Ed Norton y a Ralph Kramden. ¿Fue accidental?

Sí, realmente fue así. Los personajes viven en las mismas condiciones, pero no fue consciente de mi parte. Ni siquiera pensé en *The Honeyymooners* hasta después de haber terminado de rodar, cuando Sara (Driver) estaba haciendo el montaje y se la pasaba haciendo chistes al respecto. Y de repente empecé a encontrar todo tipo de conexiones: la manera en que *The Honeyymooners* estaba rodada, siempre desde el mismo ángulo. Y pasaban a otra cámara. Eran siempre dos cámaras, pero siempre con el mismo ángulo; en ese departamento poco hospitalario, ni siquiera tenían una heladera. A veces no había agua. Cosas como esas.

¿Hay algo más “honesto” en esa América que en la de apariencia próspera?

Bueno, creo que es más honesta, pero también creo que es muy abstracta en el film. Lo que elegimos mostrar es muy reducido. Y creo que es más honesta porque es una visión de una América que existe, que es real para más gente que lo que la brillante superficie de la TV nos muestra. Pero con todo lo que

uno hace en una película, en tanto y en cuanto selecciona, está manipulando en la audiencia la percepción de lo que es real y de lo que no lo es. Esa es la idea en términos generales del film, así que podría decirse que tiene dos caras.

La forma de la película desde el punto de vista narrativo es tan minimal que termina engañando. Tiene elementos como un argumento tradicional y tiene tres partes, pero esas partes no nos llevan... a lo que uno podría esperar: presentación de personajes, algún tipo de conflicto, y después una resolución. Acá, en cambio, la narración es muy minimalista. Si uno detuviera el film en cualquier punto y la preguntara a la audiencia que va a suceder acto seguido, no tendría ni idea. No estarían pensando en eso, sino que estarían más compenetrados con los personajes y lo que les sucede.

OK, ¿pero qué es lo que va a hacer Willie en Budapest?

No sé. Va a tratar de salir de ahí lo más rápido posible. Ni siquiera tiene su saco con él.

Así que termina siendo Eva, pero sin el “beneficio” de sus conexiones.

Exacto. Ha estado trabajando durante diez años para separarse de su pasado. Devolverlo a él es la broma que ella le juega por haber sido tan egoísta. Pero hay momentos en que uno puede sentir sus emociones y descubrimos que se siente cercano a ella. Bueno, ése es el Karma: vuelve a su pasado, siendo devuelto a él.

Richard Edson no tuvo tanta prensa como John Lurie, pero su Eddie era un gran personaje.

Bueno, creo que el carácter de Willie es un poquito más complejo que el de Eddie, pero Eddie me gusta mucho porque es muy afectuoso. Es la primera vez que Richard actúa y estoy muy orgulloso del personaje que creamos juntos y de la habilidad de Richard —que no tiene práctica como actor, que no es un actor— para suprimir los elementos de su propia personalidad que no tenían que ver con Eddie. Esa es realmente la esencia del trabajo para lograr una buena caracterización.

¿En qué se diferencia Eddie de Edson?

Bueno, uno no puede presionarlo. No es alguien que haga lo que se le diga. Es muy fuerte y firme en las decisiones que toma. No es un tipo fácil de controlar. El no es así. Pero Eddie tiene bastante de eso. Ocurre simplemente que va acompañando, realmente se interesa por Willie al punto de seguirlo en lo que dice, aun cuando éste lo desprecie. Porque eso para él no es tan importante como otras cualidades de Willie que respeta.

Hay una relación transparente entre los dos, a través del a menudo reconocido liderazgo de uno de los socios en la amistad sobre el otro.

No sé si ése es siempre el caso, pero hay algo en Willie que Eddie acepta... Eddie acepta el carácter de Willie tal cual es. Son simplemente de esa manera.

¿Fue alguna vez Eddie?

No. No creo realmente que lo haya sido.

¿Willie?

Probablemente en algunas instancias, pero definitivamente no Eddie, porque soy muy independiente y lo he sido siempre. Mis amigos íntimos sienten lo mismo que yo respeto de su autoestima y poder de decisión. Nunca tuve amigos que me imitaran. Hay algo en Eddie realmente cálido que me gusta mucho. Realmente me gusta ese personaje.

¿Fue alguna vez Eva?

Creo que, en todo caso, he sido ella. Creo que estoy más cerca de ese personaje. Ella es la que... no sé, en realidad no soy

ninguno de todos estos personajes. Hay una parte de todos ellos en mí. Y ésa es parte de la historia de este film también. Eva se transforma en una especie de catálisis para estos hombres. Es decir, toman decisiones basándose en su presencia. De una manera muy libre, pero Eva instiga las decisiones que ellos toman, directa o indirectamente. Y ésa es otra clase de subtema en el film. Hay algo respecto a las mujeres, al menos en lo que respecta a mi vida personal. Han sido capaces de tomar mayor cantidad de decisiones que los hombres. Y aprendí más, al menos emocionalmente, de las mujeres que de los hombres. Nada tiene que ver con modelos de roles ni nada parecido: soy muy masculino en mis intereses y en mis reacciones con las cosas, pero al mismo tiempo creo que he aprendido mucho más, he encontrado mucha más sabiduría en las mujeres que en los hombres.

No existe el paraíso, ¿o sí?

No. Realmente no. No creo eso de poner la zanahoria delante de la mula. Creo que hay que enfrentarse con el mundo que nos rodea. Florida, que se supone es este paraíso de descanso, es simplemente una vegetación indiferente y un paisaje

apenas distinto al de Cleveland. Es algo que siento cuando viajo, hay un tono continuo en América, especialmente si uno no tiene mucha plata. Todos los moteles, dentro del mismo nivel, se parecen entre sí. Aunque los paisajes cambien. Uno está yendo a las mismas tiendas. Es en esa idea del sueño americano en la que no estoy interesado. Y por esa razón, para estos personajes, no hay paraíso posible. Es algo que imaginamos o construimos a nuestro alrededor para sentirnos más seguros y cómodos. Pero no es la realidad de las cosas. Me gustan estos personajes. Su aceptación de las cosas tal cual son es importante para mí. Están alienados, pero no están matándose para mejorar sus condiciones de vida. Están buscando algún cambio, un juego de cartas diferente o simplemente algo.

Entrevista de Harlan Jacobson para *Film Comment*, febrero de 1985.

Traducción de Pedro B. Rey

Más extraño que el paraíso *Stranger than Paradise*

EE.UU., 1984, dirigida por Jim Jarmusch, con John Lurie, Eszter Balint y Richard Edson.

Alguna vez, Jim Jarmusch conoció al mítico Nicholas Ray y a su amigo Wim Wenders, y participó con ellos de la filmación de *Nick's Movie / Lightning over water*. Luego Wenders le regaló la película virgen que sobraba de *El estado de las cosas* y con eso Jarmusch filmó un medimetro que terminaría por constituir la primera parte de *Stranger than Paradise*, su segundo largometraje (el primero, *Permanent vacation*, había sido realizado en 16 mm).

Alguna vez, Ray le había aconsejado no rendirse nunca ante Hollywood. Resulta imprescindible conservar la independencia, le dijo, aunque para eso haya que filmar en súper ocho; es una cuestión de honradez artística. Después, alguna vez, Jarmusch se apropió de las enseñanzas del maestro, enarbolándolas como un manifiesto: "Un cine que se pueda rodar libremente por las calles y decorados naturales, con un grupo de actores y técnicos suficientemente pequeño como para escaparse rápidamente en el caso de que se presente la policía". Jarmusch se refiere a las condiciones materiales de producción; pero hay que pensar, también, en una profesión de fe artística: ahí están todas las condiciones estéticas para la producción de una ficción. Jim Jarmusch: o de cómo la austeridad de producción deviene principio de transgresión estética.

El propio realizador ha dicho que *Stranger than Paradise* es "un film sobre un modo de ver las cosas, y la forma del film subraya eso". Un modo devastado, por cierto. Toda la película está hecha de breves secuencias, separadas entre sí por espacios negros. Cada una de ellas consiste en un solo plano secuencia (un solo ángulo visual desde donde se narra la acción). De esta manera, el montaje carece de toda función gramatical y reduce el discurso filmico a un espacio sin atmósfera en donde flotan sucesos aislados. Hay una ausencia casi total de movimientos de cámara (un solo travelling en todo el film y unas pocas panorámicas) y

un uso excluyente del gran angular. Una inanidad exasperante anima a los personajes, siempre a la espera de algo que nunca se produce; casi no hay acción, sólo diálogos lacónicos, inexpresivos, triviales, hechos de frases cortas (cortantes). Con estos despojos, Jarmusch ha realizado uno de los mejores films de los últimos años.

Las imágenes de *Stranger than Paradise* son imágenes despojadas. Pero literalmente: imágenes arrasadas. Son, en realidad, lo que ha quedado de ellas. Se trata de un cine hecho de vacíos, de tiempos muertos. Hay momentos en que todo está inerte dentro del cuadro. En cierta manera, estas imágenes podrían pasar por fotográficas, ya que carecen del movimiento que debería caracterizar a la visión cinematográfica: diapositivas proyectadas en una pantalla y separadas entre sí por espacios en negro. Pero la fotografía es un instante capturado, el tiempo en detención; remite indefectiblemente al pasado y carece de la dimensión de la duración, que lo es todo en el film de Jarmusch. Se trata, aquí, de la irrealidad con que el vacío impregna el presente. Un transcurrir inmóvil. Por ejemplo, la última secuencia de la primera parte: Eva se ha ido; Willie y Eddie toman cerveza; no hablan, apenas si se mueven; no hay acción y, sin embargo, el plano se prolonga exageradamente. Todo lo que sucede es que nada sucede. Hay un exceso de la imagen que convierte a la duración en cifra del hastío, y por lo tanto, en signo de la tensión. Jarmusch es hijo de Ray y de Wenders; pero también de Samuel Beckett.

Stranger than Paradise hace un uso completamente original de los tiempos muertos. No hay aquí ningún secreto, ningún jeroglífico, sólo la banalidad más llana. Todo lo que hay que ver está inscripto en esta tabla rasa en que se ha convertido el plano, porque Jarmusch elimina también el fuera de campo. ¿Qué es lo que hace misteriosas a estas imágenes? Precisamente, su falta de profundidad,

su perversa inocencia. Es mentira que la ausencia no ocupa lugar. Hay una presión asfixiante del vacío sobre cada instante del film. Todo lo que se les ha apropiado a las imágenes vuelve subterráneamente, como la amenaza invisible de un fantasma, para sobrecargar de misterio a esa imagen en la que el cine ha sido reducido a su mínima expresión, pero en la que adquiere un punto de máxima condensación de significado.

Bela Molnar es un húngaro residente en los Estados Unidos que se hace llamar Willie; quiere mimetizarse, asimilarse, pasar inadvertido. Y lo logra a tal punto que su amigo Eddie nunca había notado su extranjería. ¿Cuál es el conflicto allí donde se ha eliminado la diferencia? ¿Qué relato puede narrarse allí donde impera la inercia, donde nada sucede? Todo da igual. Eddie carga con un frasco de maníes sin percibir que ya se ha vaciado; sin embargo, dirá luego con la misma indiferencia: “¿Para qué quiero el frasco, si está vacío?”. Algo remeda una extraña forma de armonía en estas vidas abúlicas. Un estado de “hedonismo ascético”, casi edénico: Willie y Eddie viven en un presente eterno. Se mantienen al margen del sistema de producción; ninguna necesidad, ninguna atadura social o afectiva; a tal punto que su apatía se confunde con una pseudo pureza.

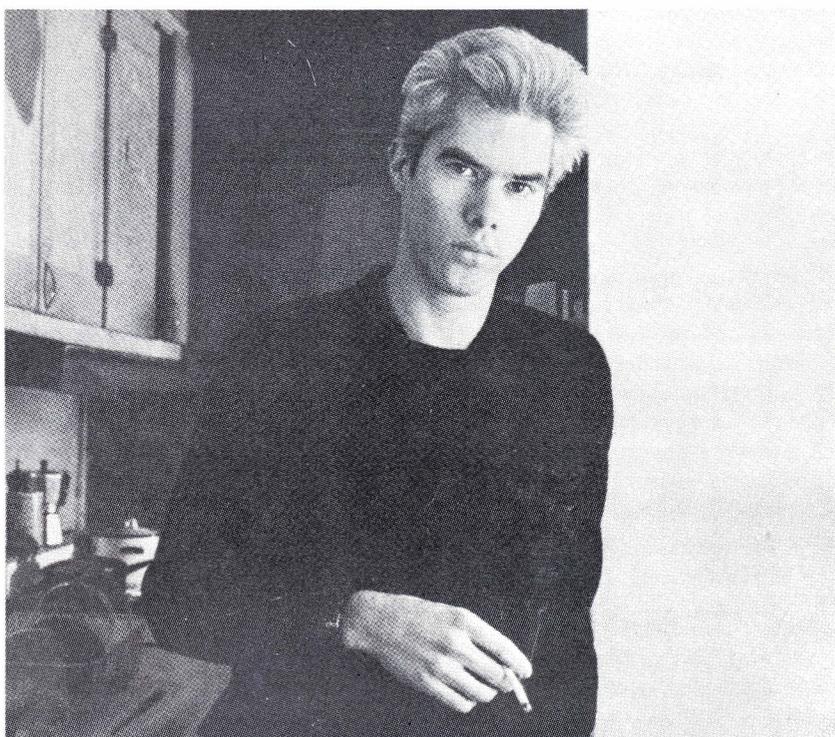
Pero si esta vida es más extraña que el Paraíso, es porque éste resulta completamente ajeno. Todo da igual; y en donde todo da igual, todo da nada. Willie y Eddie son dos seres después de la Caída. Eddie: “Es curioso; vas a un lugar nuevo y sin embargo todo parece igual”. Se trata, entonces, de una falsa armonía porque prescinde del sentido de la totalidad. En el Paraíso, cada uno es el todo y el todo está en cada uno. Estos viajeros a la deriva no dejan rastro tras de sí y, si carecen de memoria, no es porque integren un ciclo perfecto sino porque están condenados a deambular en círculos, indefinidamente. Por eso nada produce eco; si Cleveland es igual a New York es por una inversión de la memoria involuntaria de Proust y no por su puesta en práctica. La indiferenciación de dos momentos no es producto de su identidad sino de la irreversible desconexión de los fragmentos. Y mientras Eddie y Willie parecen flotar a la deriva, Eva está siempre huyendo de algo. Escapa de Hungría a Estados Unidos; escapa de casa de su tía, en Cleveland, hacia Florida; e intentará escapar de Florida, de vuelta a Budapest.

Stranger than Paradise es una road movie porque se sostiene en la esperanza de encontrar un sentido que, como el espejismo de la línea del horizonte, está siempre alejándose. Nada resuena detrás, nada espera adelante. Ninguna trama estructura el viaje.

De la misma manera que el chiste que Willie no puede contar porque no recuerda cómo sigue, así, la narración del film está siempre recomenzando. Es la única forma posible de un relato dinamitado, que sólo conserva sus fragmentos más insignificantes, unidos por un débil hilo. Jarmusch evitaba sistemáticamente pulir los tiempos muertos a nivel de la imagen (en cada secuencia); sin embargo, será la elipsis el único procedimiento sobre el que se estructure la narración a nivel de la totalidad del relato. El film suprime el raccord, no hay ninguna fluidez en el corte; la relación entre los planos es de discontinuidad. Pero tampoco se

trata del choque metafórico entre los planos de un montaje de atracciones, porque entre secuencia y secuencia —entre plano y plano— Jarmusch intercala un espacio negro que funciona como amortiguador semántico del choque. De ahí que la compaginación produzca el aislamiento entre planos, en vez de su relación. *Stranger than Paradise* destruye la gramática cinematográfica del montaje y sólo conserva del lenguaje un tartamudeo patético. Apenas si hay una difusa narración que conecte esos fragmentos aislados. En todo caso, no se trata de una narración construida sobre una continuidad del discurso; lo discontinuo es, aquí, el modo natural de la contigüidad.

La concepción estética de Jarmusch no trabaja nunca en función de una totalidad. De nuevo: si el film resulta una road movie es porque no hay un mapa que organice el viaje. No es un diagrama sino un trayecto; mientras el primero precede a los recorridos que contiene, el segundo va construyendo un mapa en el movimiento mismo. Pero además, el trayecto se rige por el azar del momento; en el caso de *Stranger than Paradise* es una especie de azar objetivo que define los cruces y los desencuentros. Toda la vida de Willie y Eddie se organiza a partir de la



suerte que tengan en las carreras de caballos. Es por casualidad que Eva se encuentra con un dealer que la confunde con otra y le entrega un sobre con dinero. Y es un desafortunado desencuentro lo que separa al trío en el aeropuerto de Florida, disparándolos hacia distintas direcciones.

Fiel a sí mismo, el relato no anuda su trama en el final, sino que elige concluir deshilachando sus hebras. Cuando Eddie ve partir el avión que, por error, se lleva a Willie, se lamenta: “Oh, Willie, ¿qué vas a hacer tú en Budapest?” También podría haber dicho: “¿Qué voy a hacer yo, ahora?” Estos seres incompletos, solos, abandonados, son la inversión del *American Dream*. Para ellos, el Paraíso siempre queda en otra parte.

David Oubiña

La Costa Mosquito *The Mosquito Coast*

La Costa Mosquito es una película incómoda. Cuenta la historia de Allie Fox (Harrison Ford), un ingenioso técnico de aire acondicionado que un día resuelve abandonar su hogar rural del sur profundo de los EE. UU. para iniciar otra vida en una selva tropical sudamericana.

¿Un héroe romántico en busca del buen salvaje original? No. El problema de Allie Fox no es huir de la tecnología, ni del mercado, ni del consumo. Fox no huye del capitalismo; mas bien, lo extraña. ¿Robinson Crusoe? Tampoco. Crusoe es un náufrago optimista, un desgraciado a quien el destino le impone levantar una parodia de organización social moderna. Allie Fox, en cambio, es Indiana Jones: un héroe ilustrado entre los bárbaros que marcha hacia la selva por voluntad propia, convencido de que algo, en los EE. UU., ha concluido. Y tiene razón. Él es un tipo de norteamericano en extinción: el emprendedor individualista, el self-made-man terminado con la sociedad postindustrial, el fordista en la época del *joint venture*, de la fusión de corporaciones, de la terciarización de la economía y de varios neologismos informáticos.

Fox huye de lo que ya está hecho para volver a hacerlo. Para él, la madre de todas las cosas no es la naturaleza, sino la Revolución Industrial. Es extraño, pero en *La Costa Mosquito*, la utopía es el capitalismo. El trabajo, según Fox, es una cuestión de honor y dignidad (cuando Fox se bate a duelo verbal con el pastor electrónico Reverendo Spellgood, se lleva la mano —como en un western— a la cartuchera de la que cuelga un martillo en lugar de un revolver); pero, además, trabajar significa involucrar el cuerpo, transpirar, fabricar. En un lenguaje económico: Fox sólo entiende por trabajo a las actividades que se realizan en el sector secundario de la economía. Fox es un industrioso que extraña el take-off del capitalismo.

El tópico habitual de Weir —la confrontación entre dos culturas— está presente en *La Costa Mosquito*, pero el conflicto no se produce con una comunidad extraña, como sucede en sus films australianos. El antagonista es, en este caso, otro americano de Baltimore: precisamente, el mencionado video-reverendo Spellgood, tan actual. Los indios amazónicos son el escenario y la familia de Fox, una circunstancia. El choque cultural sucede en otro lado: en la patria, en (Norte) América. Allie Fox es un hombre constante hasta la locura. Desde su fuga de los EE.UU. hasta su última travesía hacia el mar, nada lo modifica, nada lo saca de su persistencia en la utopía muerta. Clausurado a los demás —a su mujer y a sus hijos (a quienes les miente), a su capataz negro, a los indios, a las circunstancias— Fox persiste en su sueño americano. Su mujer, a la que llama *Mother* (que se había despedido del hogar con una última mirada de alegría hacia la vajilla que ya no habría de lavar) continúa cumpliendo una función doméstica tradicional en la jungla. Weir la filma siempre como un ama de casa: detrás de un primer plano, *Mother* pica comida en la cocina; entre toma y toma del duelo verbal entre Fox y Spellgood, *Mother* tiende la ropa. Y así como el lugar de la esposa es el hogar y la función reproductora, Allie Fox también asigna una función al primogénito varón: es el heredero no sólo de la propiedad sino, fundamentalmente, de la voluntad paterna. Los otros hijos no existen. Desautoriza al menor de los varones. Y no reconoce a las hijas mujeres, dos mellizas sin identidad. Pura prole.

La Costa Mosquito se estructura en dos partes consecutivas: dos estadias que se suceden entre la primera y la segunda travesía (la estadia en Jerónimo, río arriba) y entre la segunda y la tercera travesía (la estadia río abajo). En la primera estadia (río arriba), Fox cree realizar una de

EE.UU., 1986, dirigida por Peter Weir, guión de Paul Schrader basado en la novela homónima de Paul Theroux, con Harrison Ford y otros.

las utopías modernas: subyugar a la naturaleza, dominar a los elementos, fabricar hielo con fuego. Es la secuencia que progresa desde la construcción de un bungalow (al que Fox describe con la pasión de quien se imagina la casa propia) hasta el levantamiento, en plena jungla, de una catedral de la termodinámica. Esa primera estadia concluye con la devastación del fuego. En la segunda estadia (río abajo) la rebelión de los elementos se invierte: esta vez el agua destruye la utopía y la familia Fox sólo se salva gracias a una chispa tecnológica: la de las bujías. Entre ambos momentos hay una simetría antagonica. Son dos partes del duelo con el predicador, que se desarrollan alrededor de la construcción y destrucción de sus respectivas capillas y de la disputa por los fieles. En cada uno de los dos capítulos del duelo, alguien mata y alguien muere.

La segunda estadia es la sección más resbalosa del film. Tal vez apurado por la duración o tal vez preocupado por no detenerse en detalles redundantes, Weir somete la narración a una serie de elipsis temporales que confunden el desenlace, lo alivian y le quitan volumen a la tragicomedia del hombre constante.

A diferencia de otras travesías fluviales filmicas —*Apocalypse Now* y *Fitzcarraldo*— en las que remontar el río significa progresar por una pesadilla hasta alcanzar un objetivo mítico, la travesía de *La Costa Mosquito* no avanza. La familia Fox navega cuatro veces, de ida y de vuelta, el mismo tramo del río.

En el último viaje —última escena del film— Allie Fox pregunta: “¿Marchamos río arriba?” y *Mother* le contesta: “Sí, querido”. Pero no es cierto. Miente. Están llegando al mar. Este ir y venir acompaña el deterioro del liderazgo familiar de Allie Fox. Sus hijos trocan la idolatría (“Papá es un genio”) por el odio y la rebelión de Charlie (“Papá, nosotros regresamos”). Un deambular que sirve también para modificar las simpatías del espectador por la irritación y el hartazgo que produce ese hombre constante, cada vez más violento, más mezquino y más loco.

Esta manipulación emocional se alcanza por medio de un descentramiento narrativo. Quien cuenta la historia en off es Charlie, el primogénito de la familia Fox. Charlie no comprende los motivos de su padre. Sólo puede contar —perplejo— la historia de un desvarío. La irritación del espectador crece a medida que el padre se vuelve insoportable para el hijo.

¿Por qué es una película incómoda? Porque hasta no hace mucho tiempo, estábamos acostumbrados a ver películas tranquilizadoras sobre los perversos mecanismos originarios del capitalismo. (Desde, por ejemplo, *Tiempos Modernos*). Pues bien. Éstos han devenido en algo nuevo, inasible: una nueva cultura. Y hasta la modesta “cultura del trabajo”, tan abominada hace treinta o cuarenta años, se ha convertido en una utopía de chiflados.

Hubo otras películas que trataron sobre este fin de época. Una de ellas fue *Tucker*, de Coppola. *Tucker* sufría del mismo síndrome que Allie Fox. Pero mientras Coppola nos forzaba a querer melancólicamente a *Tucker*, Weir (¿y Theroux?) nos arrastra desde la fascinación hasta el aborrecimiento que despierta lo que acaba de concluir. Es un sentimiento que también se parece a la tristeza Pero es menos romántico. Más implacable. E incómodo.

Para terminar. *La Costa Mosquito* es una película Ford: Harrison Ford, Ford Coppola, Henry Ford. También es una película John Ford: casi cuarenta años después (1940-1986) uno puede ver en ella el camino recorrido desde ¡*Que verde era mi valle!* Así es: el Falcon no se fabrica más. L. S.



Fantasia y terror en video

por Gustavo Noriega

Guía a los muertos vivos

1968 fue un año importante para la historia del cine de terror. Se estrenaron dos películas que iban a tener una gran influencia en la evolución del género. Una era *El bebé de Rosemary* de R. Polansky que daría lugar a infinitas variaciones en lo que se conoce como *terror bíblico* (*El exorcista*, *La profecía*, y una larga serie de etcéteras). De esta vertiente del género relacionada con la religión católica hablaremos —si Dios quiere— en otra oportunidad. El otro gran estreno de aquel convulsionado año fue *The Night of the Living Dead* (*La noche de los muertos vivos*) de George Romero.

Se ubica habitualmente el inicio del *gore* en el año 1963 con las películas de H. G. Lewis. Lo cierto es que encontrar alguien que las haya visto es casi una utopía. El impulso fundamental a esa asquerosa y fértil desviación del género fue dado por esta pequeña gran película en blanco y negro filmada a lo largo de varios fines de semana con actores no profesionales en la ciudad de Pittsburgh. *The Night of the Living Dead* ha generado tal cantidad de secuelas, remakes y parodias —además de las imitaciones o de las películas influenciadas temática y estéticamente— que se hace necesario una pequeña guía de campo.

La línea principal es la saga de Romero, compuesta de tres películas. La primera es la ya mencionada *The Night of the Living Dead*, paradójicamente, la única no editada en video. Esta cuenta el origen de la epidemia y la increíble reacción de los vivos que va desde la catatonia histérica de la protagonista femenina a la fatigosa lucha del héroe negro, atravesando la conducta egoísta y miope de un señor burgués y la desenfrenada banda de cazadores que son analogados sutilmente a los comandos americanos en Vietnam. Romero obtuvo un inesperado éxito en la crítica europea (la británica *Sight and Sound* la consagró como una de las diez mejores películas del año) y en los ciclos de televisión nocturna de EE. UU. convirtiéndose en un verdadero *cult film*.

En 1978 llevó a cabo una continuación, *Dawn of Dead*. En el video local, recientemente editada, se la conoce como *Muertos vivos - La batalla final* donde por supuesto no existe nada parecido a una batalla final. Este film, ya en colores y con una producción mucho más costosa, presenta la incorporación del especialista en efectos especiales Tom Savini. Si la primera había sido una gran influencia temática, esta resultó un hito en la historia estética del *gore* ya que parecía sugerir que no había límites en cuanto a lo que se podía mostrar de cadáveres destrozados y en diferentes estados de descomposición. La historia —cuatro sobrevivientes encerrados en un shopping center— sigue mostrando el costado de denuncia social de Romero. Los muertos vivos acuden masivamente al mercado ya que, según se menciona, “fue un lugar muy importante en sus vidas”. Los sobrevivientes, por su parte, saquean alegremente el supermercado obteniendo lujos que ahora carecen de toda importancia. Estas dos películas tienen la

habilidad de mostrar el creciente deterioro del mundo a través de los medios de comunicación. El persistente murmullo de la radio y las continuas transmisiones de televisión muestran, en la primera, la insólita perspectiva de la cotidianeidad hecha pedazos. En la segunda, las transmisiones de TV son tan desordenadas y desprolijas (discusiones a los gritos en cámara, gente que se cruza, locutores en mangas de camisa y en estado de histeria) que provocan la sensación de que todo está perdido. En la tercera (*Day of the Dead*, conocida en video como *La noche de los muertos vivos, parte III*) la proporción de fuerzas es abrumadora en favor de los muertos vivos (cuatrocientos mil por cada normal aunque el subtítulo indica erróneamente solo cuatrocientos). La acción se desarrolla en un búnker donde conviven —mal— civiles y militares. El centro de gravedad de la maldad se ha ido desplazando de la primera a la tercer película de la saga, desde los muertos vivos hacia las ordas de normales que aprovechan el descalabro del mundo para dar rienda suelta a su salvajismo militarista. Emparedados entre los muertos vivos —que parecen una amenaza natural como las tormentas o los terremotos— y la amenaza social que representan los militares y los *easy-triggers* sureños, los protagonistas huyen hacia adelante en un mundo que no ofrece esperanzas. Aunque es la más floja de las tres *Day of the Dead* puede ser disfrutada con la condición de que sea vista en contexto en el orden cronológico preciso. En 1990 se filma la esperada remake del origen de la saga. Romero produce, escribe y supervisa el film pero deja la dirección en manos de un debutante, nada menos que Tom Savini, ahora ya famoso por sus repugnantes trucos. Por momentos el film es extremadamente fiel al original (aunque en colores y con una producción más cuidada). Hay dos modificaciones. El personaje de Barbara, inmovilizado históricamente en la versión Romero, cobra vida y se hace cargo de la situación, seguramente a cuidado de posibles protestas de grupos feministas. La otra es la descripción meticulosa de las orgías de violencia desplegadas por las hordas de normales. Esta saga ha tenido en nuestro país una repercusión mucho menor que otras que reproducen andanzas de asesinos sin ton ni son (por ejemplo *Halloween* o *Martes 13*). La injusticia es patente ya que la de Romero es un hito clave en la historia del terror. Finalizando, existe una parodia de 1985, *El retorno de los muertos vivos*, extremadamente divertida, y su secuela (ya tan alejada de su original) que pierde gracia exceptuando algún chiste aislado.

Tabla de Muertos Vivos

1968	<i>The Night of the Living Dead</i> , G. Romero	9
1978	<i>Dawn of the Dead</i> (<i>Muertos Vivos - La batalla final</i>), G. Romero	8
1985	<i>Day of the Dead</i> (<i>La noche... parte III</i>), G. Romero	7
1990	<i>The Night of the Living Dead</i> (<i>La noche de...</i>), T. Savini	8
1985	<i>Return of the Living Dead</i> (<i>El retorno de los...</i>), D. O' Bannon	8
1986	<i>Return of the Living Dead II</i> (<i>El retorno... II</i>), K. Wiederhorn	4

Mamet o la postergación definida

Una visión de la obra del cineasta norteamericano a través de sus tres películas (todas disponibles en video)

por Pedro B. Rey

David Mamet es uno de los mejores dramaturgos yanquis de las últimas décadas que, tras su intromisión en la redacción de algunos pocos y no demasiado originales guiones por encargo —*El cartero llama dos veces* de Bob Rafelson y *Los intocables* de De Palma, por ejemplo—, se decidió a participar del mundo del cine no sólo como escritor sino también como realizador en una apuesta decididamente arriesgada.

El resultado: tres films en pocos años: *House of Games* (*Casa de juegos*, 1987); *Things change* (*Las cosas cambian*, 1988) y *Homicide* (*Identificación de un homicidio*, 1991).

Mamet intenta en sus tres películas, y a diferencia de su trabajo como guionista, hacer una obra sumamente personal, con líneas temáticas bien definidas que rinden culto a sus diferentes obsesiones dramáticas y a actores recurrentes, que dan una fisonomía a sus películas como conjunto y un tono de entrecasa. Como si uno, después de haber visto los tres films, fuera consciente de que lo que está viendo no es más que representación. Eso es lo que da a las obras de Mamet un sentido casi artesanal: actores siempre repetidos en las películas; el rol de guionista y director ejecutado por el mismo personaje: Mamet.

La familiaridad también está dada en la estructura, que uno cree poder descubrir, aunque rápidamente quede desairado. Mamet recurre a una estrategia que consiste en ir cambiando escena a escena la perspectiva que el personaje, y por lo tanto el espectador, tiene de la situación a la que se encuentra amarrado de la manera más antihitchcockiana posible. Si el viejo Alfred explicaba sabiamente las diferencias entre suspenso y sorpresa, Mamet diluye a las dos en un magma incierto. El espectador, el personaje, por momentos creen saber, intuir a ciencia cierta hacia dónde se dirigen —he ahí el suspenso— para después descubrir que esa certidumbre era casual o errónea y que se encuentran entre paréntesis.

En *Casa de juegos*, Lindsay Crusoe es una psicoanalista que, tratando de ayudar a un paciente, jugador compulsivo, sale en busca de sus supuestos extorsionadores y se ve envuelta en una serie de experiencias que al final de la película descubrirá geométricamente planeadas. De la mano del personaje interpretado por Joe Mantegna, un estafador aparentemente de poca monta, situaciones que la llevarán a una debacle psicológica, cuando descubra que lo que ella creía un movimiento lineal con vallas a ser saltadas y dejadas atrás no es más que una ilusión. En realidad, estuvo quieta todo el tiempo, atrapada en una red inmóvil, mientras el resto de los personajes giraba alrededor suyo observándola como a un insecto un entomólogo con la única finalidad de arrastrarla a la telaraña final y definitiva.

Las cosas cambian juega también con esa oscilación pendular de la psicología de los personajes, pero está bloqueada por un movimiento similar respecto a los géneros. Si el propio Mamet había definido a *Casa de juegos* como un "thriller psicológico", su segunda película parte de una premisa dramática similar. Un hombre debe

tomar el lugar de otro acusado de homicidio, pasar tres años en la cárcel, para después salir y tener lo que más quería en el mundo: un barco. Tododigitado por los hilos de la Cosa Nostra. Pero repentinamente el relato vira hacia un paso decididamente de comedia en el que Don Ameche (Gino, el zapatero reclutado para aquella tarea) y Joe Mantegna (Jerry, un aspirante a mafioso) se escapan en secreto de su aguantadero para disfrutar a costa de la mafia un fin de semana en un lugar paradisíaco y sin igual, para después ya vueltos a Chicago volver a sumergirse en una trama dramática. Los géneros se turnan esta vez y producen una fricción por momentos molesta. El final, como corresponde, vuelve a caer en las redes de la comedia. La coherencia interna de su predecesora y de la próxima hacen de esta película un pterodáctilo algo deforme, pero divertido.

Identificación de un homicidio, en cambio, es un camino de retorno al contundente cinismo de *Casa de juegos*, aunque en esta ocasión el sorpresivo sendero a seguir no conduzca a ninguna parte.

Mantegna es esta vez un policía al que, en su camino al ascenso, se interpondrá el asesinato de una vieja tendera judía y una indefinida serie de escollos. Lo aparentemente casual y nimio va a tomar poco a poco dimensiones colosales en un tiempo de desarrollo mínimo: los fantasmas del casi olvidado judaísmo del personaje lo van a llevar a interesarse, guiado paradójicamente por un sentido de culpa cristiano, en aquel pequeño caso que le asignan. Así irán apareciendo conspiraciones y obstáculos que finalmente no ayudarán en absoluto para llegar al asesino. Porque el asesino no es ningún conspirador organizado. El maremágnam al que se ve sometido el protagonista tiene como escena cúlmine y de tono casi apocalíptico el tiroteo en que el policía está a punto de perder la vida.

Como si se tratara de un camino inverso al de la psicoanalista aventurera, que descubría estar parada donde menos lo hubiera creído, en *Identificación...* el policía interpretado por Mantegna advierte que hace equilibrio en un terreno ignoto. La cadena de acontecimientos que se suceden en apenas una tarde, una noche y la mañana siguiente, lleva a muchos a creer descubrir una gran inverosimilitud en la cadena psicológica del personaje. Pero esa supuesta inverosimilitud tiene que ver más con los conceptos teatrales de la película que con una limitación.

Identificación... es no ya un thriller psicológico, sino un policial en el que la psicología del personaje adquiere una categoría metafísica. Este sistema que Mamet hace operar en sus películas se emparenta con una postergación indefinida que, final e inesperadamente, se resuelve: postergación definida. Su cine no es un cine del descentramiento. Crea su propio centro al reenviarnos como un boomerang desde las últimas escenas hacia el principio, para reconstruirlo.

Lejos de la perfección inútil, estas películas invitan a participar.

De cómo convertirse en director

- Comencé a escribir guiones en 1978 (*El cartero llama dos veces*). Rápidamente me convencí de mis deseos de dirigir yo mismo una película. Mi agente me confió que el mejor modo de entrar en el oficio era el siguiente: escribir un guión original y esperar que a alguien le gustara lo suficiente como para apostar a uno como director. A Michael Hausman, el productor de *Amadeus* y *Ragtime*, le gustó el guión y me dio la oportunidad de dirigirlo, cosa que hice. Filmamos en el verano de 1986 en Seattle. Se llama *Casa de juegos*. Es un *Film noir*, un thriller psicológico.

- Me parecía, antes de comenzar con el trabajo, que dirigir una película era algo parecido a construir un granero: el trabajo estaba planificado, las paredes opuestas debían ser levantadas y el granjero podría entonces subirse a la escalera para unirlos. Si uno no hacía bien el trabajo, una cantidad de espacio del techo quedaría al aire y uno tendría que soportar la vergüenza de ser observado por aquellos que lo empleaban y aquellos a quienes había empleado en tan incómoda posición.

- Yo ya había trabajado, escribiendo, con otros directores, y había estado dando vueltas por diferentes sets. Era obvio para mí que había muchos aspectos en este trabajo, que era bueno para algunos, que era sólo competente para otros, y un bochorno en algunos de los más importantes. En aquellas áreas en que no tenía ningún talento y poca comprensión se me ocurrió que necesitaba o un buen plan o una buena excusa.

- Como una de las áreas en que estaba poco capacitado era la visual decidí rodar la película entera toma a toma, según lo que yo entendía de las teorías de Eisenstein. Encontraba sus teorías muy estimulantes, ya que no

parecían reclamar ningún talento visual inmediato. La toma, decía, no sólo no necesita, sino que debe ser no evocativa. La toma debe permanecer como término no emocional de la secuencia, la totalidad de la cual debería crear en la mente de la audiencia una nueva idea. Por ejemplo, antes que la toma de una mujer llorando o la misma mujer describiendo a una amiga telefónicamente cómo el marido la engaña, Eisenstein sugeriría lo siguiente: (1) toma de la mujer leyendo la nota; (2) toma de la nota que dice "Querida: esta noche llegaré tarde. Me voy a jugar al bowling. Te quiero"; toma de la mujer sacando la vista de la nota y mirando algo en el suelo; (4) su punto de vista, toma de la bola de bowling en la valija.

En el ejemplo anterior, cada una de las tomas no tienen inflexión ni emoción y así pueden ser determinadas por alguien sin talento visual, pero que "conoce" el significado de la secuencia. Entonces me dije: bueno, esto es para mí. No voy a ser John Ford o Akira Kurosawa, pero conozco el significado de cada una de las secuencias, habiéndolas escrito, y si puedo reducir el significado de cada una de las secuencias a una serie de tomas transparentes (es decir, que no necesiten narración adicional) la película funcionará. La audiencia comprenderá la historia a través del cuadro y la historia será tan buena o mala como la historia que haya escrito.

- Esa era la tarea que me propuse entonces: reducir el guión, un thriller psicológico verbal, hasta llegar a una película *muda*. Parecía una tarea ardua, y tal vez sin sentido, pero siempre me he sentido más a gusto hundiéndome al tratar de aferrar una buena teoría que nadando junto a un hecho concreto desagradable.

Extraído de *Some Freaks*, David Mamet, Faber&Faber.
Traducción: PBR



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

FUNDACION DEL SOL

Creada el 3 de abril de 1992

Su finalidad es apoyar al cine en todos sus aspectos: el industrial, el artístico (los creadores) y el espectador.

Un tiro en la noche
The Man Who Shot Liberty Valance

EE. UU., 1962. Dirigida por John Ford, con James Stewart, John Wayne, Vera Miles y Lee Marvin.

Si se quemaran todos los libros de historia de los EE. UU. la pérdida no sería total siempre que perdurase alguna película de John Ford. Semejante responsabilidad —la de reflejar en imágenes que duran de 90 a 120 minutos la esencia de un país— sería de un espesor insoportable, de una gravedad pomposa e inabordable, si no fuera porque al mismo tiempo Ford cuenta historias de seres humanos reconocibles. La obra fordiana se asienta sobre la nostalgia, pero de una forma mucho más indefinida y universal que esas películas cuyas bandas sonoras están impregnadas de éxitos de la década del 50.

El hombre que mató a Liberty Valance (tal el título original, explícito y ambiguo a la vez) es la historia de dos hombres enfrentados a un tercero y enfrentados entre sí por el amor de una mujer. También es la historia del fin de la conquista del Oeste de los EE. UU., del fin del período romántico y del avance imparable de la civilización. Pero en última instancia es la historia de cualquier persona forzada a enfrentarse con su pasado, a cotejar la realidad con sus sueños de juventud y a desenmascarar las mentiras sobre las que construyó su vida. Cuando vemos a Ransom Stoddard (Jimmy Stewart) en silencio frente al humilde ataúd de Tom Doniphon (John Wayne), es como si la historia de un país rememorara su pasado con la vergüenza de haber sido y el dolor de ya no ser. Pero también tiene un regusto personal, como si llegáramos a casa con el traje arrugado por el viaje en subte, preocupados por los impuestos y las imposiciones del jefe y nuestra mujer nos mostrara un cajón de pino diciendo "ahí dentro estás vos cuando querías ser bombero".

Basada en un elenco prototípico (Stewart como el hombre ilustrado que viene del Este, Wayne como Wayne y Lee Marvin como el Oeste salvaje en estado puro) *Un tiro en la noche* es la obra de Ford donde más predominan los escenarios cerrados (la cocina, el comedor, la escuela, el diario, etc.) por sobre el paisaje abierto reservado a la visión de la casa de Doniphon. El paisaje prometedor de Monument Valley que Ford descubría en *La diligencia*, se iba convirtiendo en una trampa laberíntica en *The Searchers* para finalmente quedar oculto tras las paredes que levanta el progreso en *Un tiro en la noche*. Toda la película se articula sobre oposiciones: la ley del Este representada por el libro contra la ley del Oeste ejemplificada por el látigo de plata de Liberty Valance, la rosa de cáctus que Doniphon le regala a Hallie (Vera Miles) —y que ésta le ofrendará años después en su tumba— versus las verdaderas rosas que Stoddard guarda



en su futuro, la diligencia enfrentada al tren y la contagiosa vitalidad de Stoddard joven frente a sus modales encorsetados de la madurez cuando no puede dejar de ser —ni aún cuando se sincera— un político. En *Fuerte Apache* Ford había jugado con la idea de que la mentira jugaba un papel importante en la constitución de los mitos fundadores. La idea, remarcada en *Un tiro en la noche*, apunta más a conocer el mito que a demistificar; responde más a una necesidad de conocer las limitaciones de las construcciones humanas que a una fiebre revisionista que tiende a convertir héroes en villanos y viceversa. *Un tiro en la noche*, en apariencia sólo un western, es un compendio de historia, de antropología y de sociología. Lo maravilloso es que eso no lo convierte en un pesado mamotreto reservado para estudiosos: de las bocas humeantes de las pistolas nace la historia de un país pero también el goce tranquilo que se desprende de las películas de Ford.

Gustavo Noriega

Sin Conciencia
The Enforcer

EE. UU., 1951. Dirigida por Brethaign Windust / Raoul Walsh, con Humphrey Bogart, Ted de Corsia, Everett Sloane y Zero Mostel.

A todos los placeres de *Sin conciencia* hay que agregarles una particularidad: fue la película en la que se usaron por primera vez las palabras *contract* y *hit*, extraídas de la jerga gangsteril, para designar respectivamente a un asesinato por encargo y a su víctima.

Aunque los títulos afirman que el director de *Sin conciencia* es el casi desconocido Brethaign Windust, se la suele considerar una película de Raoul Walsh. Un problema para críticos, historiadores o para los integrantes de una nueva profesión, que tal vez merecería existir: los autenticadores de películas (que en sus convenciones presentarían ponencias en las que se leyera: "fulano nunca hizo un travelling de izquierda a derecha, sino que los hacía siempre de derecha a izquierda" o "mengano jamás hubiera permitido que un actor se sonara la nariz").

El suspenso es el correlato narrativo de la premonición. Es un mecanismo de distorsión del tiempo del espectador. Se apoya en un principio simple: la espera de la desgracia: es lo que le ocurre a un jugador de ajedrez cuando advierte que su posición es inferior, que no la puede remediar y que su oponente no tardará en advertirlo. Lo que sigue es el miedo, la agonía, la angustiante espera de la muerte. Esa dilación entre una amenaza y su consumación provoca el deseo simultáneo de detener y acelerar el tiempo, la esperanza del milagro y el deseo de que todo se termine. El que espera la nota de un examen, el arquero frente al tiro penal saben de qué se trata el suspenso. Los primeros veinte minutos de *Sin conciencia* son una muestra impecable de suspenso: el gangster Ricco debe testimoniar a la mañana siguiente contra su jefe, Albert Mendoza. Ricco intuye que éste lo va a matar y no hay fuerza humana que pueda evitarlo.

Mientras que el suspenso está ligado al futuro y a la premonición, el misterio es el territorio del pasado, del secreto y de la curiosidad. El misterio está en el origen del cristianismo y del psicoanálisis, dos de las grandes catedrales de lo pretérito. El misterio en el ajedrez no tiene la carga angustiada de la partida, sino la tranquila intriga de la solución de un problema, o mejor aun, de los curiosos ejercicios del lógico Raymond Smullyan, en los que a partir de una posición dada, hay que reconstruir, no la jugada ganadora, sino la jugadas anteriores. Las preguntas por excelencia del misterio son "¿Qué es lo que está pasando", o "¿Quién es este personaje?". Para resolverlas, hay que ir a buscar la clave al pasado. Una de las escenas paradigmáticas de misterio es la primera de *París, Texas* en la que Harry Dean Stanton camina por el desierto y hace que uno se pregunte maravillado por su procedencia. Si el suspenso corre el riesgo de transformarse en tedio cuando el futuro nos alcanza, el misterio corre el peligro aun mayor de dejarnos insatisfechos al comprobar que el pasado es interesante sólo cuando no lo conocemos. Además, el placer que depara la búsqueda retrospectiva es del tipo contemplativo, no está ayudado por la ansiedad. La segunda parte de *Sin conciencia* reconstruye la decadencia de un conjunto de gangsters, explica cómo tipos durísimos se han convertido en piltrafas humanas. Lo hace mediante flashbacks dentro de otros flashbacks, una verdadera

cornisa estética. Pocas películas han manejado los dos registros, la compulsión por el futuro y la fascinación por el pasado con eficacia tan pareja.

El actor principal de la película es Humphrey Bogart, que interpreta a un fiscal al que sólo le preocupa lograr la condena del malvado Mendoza. Nada se sabe de su vida privada, ni de su pasado. Muy poco de su carácter. Bogart empezó en el cine como gángster (*El bosque petrificado*), alcanzó la estatura de leyenda como antihéroe romántico e



impulsivo (*Casablanca*, *Tener y no tener*), ganó su único Oscar como un borrachín de poco seso (*La reina africana*) y volvió a los papeles de psicópata (*Horas desesperadas*, *El motín del Caine*). Era feo, petiso, físicamente débil, absolutamente incapaz de cantar, bailar y, sobre todo, de sonreír. Su aura cinematográfica se basa en su carga de energía interior. Pero por lo menos en tres películas, *La condesa descalza*, *Sin conciencia* y *La caída de un ídolo* en las que interpreta a un director de cine, a un fiscal y a un periodista, Bogart ocupa un segundo plano en el drama: es — especialmente en *La condesa* — un espectador privilegiado y un ser reflexivo. André Bazin escribió alguna vez que Bogart se podía definir como el hombre que conocía la cara de la muerte. En una clave menos metafísica, se puede arriesgar que Bogart podía ser el hombre capaz de pensar: en ese registro y en esas películas alcanzó una dimensión diferente, la del hombre bendecido por la inteligencia, una tipología que pocas estrellas masculinas del cine americano fueron capaces de encarnar. Para esos papeles, Bogart no necesitó del aire universitario de Peck, de la frialdad de Fonda, ni de la astuta veteranía de Tracy. Tal vez, porque era un tipo inteligente. *Sin conciencia* debe ser una de las películas más secas, menos adornadas de la historia del cine americano. Más que una obra maestra, es un manual del arte de narrar.

Quintín

El dueño del sueño

El fallecimiento definitivo de Alfred Krueger ha llenado de pesar a su colonia de seguidores. El Amante se asocia al recuerdo de quien fuera en vida un ejemplo y una guía afilada.

por Eduardo Hojman y Gustavo Noriega

La bolsa y las navajas. Todo empezó en 1984, con una película de bajo presupuesto dirigida por un profesor de literatura llamado Wes Craven. *A Nightmare on Elm Street* (*Pesadilla en la calle Elm*, acá traducida como *Pesadilla en lo profundo de la noche*) contaba, con trucos baratísimos y efectivos, una historia perfecta, que juntaba elementos terroríficos del género con algunas dosis de literatura y de psicología.

Algunos hasta lo relacionaron con Borges: todos los temores adolescentes se conjugan en una pesadilla compartida que los termina matando. En realidad, tal vez la influencia literaria más fuerte sea otra. En *Pesadilla I*, la profesora de literatura del colegio al cual concurren las futuras víctimas les enseña la génesis del terror a través de lecturas escogidas de William Shakespeare. Como, por ejemplo, *Hamlet* y *Julio César*. El príncipe de Dinamarca, ya se sabe, es un adolescente que no puede dormir. Las causas de sus problemas son, precisamente, los terribles pecados de sus mayores. A los tiernos adolescentes de la película de Craven no les conviene dormir. El sueño es un territorio peligroso donde todo puede pasar y donde la muerte los espera de la mano de un personaje siniestro que usa un guante con navajas. Fred Krueger. Como veremos, Freddy es resultado directo de los pecados de los adultos.

Freddy es el hombre de la bolsa. Se lo dice explícitamente en la película. Ese siniestro personaje que viene por las noches, con una bolsa en la mano, y se lleva a los chicos que se portan mal, según nos han venido asustando por generaciones. Y las tres víctimas de la primera película se portan muy mal. Por empezar, intentan el sexo. Uno de ellos tiene antecedentes como delincuente juvenil. El otro mira la televisión, come hamburguesas y escucha la radio por los auriculares, todo al mismo tiempo y, además, se queda dormido cuando tiene que proteger a su novia. Así les va, Freddy los despanzurra prolijamente a navajazos, uno por uno.

Nancy, la heroína de *Pesadilla I* (que muere en el tercer capítulo de la serie), es todo lo contrario de sus amigos: a pesar de que su madre es una alcohólica perdida y su padre un policía represor, es una buena hija, excelente alumna y no le gusta el sexo. Justamente, su castidad, (y su histeria) es lo que atrae a Freddy y las armas con las que, aparentemente, lo mata. "Ahora soy tu novio" le dice Fred, llamándola por un teléfono desconectado que se transforma en una lengua que la besa. Antes, mientras se baña, la mano enguantada con navajas asoma entre sus piernas. Para la histérica heroína, el sexo es Freddy. Puntiglioso y mortal. Ella, por lo tanto, enfrenta a Freddy con la misma prestancia virginal con que la

institutriz de *Una vuelta de tuerca*, el famoso relato de terror psicológico de Henry James, encara a sus sexuados fantasmas.

Los adultos filicidas. En *Pesadilla IV*, la madre le da un somnífero a su hija, que no quiere dormir porque sabe lo que le espera. Antes de caer presa del efecto de la droga, grita: "¡Me acabás de matar, mamá! ¡Decile eso a tu psicóloga!" Ya vimos que los padres de Nancy eran de lo peor. Kristen, la heroína de *Pesadilla III*, es reprendida por su madre porque le arruina los fatos. Los adultos son, verdaderamente, los culpables. Ellos ponen a sus hijos en manos de Freddy (así como una sociedad filicida entrega sus hijos a la guerra, diría el televisivo Rascovsky). En la primera película de la serie, el tema va más allá: los adultos saben, pero lo ocultan. Fred Krueger era un asesino de niños que, por esos vericuetos legales, queda libre. Un grupo de padres, entonces, lo quemó vivo. Por ese pecado, sus hijos pagarán. Y ellos no hacen nada para evitarlo. Matar a Freddy, entonces, tiene algo de parricidio. Por eso es lógico que la única que finalmente lo puede hacer es su verdadera hija, la de la sexta película, *Freddy ha muerto: La pesadilla final*.

La saga. Wes Craven dirigió la primera película, una obra maestra del terror moderno, y después se desentendió del tema. En el medio hizo un par de películas olvidables. Claro que, ante los dividendos de *Pesadilla*, una secuela era inevitable. Se llamó *La venganza de Freddy* y era totalmente marginal. Dirigida por Jack Sholder, era un rejunte de efectos especiales sobre una historia que nada tenía que ver con la psicología profunda de la primera. Craven volvió, esta vez como guionista y productor ejecutivo, para la tercera de la serie: *Los guerreros del sueño*. Acá se plantea una continuidad lógica de la historia: aparece una monja que sólo al final de la película se revelará como la madre de Freddy; vuelve Nancy, para comandar un grupo de jóvenes internados en un manicomio, que van a ser estos guerreros con poderes especiales. Aparece la famosa casa de Freddy, lugar por excelencia del terror en el resto de la serie (antes se movía en sótanos y calderas), y este personaje se va haciendo más visible y hasta más divertido.

Cuanto menos se vea el monstruo, cuanto menos se lo pueda concebir en su forma física, más asusta. Esto lo sabían desde Lovecraft hasta los anónimos autores del poema inglés *Beowulf* (S. XI), una de las primeras historias de terror jamás escritas. A partir de la tercera parte, Freddy y sus aventuras se transforman en un negocio importante en el cual hay que invertir dinero. Entonces abundan los efectos especiales y los trucos de maquillaje. A Freddy se lo ve mejor, en toda su fascinante asquerosidad. Al mismo tiempo, las películas se



COSTANZO

vuelven autorreferentes y va apareciendo el *merchandising*: marionetas, remeras, distintivos, video juegos y demás, hasta, incluso, una serie televisiva. En el camino del éxito bancario van cambiando algunas cosas. Freddy es más visible y más gracioso, ahora hace chistes de humor negro. La saga lo transforma en un personaje cada vez más "pop" y menos siniestro. Los planteos

psicológicos dejan lugar a la magnificencia visual. Por último, Freddy asusta menos y fascina más, o, lo que es lo mismo, aterroriza menos y asquea más. Ya no es ese terror lleno de suspenso que hace morderse los codos. Ahora es la impresión de los cuerpos sanguinolentos, el grand guignol, el "gore".

Los anteojitos tridimensionales. Todos estos elementos están en la última película, dirigida esta vez por Rachel Talalay, quien era productora en las anteriores. Acá ya es, directamente, la industria del cine. Entonces hay muchísimo humor, efectos especiales (nada menos que en tres dimensiones). La historia de Freddy se completa, mostrándolo en su infancia y hasta en su concepción. Durante la película, los personajes principales juegan todo el tiempo con unos anteojitos que son iguales a los que el espectador recibe en la entrada. Antes de la secuencia tridimensional de veinte minutos que cierra la película, el psicólogo le explica a Maggie, la hija de Freddy, que para entrar en el sueño, y así acabar con su papito, tiene que ponerse los anteojos. Por supuesto, los espectadores entienden el mensaje, se miran entre sí, sonríen, y se los ponen también. Freddy ya no asusta más, por el contrario, es un anfitrión de una montaña rusa a la que subimos gozosos.

Freddy está muerto. Qué lástima. Por esto de las nuevas tendencias, un grupo de psicólogos norteamericanos pronosticó que a los adolescentes les haría bien ver las películas de Freddy, ya que aprenden a tomarse con humor sus propios temores, y, por lo tanto, a asustarse menos de cosas como el cuco o el hombre de la bolsa. En los sesenta se decía que la violencia en el cine o en la televisión transformaba a los niños en potenciales delincuentes juveniles. Los autores de esta nota confirman ambas teorías: uno es monje trapense y el otro envía sus líneas desde una cárcel de alta seguridad. Ambos disfrutaron muchísimo las películas de Freddy (salvo la IV y la V, que son malísimas), y lamentan profundamente su muerte.

Freddy Krueger

En 1919, Freud publicó, bajo el título de *Lo siniestro*, un análisis de los componentes que provocaban terror, angustia, pavor o como usted guste llamarlo, basándose en el estudio del excelente cuento *El hombre de arena*, de E.T.A. Hoffmann. Según parece, muchos guionistas de películas de terror siguen sus indicaciones al pie de la letra. Además, todos los elementos que él menciona aparecen en las películas de Freddy, para mayor alborozo de los que gustamos de este género. Los elementos de lo siniestro vendrían a ser, entonces:

- 1) La repetición involuntaria, también asociada con el retorno involuntario a un mismo lugar. (Ver las películas 4 y 6 de la serie). Esto, dice Freud, "nos hace parecer siniestro lo que en otras circunstancias sería inocente, imponiéndonos así la idea de lo nefasto, de lo ineludible." Estos factores evocan un "impulso de repetición interior que confiere a ciertas manifestaciones de la vida psíquica un carácter demoníaco" y que se manifiesta en "el psicoanálisis del neurótico"
- 2) La omnipotencia del pensamiento. El creer, por ejemplo, que otra persona se murió porque uno le deseó la muerte. En *Pesadilla en lo profundo de la noche (I)*, pareciera que a Freddy se lo puede matar sólo con el pensamiento. No es así, claro, para beneficio de la saga. Sin embargo, es obvio que Freddy sólo aparece en la mente de sus víctimas, no así sus acciones.
- 3) El animismo. Es decir, "la pululación de espíritus humanos en el mundo, la sobreestimación narcisista de los propios procesos psíquicos, la omnipotencia del pensamiento, la atribución de fuerzas mágicas, minuciosamente graduadas a personas extrañas y a objetos." Es obvio que don Simon, una especie de Freddy del inconsciente, se haría un festín con las elucubraciones de los adolescentes que aparecen en la película, neuróticos incurables todos ellos.
- 4) Por supuesto, todo cuanto está "relacionado con la muerte, con cadáveres, con la aparición de los muertos, los espíritus, y los espectros." Los ejemplos huelgan, pero qué lindo es evocar la escena de la primera *Pesadilla* en que la amiga de Nancy— primerísima víctima de la historia de Freddy —recorre los pasillos del colegio, toda ensangrentada, envuelta en la bolsa de plástico de la morgue.
- 5) La mutilación, siempre referida al complejo de castración. Entonces tienen carácter siniestro "los miembros separados, una cabeza cortada, una mano desprendida del brazo, especialmente si conservan actividad independiente." En *Pesadilla III*, una Kristen aterrorizada ve como la cabeza de su madre, que cuelga —separada del cuerpo— de la mano de Freddy, le hace reproches.

E. H.

SETIEMBRE JOVEN

La Subse invita a los jóvenes menores de 30 años a inscribirse en el Encuentro Juvenil en las áreas

IMAGEN (video), DISEÑO DE INDUMENTARIA, GIMNASIA AEROBICA Y ROCK.

Las bases se encuentran en Florida 165 (Galería Güemes), 2º piso, Capital.

La inscripción cierra el 31 de julio.

Subsecretaría de la Juventud
Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires



Sobre Fútbol argentino

Fútbol: historia de una sensibilidad

por César Luis Menotti

En sus orígenes, el fútbol argentino era un juego practicado en los colegios ingleses por los hijos de inmigrantes. Poco a poco, las clases populares adoptaron ese deporte británico y lo desarrollaron hasta transformarlo en una pasión. La pelota pasó a ser a partir de entonces un instrumento cultural de fuerza increíble.

Esta sociedad de hoy, que en nombre del modernismo y el éxito avasalla la historia y la identidad de un país en favor de la obsecuencia a los poderes de turno, contribuye a la pérdida de la memoria. Si perdemos de vista nuestras raíces, si desconocemos por qué estamos donde estamos, para quién jugamos y a quién pertenece este juego, también perdemos lo esencial: saber quiénes somos y qué queremos. Es por ello



que la película *Fútbol argentino* de Víctor Dinenzón se convierte en un documento histórico indispensable sobre una de las mayores manifestaciones culturales del país. Con seguridad no ha sido un trabajo sencillo, ya que al tener que contar con material de archivo, de bajo nivel técnico por lo general, quedaba limitada la capacidad expositiva que diera cuenta del desarrollo real de este deporte. No obstante, una serie de detalles —como las imágenes que muestran las expectativas del público al ingresar al estadio—, son reveladoras de una relación con el fútbol que difiere en mucho con la que existe en la actualidad. No se trata de glorificar al pasado en detrimento del presente. No se puede adjetivizar bueno o malo como moderno o antiguo. Hay cosas del ayer que son mejores que el hoy, así como cosas de hoy son mejores que el ayer. El fútbol da constantes ejemplos de esto. De

Distéfano a Maradona han aparecido cuatrocientos o quinientos jugadores de primer nivel. Si el film de Dinenzón se basa en las décadas del '40 o '50, tiene una razón de ser: el fútbol argentino ha desarrollado un estilo basado en el respeto al espectador, en la alegría y la belleza propias del juego. Este estilo ha sido posible en parte gracias a hombres como Pontoni, Martino, Boyé, Loustau, Pedernera, exponentes de una generación de jugadores preocupados por hacer del fútbol una auténtica fiesta popular.

Aunque en el film hay ausencias importantes que resultaron fundamentales para el fútbol más reciente, como Bochini o Gatti, herederos por méritos propios del legado de sus antecesores, no hay que olvidar que estamos ante un documental que intenta privilegiar las fuentes sobre la actualidad. La idea fue mostrar nuestro pasado para mencionar las glorias del presente. Es preciso entender que Maradona juega como lo hace porque más allá de su enorme talento, hubo toda una camada de hombres que explican su aparición. De haber nacido en Japón, hoy no estaríamos hablando de Maradona. Tampoco podemos marginar al fútbol de los acontecimientos sociales que lo rodean. La lucha de los jugadores por ocupar el lugar que les correspondía también merece un espacio en la historia del deporte. Porque el fútbol involucra un estilo de vida: reclamar por los que hacen de su trabajo una cultura es una obligación ética dentro de una sociedad. La ética es la posibilidad de elegir con libertad, y esa elección pasa tanto por el tipo de juego dentro de un campo como por un modelo de sociedad. Estoy convencido de que hay una forma de sentir el fútbol, la fidelidad a un estilo, como hay una forma de sentir la vida.

Fútbol argentino, en consecuencia, trata de mostrarnos por qué el fútbol fue lo que fue, intenta enseñarnos que nació para la pasión y la alegría gracias a esos hombres que no sólo lograron transmitir emoción, sino también altas dosis de sensibilidad. El esfuerzo emociona, el talento sensibiliza. Además del esfuerzo que significa el fútbol-juego como deporte, hay un mensaje de sensibilidad que está ligado afectivamente al espectador, así en el fútbol como en el cine.

Redactado por Christian Kupchik a partir de una entrevista de Gustavo Noriega y Quintín.

Fútbol argentino. Argentina. **Dirección:** Víctor Dinenzón. **Libro:** Osvaldo Bayer. **Historia original:** Julio César Pasquato (Juvenal). **Investigación:** Enrique Macaya Márquez. **Música:** Luis María Serra. **Producción:** Lita Stantic.

Cromosoma 5 *The Brood*

Película-puente: Realizada entre *Rabid* (1977) y *Scanners* (1980), en *The Brood* (1979) Cronenberg empieza a despedirse de las enfermedades transmisibles para interesarse en casos particulares, elegidos por médicos, psicólogos, ginecólogos y otros especialistas que abandonaron el manual para crear sus propios síntomas con sus probables desviaciones. Ya Cronenberg elimina la utilización de exteriores como espacio físico similar a los filmes "B" o al sub-género "gore", y refugia a sus personajes en guaridas, centros psiquiátricos, estudios profesionales y cabañas invernales, como ocurre con Raglan (Oliver Reed), quien encarna a un saber que desea alcanzar la trascendencia mística de un gurú. *The Brood* deja atrás los excesos de sus primeros filmes, la sangre que salpicaba el lente de la cámara y la acumulación de efectos especiales berretas, para limitarse a contar una historia con climas sugestivos, algo impensado en los inicios del canadiense. Parte Médico: Con su cine Cronenberg incorpora a un principal protagonismo una serie de palabras que refieren enfermedades terminales, recetarios de farmacia y necesidades quirúrgicas en principio con objetivos de salvación para los pacientes. En *Cromosoma 5* acosa con la terapia psicoplasmática, relacionada a la transmisión mental que Raglan propone a Noal (Samantha Eggar). Semejante material en manos de otros director hubiese provisto de expresiones, conferencias y debates sobre el tema con disertaciones y parrafadas de especialistas. La explicación, el motivo, la causa de *Cromosoma 5* recién aparece cerca del final, como si Cronenberg consiguiera su propio *Mc Guffin* en boca de Raglan. Es lo que menos importa frente a la visión de lo anterior; de ahí que, como señala uno de los personajes de la película, la puja se entable entre el daño psicológico y el daño fisiológico, imponiéndose siempre el primero sin caer jamás en la verborragia externa. Riesgo que Cronenberg supera en todo el film.

Climas y ambientes: Por momentos, el tercer síntoma filmico de DC anuncia *Dead Ringers* (1989) y *The Fly* (1986) en cuanto a la elección de decorados fríos, casi inertes si se repara en la nula influencia de los objetos y en ocasiones "japoneses" de acuerdo a los movimientos y rituales terapéuticos de los personajes. Tal acierto en la puesta en escena conjuga algunos de los temas que interesan a Cronenberg: la metamorfosis progresiva y las modificaciones de la piel. En *Cromosoma 5* la posición de la cámara equilibra la mostración del horror con planos alejados del centro de atracción. Cuando Nola levanta su vestido para ofrecer las variantes que sufrió su cuerpo, la cámara se encuentra alejada de la deformación; los rostros de las llamadas "deformes del altílo" nunca se ven con demasiado detenimiento; la autopsia de una de las criaturas está filmada con una iluminación muy roja que distancia cualquier exabrupto exterior; y las mismas muertes, que suceden en lapsos prolongados entre sí, están mostradas con un montaje que aliviana los excesos de hemoglobina. Sólo en un momento, Cronenberg entrega un primer plano, casi necesario en su

Canadá, 1979. Dirección: David Cronenberg, con Oliver Reed, Samantha Eggar y Art Hindle.

propósito maternal-religioso. Salvo en ese instante de *Cromosoma 5*, el canadiense elude cualquier comunicación con la fealdad de los cuerpos, eligiendo un desplazamiento, una botella de leche que se derrama y un grito de auxilio para comunicar sus obsesiones. En ese sentido, las orejas que le caen al científico Brundle en *The Fly*, la explosión de masas encefálicas en *Scanners* y los primeros planos del "bolsillo" de Max Renn en *Videodrome* (1982) parecen la inserción de Cronenberg en la moda de los efectos especiales. En oposición, *Cromosoma 5* adquiere rasgos de precariedad expositiva en su concepción de estilo, sin nunca caer en las limitaciones económicas del producto "B".

Cronenberg resume sus intenciones en un llamado telefónico, en una cámara en picado y en una pequeña niña rubia muy asustada en un rincón para transmitir aquello tan complicado de encontrar en el género fantástico de estos tiempos: tenerle miedo al mismo miedo. De allí que sus películas invernales —siempre en Cronenberg prevalecen las bajas temperaturas— estén imposibilitadas de clasificar dentro del género, ya que siempre se encuentran en el borde, en la misma periferia de las tipificaciones que caracterizan al fantástico. Cronenberg da un paso más adelante, totalmente alejado de cierta complacencia con lo ya sabido de antemano, con lo conocido previamente por el espectador. De este concepto surgiría



su actitud de conocimiento respecto a lo que se dedica a contar en *Cromosoma 5*.

Surge imperioso citar que, según informaciones, Cronenberg realizó *Cromosoma 5* luego de su separación matrimonial. También que la película vendría a conformar su visión particular de *Kramer vs. Kramer*, a la que podría agregarse la posterior *Gente como uno* de Robert Redford. Con *The Brood* se clarifica que el autor jamás creyó en su rol de esposo, ni en la familia como institución básica de la sociedad ni tampoco en un posible papel como carne de diván.

Gustavo J. Castagna

Videodromo

Christian Kupchik

- a) *La serpiente alada* (Q) de Larry Cohen
- b) *La última ola* (The Last Wave) de Peter Weir
- c) *El maquinista de La General* (The General) de Buster Keaton

Gustavo Noriega

- a) *Noche alucinante* (Evil Dead II) de Sam Raimi
- b) *Housekeeping* de Bill Forsythe
- c) *Larga es la noche* (Odd Man Out) de C. Reed

Gustavo J. Castagna

- a) *El pasajero* de M. Antonioni
- b) *Detective* de J.-L. Godard
- c) *Marginados* (Drugstore Cowboy) de Gus Van Sant

Pedro B. Rey

- a) *Vestido de fiesta* (Tenue de soirée) de B. Blier
- b) *Los sobornados* (The Big Heat) de F. Lang
- c) *El retorno de Frank James* de F. Lang

Flavia de la Fuente

- a) *Quién golpea a mi puerta* (Who's that Knocking at my Door) de M. Scorsese
- b) *Tener y no tener* (To Have and Have Not) de H. Hawks
- c) *Los duelistas* (The Duellists) de R. Scott



Quintín

- a) *Marcha de valientes* (The Horse Soldiers) de J. Ford
- b) *Cazador blanco, corazón negro* (White Hunter, Black Heart) de C. Eastwood
- c) *Asalto al precinto 13* (Assault on precinct 13) de J. Carpenter

Sergio S. Olguín

- a) *De prisa, de prisa* de C. Saura
- b) *Abel* de Alex van Warmerdan
- c) *Propiedad privada* (Interno Berlinele) de Liliana Cavani

Eduardo Hojman

- a) *La ejecución* (The Hit) de Stephen Frears
- b) *Hijos de la noche* (Nightbreed) de Clive Barker
- c) *El amigo americano* (Das Amerikanische Freund) de Wim Wenders

Elvio Gandolfo

- a) *La noche del cazador* (The Night of the Hunter) de Charles Laughton
- b) *Sobreviven* (They Live) de John Carpenter
- c) *Pacto de amor* (Dead Ringers) de David Cronenberg



Viernes de julio, 19.30 horas

40 años de Cahiers du Cinema
(De críticos a grandes directores)

Auspiciado por El amante

- 3/7 *Le beau Serge* de Claude Chabrol (1958).
- 10/7 *Los 400 golpes* de Francois Truffaut (1959).
- 17/7 *Lola Montes* de Max Ophüls (1955)
- 24/7 *Alphaville* de Jean-Luc Godard (1965)
- 31/7 *La coleccionista* de Eric Rohmer (1966)

En este ciclo, los asociados al cineclub, podrán concurrir con dos invitados que ingresarán gratuitamente

Martes de Julio (títulos a confirmar en la sala)

- Búsqueda mortal* de Wolfgang Petersen
- Tacones lejanos* de Pedro Almodóvar
- Paradise* de Maria Agnese
- Delicatessen* de Marc Caro y Jean Jeunet
- Esposas y concubinas* de Zhang Yimou

Domingos

- 5/7 *La bella y la bestia* (única exhibición en Argentina en versión original sin doblaje)
- 19/7 *Akira* (a confirmar)

METROPOLIS. TEATRO IFT, BOULOGNE SUR MER 549

Las buenas, las malas y las feas

	Rey	Flavia	Noriega	Quintín	Sergio	Christian Castagna	Glfo	Hojman	
Ambiciones prohibidas (S. Frears)	6	7	7	7	7	5	6	7	8
Barton Fink (J. Coen)	6	6	5	6	5	9	8	10	7
Breve encuentro (D. Lean)	7	6	9				7		8
Camille Claudel (B. Nuytten)	5	7				4		3	
Casablanca (M. Curtiz)	9	9	10	9	10	10	7	10	10
Cierra tus ojos (S. Poliakov)		7		5	7	5	7		
Colmillo blanco (R. Kleiser)						7		7	
Con la vida en un hilo (R. Mate)						7			
Cromosoma 5 (D. Cronenberg)	7	7		8			7		
Del destino nadie huye (E. Dmytryk)						7			
El puente de Waterloo (M. LeRoy)		2	8	2					
El rey de la comedia (M. Scorsese)		9		9		8	8	10	6
El zorro del mar (D. Powell)			8	7					
Escuela de sirenas ()					6	5	4		6
Fiebre de amor y locura (S. Lee)	8	8	8	5	8	8	8		9
FX 2 (R. Franklin)						3		2	
Hambre de venganza (A. Mann)		9		9					
Id. de un homicidio (D. Mamet)	8	5	7	5		6	5		7
Intriga Internacional (A. Hitchcock)	9	10	8	10	7	8	10	10	8
El Satánico Dr.No (T. Young)	6	7			5	5	6	7	9
La ley de la calle (F. F. Coppola)	10	5	5	5	5	10	10	10	10
La mujer pantera (J. Tourneur)		10	9	10	8	9	9		9
La tierra tiembla (L. Visconti)					9	9	7		8
Más extraño que el paraíso (J. Jarmush)	9	9	9	9	10	10	9	10	9
Mi esposa favorita (G. Kanin)							9		
Misery (R.Reiner)	5		6			7	3	9	8
Nuevos rebeldes (H. Hudson)								7	
Oscar (J. Landis)		3				2			4
Sin conciencia (R. Walsh)			9	9		10	8	10	8
Sueños de un seductor (H. Ross)		7	7		9	8	5	8	7
Todo por amor (J. Schumacher)								7	
Tomates verdes fritos		6		5			3		
Triunfo supremo (M. Curtiz)			8	7			6		
Un tiro en la noche (J. Ford)	10	10	10	10		10	10		
Una Eva y dos Adanes (B. Wilder)	7	9	7	6	8	7	8	10	6
Una segunda oportunidad (M. Nichols)			2			3		3	
Viva Zapata (E. Kazan)	7	8		6	4	8	5	9	8
Y dónde está el exorcista (B. Logan)									6

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

Ciclos de cine. Julio de 1992.

Ultima fila

Cinemateca. Sala Lugones. Corrientes 1530. Ciclo Nuevos Directores Norteamericanos

Jueves 2: *Cuando cae la oscuridad* (Near Dark) (EE. UU., 1988) Dirección: Kathryn Bigelow.

Viernes 3, sábado 4 y domingo 5: *Eduardo Manos de Tijera* (Edward Scissorhands) (EE. UU., 1990) Dirección: Tim Burton. Con Johnny Depp y Winona Ryder.

Lunes 6 y martes 7: *Climax* (EE. UU.,) Dirección: Abel Ferrara.

Miércoles 8: *Furia en Harlem* (A Rage in Harlem) (EE. UU., 1991) Dirección: Bill Duke. Con Robin

Givens y Forest Whitaker.

Viernes 10, sábado 11 y domingo 12: *Punto límite* (Point Break) (EE. UU., 1990) Dirección: Kathryn Bigelow. Con: Patrick Swayze y Keanu Reeves.

Lunes 13 y martes 14: *Tiro de gracia* (EE. UU., 1991) Dirección: Phil Joanou. Con Sean Penn.

Miércoles 15: *Pensamientos mortales* (Deadly Thoughts) (EE. UU., 1991) Dirección: Alan Rudolph.

Instituto Goethe. Corrientes 319. Ciclo: Ultimas tendencias del cine alemán. Del 30/7

Jueves 30 a las 19.30 hs. *Mi padre viene* (1991). Dirección: Monika Treut. Con Alfred Edel.

Viernes 31. *Dandy* (1988) Dirección: Rolf Schubel. Con Artur Pontek. A las 21.30 hs *Solamente visitando este planeta* (1990). Dirección: Peter Sempel. A las 21.30 hs.

Sábado 1º. *Los viajes de Winkelman* (1990). Dirección: Jan Schütte. Con Wolf Dietrich Sprenger. A las 17.30 horas. *Yasemin* (1988) Dirección: Hark Bohm. Con Ayse Romey. A las 21.30 horas. *En el círculo de los seres queridos* (1991) Dirección: Hermine Huntgeburth. Con Barbara Auer. A las 21.30 horas.

Domingo 2: *Tiempo cerrado* (1990) Dirección: Sibylle Schönemann. A las 17.30 horas. *Se busca: Monika Erth* (1988) Dirección: Christian Baudissin. A las 19.30 horas. *Mi padre viene*. A las

21.30 horas.

Lunes 3: *Tiempo Cerrado*. A las 19.30 horas.

Martes 4: *En el círculo de los seres queridos*. A las 19.30 horas. *La nostalgia de Walerjan Wrobel*. A las 21.30 horas.

Miércoles 5: *Solamente visitando este planeta* A las 19.30 horas. *Dandy*. A las 21.30 horas.

Acompañando los distintos largometrajes, se exhibirán cuatro cortos: *La confesión* (1990, dir. Jochen Kuhn), *Las ratas del subte* (1988, dir. Michael Schaack), *Premiere* (1988, dir. Bettina Bayerl) y *Bajo el horizonte* (1988, dir. Nina Rippel).

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

Ciclo: Hitchcock revisitado

Sábado 4: *Chantaje* (*Blackmail*), 1929

Sábado 11: *La sombra de una duda* (*Shadow of a Doubt*), 1943

Sábado 18: *Ocho a la deriva* (*Lifeboat*), 1944

Sábado 25: *El hombre equivocado* (*The Wrong Man*), 1956

Ciclo "Rescate cinéfilo"

Domingo 5: *Fuera de control* (*Out of the Blue*) de Dennis Hopper, 1980

Fundación Banco Patricios. Callao 312. Ciclo Re-visión del cine mexicano

Lunes a viernes, 17 y 21.30 horas. Sábado, 17 horas.

Miércoles 1º de Julio: *El vampiro*, de Fernández Méndez, 1957.

Jueves 2 de Julio: *Antología del cine mexicano*, de Manuel González Casanova, 1971.

Viernes 3 de Julio: *La noche de los mayas*, de Chano Urueta, 1939.

Sábado 4 de Julio: *Bugambilia*, de Indio Fernández, 1944.

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

Domingo 5: Retrospectiva de Jean-Paul Fargier

Domingo 12: 20 pequeñas torres. La torre Eiffel vista por J. P. Fargier, John Lurie, J. P. Mocky, R. Cahen y otros.

Domingo 19: Video Mujeres II. Videos de G. Taquini, G. Golder, L. Zorraquin, S. Fargi, S. Fried y Esti.

Domingo 26: Video argentino

Clásicos: Retrospectiva Boy Olmi - Luis María Hermida

10 Hombres solos - Ar DetroyVideo y videos de Alejandro Salny y Gabriel Mori.

Video Club Saperstein. Camarones 2551. A las 19 hs. Entrada libre.

Cine Club Saperstein. Camarones 2551. A las 19 hs.

Domingo 5: Los Nibelungos (Alemania, 1924) de Fritz Lang

Domingo 12: El proceso (EE. UU., 1963) de Orson Welles. Además, un festival de cortos de Betty Boop.

Domingo 19: Actualidades (1894-1914) filmadas por Thomas Alva Edison; y seis cortos Melies (1897-1909) filmados por Georges Melies.

Domingo 26: (festejo de la función número 100) El hombre de Aran (EE. UU., 1934) de R. J. Flaherty.

Cablevisión. Canal 30.

Ciclo UNCIPAR: Viernes y lunes a las 22.30. 03/7: *Tere va a la tele*, de Alicia Grabois. 12'.

Coincidencia, de Nestor Panigazzi. 2'30. *Creaciones*, de Tomy Klein. 12'. 10/7: *Amor sin sincero*, de Diego Kaplan. *La marca del dragón contra el espíritu de la bailanta*, de Diego Lublincki. 9'. *Chicas de charol*, de Juan Pablo Emis. 17/7: *Cria hombres*, de Gabriel Cagnune. 20'. 24/7: *El señor Peña*, de Pablo Ruiz. 8'. *Razorasorsor*, de Patricia Pekar y Martín Pels. 10'

Noche de espantos: Viernes y lunes a las 23 horas. Ciclo destinado a recorrer las diversas instancias del género de terror.

Radio Mosquito: Lunes y sábados a las 21.30. Periodístico juvenil.

Ciclo Raúl Perrone: Viernes a las 22 horas.

3/7: *Bang - Bang*, con Piero. 22'. 10/7: *Buenos Aires, esquina*, con Andrés Calamaro. 35'. 17/7: *Nos veremos mañana*, con C. Broloti. 17'. 24/7: *Suave como el terciopelo*, con Ana María Pitaluga. 25'

Videomanía: Jueves a las 21 horas. Ciclo pionero en la videorealización.

Producción Cero: Jueves 22.30 y domingos 23.00. Humorístico.

Artes en el medio: viernes y domingos a las 21.30 horas.



Anuncie en

El Amante

Llámenos al 322-7518

SEMANA DE PREESTRENOS DEL 2 AL 8 DE JULIO EN EL MAXI 2

Organizado por FUNDECI

(Fundación para el desarrollo cinematográfico y las artes visuales)

- Jueves 2: *Bomba de tiempo* (*Time Bomb*) de Avi Neshner
Viernes 3: *Culpable* (*Guilty by Suspicion*) de I. Winkler
Sábado 4: *Amor y pasión* (*Love and Passion*) de Tinto Brass
Domingo 5: *El verano de las maravillas* (*Le Grand chemin*) de J-L Hubert
Lunes 6: *Viaje de amor* (*Viaggio d'amore*) de O. Fabbri
Martes 7: *Barroco* de P. Leduc
Miércoles 8: *Esta tierra es mía* (*The Field*) de Jim Sheridan

Para Ser un Amante Completo...

*...todas
las Herramientas
son Válidas.*

SÍ Ud. podrá crear sus documentos de pre-producción rápida y fácilmente con alta calidad en sus presentaciones cinematográficas con la ayuda de los Computadores Macintosh y con las aplicaciones y servicios de **COMPUWARE** que se ajustan a su necesidad.

Consúltenos y verá cual es la diferencia:

Apple  Center
COMPUWARE

Av. Córdoba 456 • Teléfono: 312-5929 (rotativo) • Fax: 312-6260 • (1054) Buenos Aires • Argentina





VIDEO DEL ESTE

PRESENTA

EL ESTILO MAS IMITADO EN VIDEO CINE

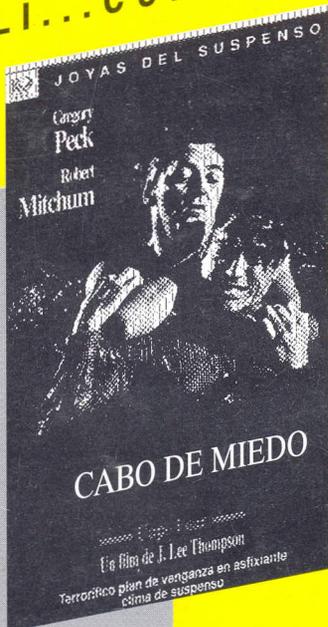
BILLY WILDER...BUÑUEL...HITCHCKOK...DE SICA...DASSIN
HOUSTON...MONICELLI...CUKOR...LUMET...WELLMAN...

\$29



DE
RECIENTE
REMAKE

\$29



DE
RECIENTE
REMAKE

\$38



OBRA CUMBRE DEL
ROMANTICISMO
FANTASTICO

\$43



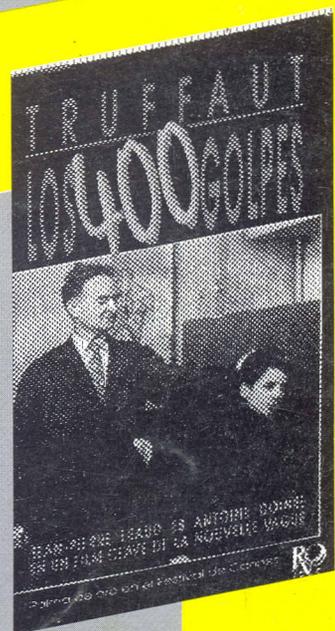
POR PRIMERA
VEZ VERSION
COMPLETA 215'

\$33



POR PRIMERA
VEZ VERSION
COMPLETA 160'

\$29



OBRA FUNDAMENTAL
PARA LA COMPRESION
DE LA NOUVELLE VAGUE

COLECCION JOYAS DEL CINE
CON UN ESTILO INIMITABLE

R.K.V. - RENACIMIENTO - Video del Este S.A.
L.N. Alem 661 3º7 (1001) Capital Tel.: 312-4718 Fax: 311-2674
VIDEOTECA DE LA CIUDAD Maipú 971 - Gal. del Este Loc. 29
FARO VIDEO - J nin 579 - Capital

LO MEJOR EDITADO POR LOS MEJORES