

Año 2 N° 13 Marzo de 1993 \$7,50.-  
Uruguay: N\$ 16.000

# EL AMANTE

## C I N E

Revisando  
*Blade Runne*

El cine en T  
Los Oscars 9

Video Art

Depardie

Mankiewic

Tarkovsk

Polaco / Melvill

Cine Argentino 9

Estrenos e

vide





**POR NEGOCIOS O PLACER, SHERATON.  
LA EXCELENCIA HOTELERA.**



**Sheraton**  
**Buenos Aires**  
**HOTEL & TOWERS**

SAN MARTIN 1225 (1104), BUENOS AIRES, ARGENTINA.  
TEL.: 54-1-311-6311, telex: 9196/9222 FAX: 54-1-311-6353.

**ITT SHERATON. LA ELECCION NATURAL.**

## El Amante / Cine

**Editorial:** por Quintín / 2

**Estrenos:** *Blade Runner* por Roberto Pagés y Silvia Schwarzböck / 4; *Perfume de mujer* por Gustavo Noriega / 7; *Nada es para siempre* por Guillermo Saccomanno / 8; *El último de los mohicanos* / 9; *Un milagro para Lorenzo* por Quintín / 12; *La mira indiscreta* por Alejandro Ricagno / 14

**Oscars:** *Los pollos de El Amante* / 15; *La polla de El Amante* / 16; *A favor* por Gustavo Noriega y *En contra* por Jorge García / 17

**Gérard Depardieu** por el marido celoso Quintín / 18

**Derecho a réplica:** de Daniel Grilli y Horacio Campodónico / 20

**Jorge Polaco** por Luigi Volta / 22

**J. L. Mankiewicz** por Rodrigo Tarruella / 26

**Andrei Tarkovski** por Eduardo Russo / 28

## Directores

Eduardo Antin (Quintín)  
Flavia de la Fuente  
Gustavo Noriega

## Colaboraron en este número

Gustavo J. Castagna  
Rodrigo Tarruella  
Augusto Costhano  
Eduardo A. Russo  
Alejandro Ricagno  
Emilio Bellon  
Nicolás Trovato  
Horacio Bernades  
Roberto Pagés  
Jorge García  
Lucio Schwarzberg  
Silvia Schwarzböck  
Guillermo Saccomanno  
Ana Laura Lusnich

**Erotismo y pornografía** por Roberto Pagés / 31

**Cine argentino 93:** producción fotográfica / 34

**Clásicos:** *Los sobornados* de Fritz Lang / 36



Jorge La Ferla  
Rubén Katzowicz  
Jaime Fuguet  
Fredy Friedlander  
Luigi Volta  
Tino y Norma Postel

**Publicidad:** Roberto Juan Ferro

**Relaciones exteriores y Culto**  
Haydée Thompson

**Corresponsal extranjero en el Vaticano**  
Gustavo J. Castagna

**Corresponsal en N.York:** W. Rippel

**Cadete flamante**  
Gustavo Requeña Jones

**Correctora tenista:**  
Gabriela Ventureira

**Ficciones:** *Fotocopia* de Roberto Pagés / 39

**Cine en TV:** Guía práctica / 42

**Video arte** por Jorge Pixel La Ferla / 44

**Libros** por el versado Lucio Schwarzberg / 46

**Correo** por los estimados lectores / 47

## El Amante / Video

**Jean-Pierre Melville** por Gustavo J. Castagna / 49

**Stefania Sandrelli** por Emilio Bellon / 58

**Reseñas:** *Freaks* / 52; *Olympia* / 53; *Angustia* / 56; *Ambulancia* / 57; *Sangre y cemento* y *Retrato criminal* / 59; *La casa del ángel* / 60

**Comentarios breves** / 62

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

**Agenda** / 64

## Diagramación y composición

Etc. (Márquez héroe) Tel.: 962-7847

**Asesores diseño:** Quique Maya y Fernando Santamarina

## Imprenta

Impresora Americana. Lavardén 163

## Fotomecánica

*Proyección.* Rivadavia 2134 5° G

## Impresión linotronic

Worksheet. Esmeralda 718 7° F  
Tel.: 322-7406

## Distribución

*Capital:* Vaccaro, Sánchez y Cía S. A.  
Moreno 794 9° piso. Capital

*Interior:* DISA S. A.  
27-6645 / 23-4937

*A Lilian Gish, con el cine desde el comienzo.*



Editorial

# Qué pasa, lector

por Quintín

Esta columna esporádica, que oscila entre el optimismo y la extravagancia, comienza hoy con una nota de tristeza. La descalificación de *Un lugar en el mundo* como candidata al Oscar a la mejor película en lengua no inglesa nos deprime por varias razones. Fundamentalmente, porque la que para nosotros es unánimemente la mejor película argentina del año pasado no se merecía una carrera tan accidentada y llena de sospechas en su búsqueda del reconocimiento internacional. A riesgo de caer antipáticos, debemos confesar que nos habría parecido injusta la nominación de *El lado oscuro del corazón* porque sus méritos nos parecen inferiores a los del film de Aristarain. El cine argentino merece apoyo, créditos e inversiones. Pero también merece mejores películas, críticas menos complacientes y procedimientos que apunten a la transparencia. Y, sobre todo, que la mezcla de exitismo, chauvinismo y sensacionalismo con que la prensa se ocupa de él deje paso de una vez por todas a la apreciación estética. No nos interesa discutir cuántos técnicos o cuánto capital uruguayo tiene *Un lugar en el mundo* ni las razones que la llevaron a perder una votación insólitamente corporativa. Sí, en cambio, afirmar que merecería habernos representado con cualquier bandera y que su triunfo nos habría enorgullecido.

Jorge Polaco no es uno de los directores favoritos de los que hacemos *El Amante*. Sin embargo, el análisis de su obra que Luigi Volta propone en este número responde a la necesidad de balance y pluralismo de nuestra publicación y a la igualmente necesaria profundización estética que apuntábamos en el párrafo anterior.

Cuando salía de ver *El último de los mohicanos*, escuché al pasar cómo un espectador decía: "es entretenida y nada más". La película me había parecido aburrida y mucho más que eso, abominable. Mientras mentalmente trataba de refutar esos conceptos y controlar la irritación, descubrí que lo más molesto de esa frase era la frase misma. Se parecía a otras: "un correcto entretenimiento", "un pasatiempo sin pretensiones", "un producto comercial sólidamente elaborado". Enunciados que los jueves y viernes fatigan las columnas críticas de los diarios. En estos clichés aparentemente ingenuos subyace una concepción del cine. En primer lugar, establecen la existencia de dos categorías de películas: una importante y seria y otra de la que el cronista preferiría no hablar, pero que parece obligado a comentar por la ingratitud de su oficio. El resultado suele ser una doble mistificación. La hipertrofia de películas pretensiosas por sus temas, su técnica o el nombre de sus directores, por un lado, y la miope igualación de todo lo demás, por el otro. Con el agravante de que se inventa una figura que desnaturaliza la crítica: la reseña condescendiente. En esos textos se le perdona la vida a las películas y simultáneamente se las desvaloriza adjudicándoles méritos de consumo. Un concepto ajeno al arte (¿alguien dijo alguna vez de un cuadro o de un concierto que son buenos sólo para pasar el rato?) y que coloca a la crítica de cine en el mismo rubro que la apreciación de objetos industriales o decorativos, como si alguien leyera el diario para que le digan que cierto modelo de televisor está bien terminado o tiene los transistores en su lugar. Justificar estas afirmaciones argumentando que la mayoría de los films no son "arte" es un disparate. El cine es siempre más interesante que esta reducción arbitraria y cada película lo es. Aun la más fallida y la más deshonesto (como el peor cuadro o el peor concierto). Por supuesto, hay films más ambiciosos o más profundos que otros, también más aburridos que otros. Y nadie puede privar a los espectadores de su derecho de ir al cine como mera distracción. Pero la crítica no puede ser cómplice de la subestimación del objeto que es su profesión y debería ser su pasión. Porque cualquier película es capaz de plantear problemas éticos y estéticos de

insospechada complejidad. Y cualquier película muestra, con la particular combinación de imagen y sonido que sólo el cine ha logrado, cortes de la realidad y el pensamiento, mundos sensoriales e imaginarios de los que el texto crítico debería dar cuenta. Cualquier película remite, por último, a la historia del cine y a la pregunta por la naturaleza del cine. Nadie está exento, a la hora de escribir, del error, la distracción o la torpeza. Pero equivocarse es muy distinto de buscar refugio en un sistema estructurado para no tener que pensar. Las frases hechas que se enumeran más arriba no son más que uno de los síntomas de ese sistema. Ojalá que *El Amante* pueda contribuir a la desaparición de esas frases —que nosotros mismos hemos usado más de una vez— de la jerga periodística.

En las antípodas de ese espíritu perezoso y anónimo, Guillermo Saccomanno entró hace pocos días en la redacción enarbolando unos papeles y gritando que acababa de ver *Nada es para siempre* —la última película dirigida por Robert Redford— y que le había cambiado la vida. Aunque Saccomanno es escritor y no crítico de cine y aunque muchas veces se lo recordamos irónicamente, esos papeles se convirtieron en la crítica que publicamos de esa película. Ese texto ilustra sobre las ideas y las pasiones que el cine puede despertar y sobre el valor y la importancia que la subjetividad puede tener cuando se escribe sobre él.

Una nueva sección llamada “Crónicas catódicas”, a cargo de Jorge La Ferla, se ocupará del video independiente y de la imagen electrónica en general. La Ferla es de los que creen que el cine será en un futuro cercano sustituido por alguna variante del video y la televisión. Su alter ego, Richard Key Valdez, suele afirmar que llegará el momento en que nadie tenga casa ni trabajo, pero sí el acceso a un control remoto. Tanto la crítica de video como la de los fenómenos comunicacionales asociados a la televisión y la relación del cine con todas estas cosas merecen un lugar en la revista y también la atenta y desconfiada mirada de nuestra cinefilia. La actividad de los videastas tiene también a esta altura un volumen considerable y un futuro imprevisible.

También, a partir de este número, habrá una página destinada al análisis de las películas argentinas del período “clásico” o, si se quiere, al de la época de los estudios. Una tercera novedad es el comentario de películas en televisión abierta y cable. Esta sección extiende el campo de nuestra habitual cobertura del cine en video y nos recuerda que los hábitos de consumo de celuloide se modifican cada día. Más allá de la nostalgia por las salas que se cerraron y la pantalla grande, este fenómeno hace explotar la idea de actualidad cinematográfica. Una película emitida por televisión abierta tiene muchos más espectadores que la suma de los que concurren a ver los estrenos. Al mismo tiempo, las ediciones en video y los programas de cable colocan la historia del cine en el presente, la arrebatan del polvo de las cinematecas y la hacen democráticamente accesible a una nueva visión que suele desmentir a los libros y a los recuerdos. Debido a que los canales de aire anticipan su programación apenas en una semana y que las emisoras de cable suministran información del 1º al 31 mientras que *El Amante* aparece a mediados de mes, por ahora sólo podemos cubrir la segunda quincena del cine por cable.

Ultima novedad: un texto de Roberto Pagés inaugura la sección “Cuentos de la cinefilia”, que incorpora la ficción a nuestras páginas.

Otra nota de desencanto. En el número anterior, en ocasión del dossier sobre Cine Negro, Eduardo Russo leyó previamente —a instancias nuestras— la nota de Daniel Grilli y Horacio Campodónico para polemizar sin repetir innecesariamente. Los autores de dicha nota solicitaron el derecho de contestar el artículo de Russo. *El Amante* les ofreció una página, accediendo así al pedido de publicación de un texto que, más allá de las diferencias de opinión que siempre hemos bienvenido, introduce una carga de irritación que nos hace preguntarnos por los requisitos para que una polémica tenga, simultáneamente, sentido e interés.

Entre las muchas cartas recibidas con motivo de nuestra encuesta, nos ha sorprendido que varios lectores afirmen que les inquieta la fecha de aparición de *El Amante*. Hace ya cuatro números que la revista aparece puntualmente entre el 10 y el 15 de cada mes y continuaremos haciéndolo. Nuestra cuota de irresponsabilidad se limita cada vez más a los textos, mientras que los aspectos formales tienden a consolidarse. ■

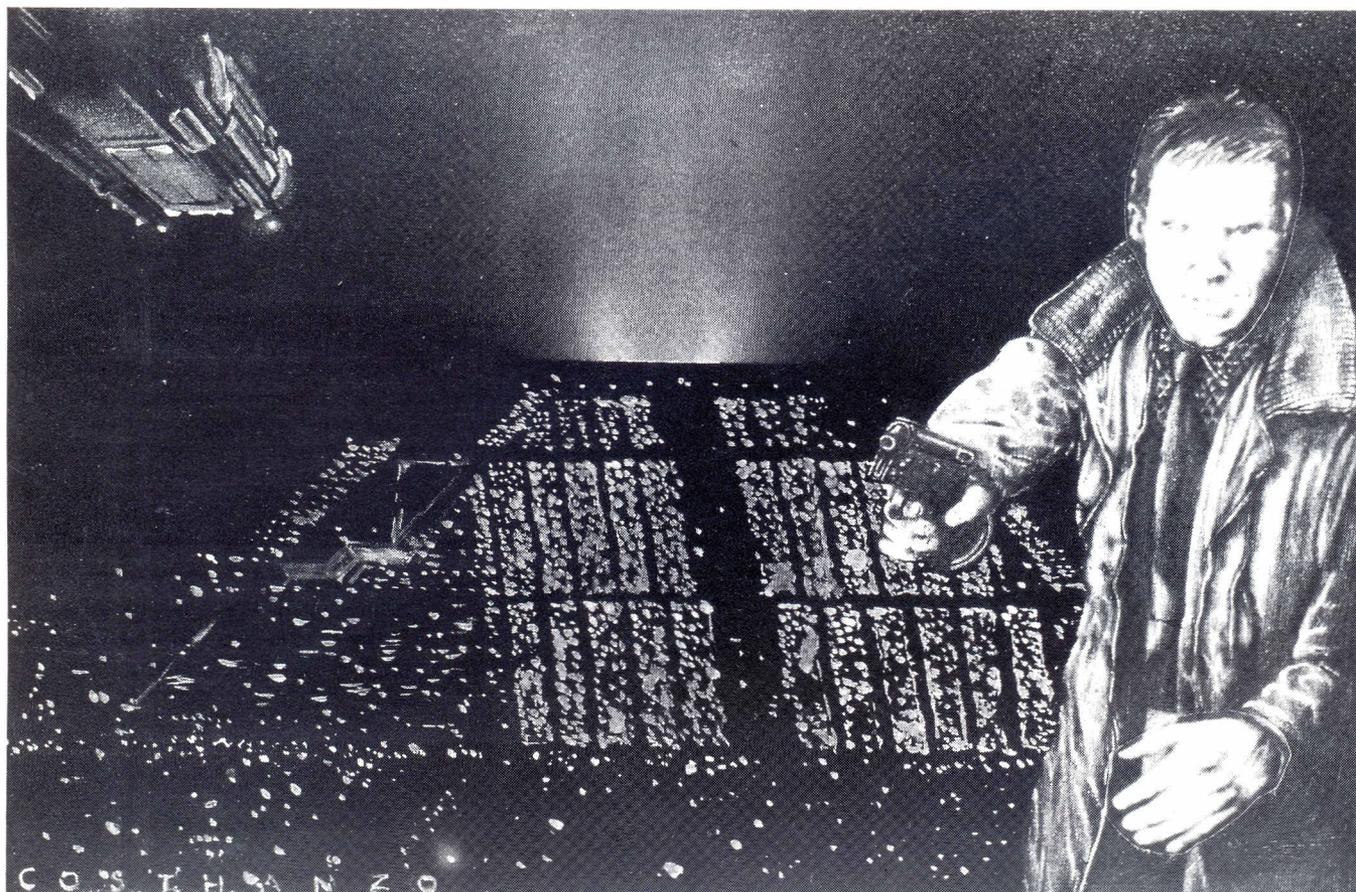


Ilustración: Augusto Coschanzo

## Aquellos recuerdos, estas ausencias

por Roberto Pagés

**Similitudes y diferencias.** Hay una *Blade Runner* que se memora cíclicamente a través del video. Es la *Blade Runner* donde metieron manos los productores hace una década. Hay una crítica en el olvido, escrita en la ocasión del estreno por quien firma. Hoy existe otra *Blade Runner*, pomposamente distribuida como la versión original de Ridley Scott. Perdida la crítica por azares que llamamos, ilusoriamente, descuido o desidia, habrá, a partir de ahora, otra nota que refleje aquellos recuerdos, estas ausencias.

**Curiosidad.** *Blade Runner* es un film sobre la memoria. Los replicantes necesitan un pasado que los vuelva humanos. El “humano” —Deckard/Ford— vive en el olvido y actúa repitiendo un mecanismo de eterno retorno: no logra salirse de la policía, vaga sin rumbo y sin trabajo, asesina sin compromiso emocional. La

confrontación entre los que necesitan recordar y el que prefiere olvidar es la lucha entre los que quieren sentirse vivos y el que vive como si estuviese muerto. El replicante jefe —Roy/Hauer— “ve” con ojos chinos, civilización milenaria: la historia del mundo ha pasado frente a sus ojos. Deckard/Ford sólo ve lo que está frente a su corta nariz. El asombro y la perplejidad de Deckard a lo largo del film es el asombro del desconocimiento. De un pasado, de otras vidas, de una memoria.

**Recuerdos y olvidos.** Los Angeles del siglo XXI es hoy, fin de siglo de Biblia y calefón y olvido. Imágenes y sonidos nos acercan un mundo perdido sólo rescatable en la memoria. Hay signos de una cultura que podemos reconocer o des-conocer. Está el edificio de Bradbury: una mentirosa literatura del futuro y de la anticipación para hablar de la infancia; es decir, el pasado, la memoria.

Está el edificio Yukón: un signo de la fiebre del oro: otra vez la literatura y el cine y el ayer, se hacen presentes. Está la voz de Deckard en off: el cine negro de los cuarenta vuelve desde las sombras de una pantalla olvidada.

La voz en off no está. Estaba. Lo que demuestra que Ridley Scott es un tarambana (ver *Lluvia negra*, *Leyenda*, *Thelma y Louise* y otras perpetraciones), ignorante de esa voz evocante que, de paso, le servía para informar sobre el carácter complejo de su "héroe" asesino.

Ahora hay un unicornio en cámara lenta escapado de los estudios Disney, lo que demuestra que Scott, en cuanto lo dejan solo, es un meloso. En ese plano, uno lamenta no estar armado (como diría Luis Buñuel).

Falta el final. Scott eligió uno pseudo-complejo que más que complejidad implica confusión. Típica maniobra de chapucero intelectual, ofrece la cara de idiota de Ford y un unicornio (again) ori-gami como si estuviese revelando

la verdad y el sentido de la vida. Revelador de que Scott, suelto, es peligroso.

El primer final, más bello, no eliminaba las dudas de los personajes pero sí las del espectador. En su viaje hacia la luz, la pareja Deckard-Ford/Rachel-Young se disponía a vivir sabiendo que la muerte está esperándonos y que el misterio y la belleza reside en que no sabemos cuándo. Film que parte de un relato atractivo con espléndido guión y de un diseño visual y de producción de llamativo pastiche, demuestra que los productores, a veces, no son giles. ■

**Blade Runner Director's Cut.** EE.UU., 1992, 115'. **Dirección:** Ridley Scott. **Producción:** Michael Deeley. **Guión:** Hampton Fancher y David Peoples basada en la novela *Do Androids Dream of Electric Sheep* de Philip Dick. **Música:** Vangelis. **Fotografía:** Jordan Cronenweth. **Intérpretes:** Harrison Ford (Deckard), Rutger Hauer (Batty), Sean Young (Rachel), Edward James Olmos (Gaff), M. Emmet Walsh (Bryant), Brion James (Leon), Daryl Hannah (Pris), William Sanderson (Sebastian).

## Blade Runner 1993

# Retorno al futuro

por Silvia Schwarzböck

En 1982 *Blade Runner* inauguraba una estética que serviría de fuente de inspiración tanto a cineastas como a creativos publicitarios, diseñadores gráficos, industriales o de indumentaria. Lo que en el momento de su estreno apareció como una innovación condenó a la película al fracaso de taquilla, pero la convirtió inmediatamente en objeto de culto para intelectuales y cinéfilos. Once años después es la estética del film la que resulta "standard", mientras que su reposición en una versión presuntamente "nueva" es un éxito de taquilla en Estados Unidos. El análisis de esta estética podría dar las pautas para entender la revalorización del film.

**La "ideología visual" de los 80.** Como en *Metrópolis* (1926), de Fritz Lang, el principio ordenador del código visual de *Blade Runner* es el diseño de la ciudad del futuro. El "ambiente" se integra como un "texto" más en la estructura de un film construido a partir de la combinación de géneros y concebido desde el diseño de producción. En este aspecto aparece una ruptura. En la concepción del "ambiente" dentro del cine de ciencia ficción se supuso que la tecnología del futuro iba a transformar totalmente el espacio humano en un "medio tecnificado". Por eso siempre se proyectaba al siglo XXI las líneas futuristas y funcionales de la arquitectura modernista, a la par que se sustituía todo lo mecánico por lo electrónico, lo ornamental por lo funcional, lo arcaico por lo nuevo. En síntesis, se representaba un futuro homogéneo y abstracto, donde no tenía lugar lo heterogéneo o discontinuo. Un ejemplo paradigmático sería *2001. Una odisea espacial* (1968), de Stanley Kubrick. Esta tendencia a la homogeneidad también se veía en la uniformación impuesta al vestuario, presuponiendo que en el futuro iba a desaparecer la moda como fenómeno cultural. Aun cuando se postulaban futuros

apocalípticos, no se plasmaban en una estética que rompiera con este código.

*Blade Runner* inaugura la "estética de la discontinuidad" o "estética de la paradoja", que luego continuarán otros films de los 80, como *Brazil*, de Terry Gilliam o *Dune*, de David Lynch. Esta nueva estética o forma de percibir la realidad se convirtió rápidamente en una "ideología visual" a partir de dos motivos plásticos recurrentes. El primero es la noción misma de "ambiente". Según Ridley Scott, la ciudad se va empequeñeciendo cada vez más ante el "ambiente", que remite a la idea de entramado, de superposición y articulación de elementos disímiles, que se muestra a través del sincretismo entre lo construido y lo destruido. El ejemplo que da es el de la basura junto a los rascacielos en construcción. La basura se integra al paisaje urbano, que se completa con la constante lluvia radiactiva para dar la sensación de ciudad sobrecargada. El segundo motivo es el





electicismo. El paisaje superdesarrollado del siglo XXI expresa la convivencia de tendencias heteróclitas y la acumulación no restrictiva de elementos heterogéneos. No sólo hay basura, sino despojos de otras culturas antes conquistadas. No sólo hay megacorporaciones, también hay un mercado callejero. Se superponen las lenguas más diversas en un medio donde predomina la raza oriental. La experiencia de la discontinuidad que busca expresar esta estética es sin duda la de un período de crisis. Inevitablemente se la va a asociar con el “ismo” más nombrado y luego más negado de la década del 80. Pero la “posmodernización” de la crítica favorable a la película de Scott (ver la recopilación de artículos que Tusquets publicó en 1988 bajo el título de *Blade Runner*), si bien sirvió para acercarse a su estética, olvidó la deuda con el universo fuertemente “espiritualizado” de Philip K. Dick. La “ideología” de la película queda expresada en lo que Syd Mead —acreditado en los títulos como “futurista visual”— llamó “filosofía visual” de *Blade Runner*: anteponer la función al estilo. Todo lo que alguna vez fue útil, todo lo que se construyó en el pasado, se incorpora al paisaje tecnológico y en esa operación de absorción, si no recupera su función anterior, adquiere una nueva. Dick diría —con las palabras de Deckard— “todo es verdad”. De lo que se

trata es de la pertenencia a cierto “revisionismo crítico” respecto de los logros de la tecnología y de la supuesta linealidad del “progreso” material. El logro del film por sobre el libro de Dick es que encuentra un nuevo código visual para esta línea de pensamiento. Los films anteriores presuponían en su estética que la tecnología, al ser implementada en todos los órdenes de la vida cotidiana, se convertiría en un patrón de funcionalidad que sustituiría a todos los objetos y estilos que no correspondieran a la misma “generación”.

En este sentido, los diseñadores de *Blade Runner* parecen tomar en cuenta que el funcionalismo de la arquitectura modernista coincide con la lógica interna de una evolución artística y no con la anticipación del futuro. Por eso mismo, el imaginario visual pesimista del film también postula la continuidad en cuanto al vestuario del presente, ya que no cree en la posibilidad de que haya un cambio profundo en la sociedad que transforme los hábitos de vestir.

**El redescubrimiento de un film de culto.** El estreno de *Blade Runner* y su éxito masivo tiene que ver con un fenómeno mayor: la revalorización de los géneros. Son sus aspectos “genéricos” —temáticos— y no “específicos” —estéticos— los que se imponen ante una revisión. Una vez estandarizado su código visual, el público presta atención a los “problemas” que plantean los “replicantes” del film: en un mundo donde todo puede ser reemplazado por su réplica electrónica (desde los

animales hasta el hombre) la diferencia entre el original y la copia es indetectable. Este tema es típicamente dickiano, aunque en su tratamiento el film prescindiera de todo el misticismo del escritor. También Dick se ha vuelto un autor de culto y esto refuerza el interés en el film, dedicado a su memoria.

Ahora bien, tal vez el mayor impacto que produce el film en el público esté dado por la “finitud electrónica” de los replicantes, que les hace reclamar más tiempo de vida para formarse un pasado que les permita volverse “humanos”. Este planteo, que es aun más genérico que el anterior, coloca a *Blade Runner* como un hito entre otros dos films paradigmáticos de ciencia ficción que también retoman el tópico de la máquina perfecta que asesina a su amo: *2001. Una odisea espacial*, *Terminator II* (1991), de James Cameron. También Hal 9000, la computadora de “2001”, descubriría un problema humano de manera más patética que los hombres mismos. Por eso, su muerte era trágica, como la de Roy Batty o la de Terminator. Pero ni Scott ni Cameron podían compartir el optimismo científico matizado con toques de misticismo psicodélico de Kubrick, que hacen que su film parezca hoy tan ingenuo. ■

# Informe sobre ciegos

por Gustavo Noriega

Pacino estuvo nominado ocho veces para el Oscar y nunca lo ganó. Cuando le trajeron el guión de *Perfume de mujer* no lo dudó: un discapacitado —en este caso ciego— podría ser un pasaporte ideal para el premio.

Cuando uno era chico y se iba de campamento, siempre había un gordito que era un genio a la hora de contar historias junto a la fogata. Lo curioso es que después de cada uno de sus relatos nos quedábamos tan aterrorizados que jamás se nos ocurría decir: “¡Qué bien cuenta el gordo!” sino que quedábamos horas y horas pensando en la historia.

En cambio ahora, de adultos, lo vamos a ver a Dustin Hoffman haciendo de retardado y en vez de conmovernos por la historia la frase de rigor es: “¡Qué bien trabaja Hoffman!”. Y algo de sabio hay en esa frase. El esfuerzo físico penoso de esas composiciones está más relacionado con ir todas las mañanas en un colectivo lleno a una oficina que con el cine.

Pacino es uno de esos actores. Cuando hizo *Perfume de mujer*, declaró que estaba tan compenetrado con el personaje que cuando entraba en él directamente no veía. Un soberano disparate. Esta gente investiga, se mete en los lugares que frecuenta su personaje, vive su vida,

engorda, adelgaza y varía sus costumbres al son de su nueva película. Es de esperar que nunca se filme la vida de Miguel de Cervantes porque estos bárbaros son capaces de cortarse un brazo. “¿Por qué no simplemente actúa?”, dicen que le dijo Laurence Olivier a Hoffman cuando éste le contó entusiasmado las penurias que había atravesado para componer su *Ratso de Perdidos en la noche*.

Pero Al Pacino no es lo peor de *Perfume de mujer* ni muchísimo menos. Su actuación —la mayor parte del tiempo— bordea la corrección y la mesura. Aunque un par de discursos babeantes lo desquician un poquito, lo suyo no desborda lo que se espera de un actor profesional haciendo de ciego. Aunque pensándolo bien, ¿cómo hay que hacer para actuar de ciego y estar mal? ¿Leer un diario de ojito, gambetear un obstáculo imprevisto, esquivar una trompada? Nada que no se logre con un poco de disciplina.

Lo complicado es reflejar la vida interior de esa persona que es casi exclusivamente vida interior. Y Pacino, reflejando a ese militar decadente, autodestructivo y prepotente que está con bronca contra la vida está bastante bien.

Lo peor de *Perfume de mujer* es su espantoso guión. Parte de una buena base: la historia no es una de discapacitados que a pesar de su desventaja logran una vida digna. La ceguera es mostrada como la desgracia que es y Pacino logra sus puntos más altos en este aspecto. Pero la travesía del militar por Nueva York con el joven acompañante carga con el peso de ser nada más y nada menos que una “lección de vida”, desgraciado subgénero del Hollywood moderno. Este subgénero es tan inseguro de sí mismo que necesita remarcar su mensaje con una insistencia penosa. Así,

*Perfume de mujer*, que hasta ese momento era una película discreta, cuenta con una media hora final que parece extractada de *La sociedad de los poetas muertos*, pero más edulcorada si ello fuera posible. Baldes y baldes de miel son arrojados a la pobre platea que piensa: “Sí, ya entendí, ahora déjenme tranquilo”.

Esta película está vagamente basada en una homónima realizada por Dino

Risi en 1974. Esta crítica ha evitado piadosamente hacer una comparación entre ambas. En algunos videos se consiguen viejas copias de aquella versión italiana. Olvidemos por un instante todo este tema de Pacino, las “lecciones de vida” y sus mensajes. Podemos tener en cambio una cita a solas con un grande de verdad en su mejor momento. El gran Vittorio Gassman. ¿Alguien se imagina a Gassman investigando la vida de los ciegos, o “no viendo” porque eso es lo que le sucede a su personaje? Humille maestro. ■



**Scent of a Woman** (*Perfume de mujer*). EE.UU., 152', 1991. **Dirección:** Martin Brest. **Producción:** Ronald L. Schwary. **Guión:** Bo Goldman. **Música:** Thomas Newman. **Intérpretes:** Al Pacino (Lt. Col. Frank Slade), Chris O' Donnell (Charlie Sims), James Rebhorn (Mr. Trash) y Gabrielle Anwar (Donna).

# Paul Maclean, una introducción

por Guillermo Saccomanno

¿Alguno de ustedes vio alguna vez un parto? Bueno, no es un espectáculo que muchos aguanten. Pero aquellos que alguna vez vieron un parto aprenden —sin palabras— que, desde ahí, todo es para siempre. Nick Adams —quizás oyeron hablar de este pibe— una vez presencié un parto. Su padre lo despertó todavía en la noche, lo llevó con él en bote hasta una reserva india y vio allí cómo una india se disponía a dar a luz, como se dice, y esta expresión, creo, es la justa. Su hombre, que no soportaba el sufrimiento de la mujer, se degolló. Esa mañana, después del parto, en la primera claridad del día, Nick pensó que iba a ser eterno. O algo así. Otro cuento: ¿alguno de ustedes pensó alguna vez que la pesca tiene que ver con la literatura? Bueno, el mismo hombre que contó el cuento de Nick, contó en una novela tan corta como ejemplar la historia de un pescador viejo —más pescador que viejo—, que salió a buscar su pez contra viento, marea, mal tiempo y la adversidad toda. Nadie daba cinco guitas por su aventura. Sin embargo, el viejo, después de una odisea, volvió a la playa con su pez, convertido en esqueleto, pero testimonio al fin de su triunfo personal, porque el viejo soñaba con los leones marinos y, a su manera, había cazado uno. Ahora, por fin, podía descansar en paz. Algunos de ustedes saben de qué



hablo: sí, también de la caza de ballenas blancas. Y de que un tratado de cetaceología puede ser un manual sobre la vida, sus instrucciones y uso. Cuando estas cosas pasan en la vida y en el arte, decía Truffaut, pasa un ángel. Y un río, según entendió Robert Redford, te pasa por dentro.

El asunto es que esta noche vi *Nada es para siempre*, título abominable si lo hay como traducción de *A River Runs Through It*, la novela de Norman Maclean que filmó Redford. Y volví a acordarme de eso que dicen los sabios: el que tiene un satori no sólo no lo puede contar, sino que además se calla. Se sabe, un iluminado no es un imbécil que anda por ahí pregonando las ventajas de la corriente eléctrica. Pero, ¿de qué trata esta película? De eso.

Una vez mi padre me dijo que había dos cosas que eran para siempre: una era el amor, la otra los libros. Aun los peores amores, esos de los que uno sale mal parado —o acostado—, eran para siempre. Y lo mismo pasaba con los libros. Al revés de lo que piensan muchos, que “nada es para siempre”, mi padre pensaba que todo es para siempre. Y todo era el amor. Y todo eran los libros. La película de Redford/Maclean viene a demostrar, justamente, que todo, por efímero que parezca, es para siempre, aunque en apariencia parezca que nada es para siempre. Quien presencia un parto, como Nick, sabe que eso es para siempre. Y quien logra atrapar su ballena blanca —así su travesía signifique el síndrome de la más absoluta autodestrucción— sabe que es para siempre. Quien pasó, aun de la manera más ruin por la memoria de otro cuerpo, será siempre algo de ese cuerpo y ese cuerpo algo de uno. Y hay libros que te marcan un antes y después. Nada es gratuito. Y las palabras, menos. Mi abuelo decía que una vez que las palabras se echan a rodar, es imposible volverlas atrás. Por eso, hay tipos que dicen de lo que no hablan. Y prefieren elegir la descripción de la parte de arriba del iceberg. Y, sin embargo, podés jurar que te mostraron su base.

En *A River Runs Through It*, está todo esto que me llevó esta introducción. Tal vez todo este artículo no es más que una introducción, del mismo modo que esta película es una introducción. ¿A qué? Al arte de la pesca, al arte de la literatura, al arte de la vida, al arte de amar. Nada de eso, en apariencia, pero todo eso por debajo. A esta altura —también me doy cuenta— este artículo no es un artículo de la misma forma que esta película no es una película. Por supuesto, aquellos a los que la película no les gustó —porque, insisto: no estoy muy seguro de haber visto una película—, aquellos, digo, van a decir que es cursi. Pero, ¿acaso la vida no tiene muchas partes cursis, en especial cuando nos creemos más sublimes? Lo sublime siempre termina dedicándole un poema de secretaria a la cursilería. Así como las buenas intenciones terminan, más temprano que tarde, resbalando en la ciénaga del panfleto. Pero, *It's a Wonderful Life* —con su cursi traducción *Qué bello es vivir*—, ¿no es

también un fenomenal monumento a la cursilería? Si hoy se estrenara el film de Capra, hago una apuesta, quienes la admiran —porque, claro, es un film de culto— la abominarían tanto como a *A River Runs Through It*. Pero, claro, como es de culto, es magnífica. Y la de Redford, cursi. Hago otra apuesta: cuando la película de Redford tenga los años que tiene la de Capra, también va a ser de culto.

Algunas preguntas cursis. ¿Cómo podés ayudar a alguien que no pide ayuda cuando más la necesita? ¿Cómo podés amar a alguien que ya no te ama? ¿Cómo seguir caminando cuando se va a secar el esplendor en la hierba? Estas preguntas no se contestan así nomás. Y el arte, si una función tiene, es preguntar más que contestar.

Puedo contar de uno a diez pero no en ese orden, dijo Coppola. La película de Redford da diez, pero no alcanza el puntaje siguiendo un orden cartesiano. Porque su lógica es la de las emociones. Y la suma de todas ellas es pasión. *Seymour Glass dijo en una oportunidad que todo lo que hacemos en la vida es ir de un pedazo de Tierra Santa a otro*. Entonces, ¿por qué se disparó en la cabeza? La película de Redford no es una película. Y este artículo tampoco es un artículo. Porque uno no puede escribir sobre algo que no puede decir qué es pero es. No obstante, sigo. Tal vez pueda decir qué es. Tal vez esto que escribo es una confesión. Y no me digan nada pero nada sobre la vanidad, el patetismo y, en particular, la cursilería de las confesiones en público. De nuevo me siento como un tonto señalando un punto invisible en el espacio diciendo: "Miren, ahí pasa el satori de las 15.30 a Yuma". No son ni las 15.30 ni el satori pasa por Yuma. Pasa por un río de Montana y pasa también por un río de Neuquén. Pasa a



esta hora de la madrugada, mientras escribo sobre algo que no sé muy bien qué es. Y a esta hora, zarpa de nuevo el Pequod, Nick se sube a un bote, un viejo se lanza al mar y Norman Maclean comprueba que su hermano Paul ha convertido la pesca de la trucha en un arte. *Tenme despierto hasta las cinco sólo porque todas tus estrellas han aparecido y no por ninguna otra razón*, escribió Salinger en una introducción. ■

**A River Runs Through It** (*Nada es para siempre*). EE.UU., 1993.  
**Dirección:** Robert Redford. **Producción:** R. Redford y P. Markey. **Guión:** R. Friedenberg basada en la historia de Norman Maclean. **Intérpretes:** Craig Sheffer (Norman Maclean), Brad Pitt (Paul Maclean), Tom Skerritt (Reverendo Maclean), Brenda Blethyn (Sra. Maclean), Emily Lloyd (Jessie Burns).

*El último de los mohicanos*

## Cómo filmar mal: un método

por Quintín

1. Tome una mala novela. Por ejemplo, *El último de los mohicanos* de Fenimore Cooper.
2. Revise la aburrida adaptación de 1936 de George B. Seitz.
3. Usted está por hacer una película de aventuras. Olvide que los rasgos esenciales del género son el humor y la fantasía. Olvídense, por lo tanto, de Dumas o de Salgari, si es que alguna vez oyó hablar de ellos y, de paso, también de Raoul Walsh o Jacques Tourneur si es que ídem. Aténgase a Fenimore Cooper.
4. A partir del paso anterior, olvídense de Erroll Flynn o aun de Randolph Scott, el protagonista de la versión anterior,

- que era incapaz de moverse (en algunos barrios solían llamarlo "la momia") pero sabía sonreír. Elija, por lo tanto, a Daniel Day-Lewis, recordando el alegre personaje de *Mi pie izquierdo*. Como sospecha que quedó un poco entumecido después de esa película, téngalo tres meses entrenando para interiorizarse del papel. Oblíguelo a pruebas de supervivencia en la selva y a largas caminatas cargando un tronco de árbol. El actor sufrirá como un chino con estas torturas pero se consolará pensando: "menos mal que no trabajé con este tipo cuando tuve que hacer de homosexual en *Ropa limpia, negocios sucios*".
5. En cuanto a la fantasía, sustitúyala por la erudición.

Mientras Day-Lewis se prepara en los bosques, gaste buena parte de su tiempo en consultar toneladas de libros de historia para saber *exactamente* (?) cómo eran los Estados Unidos en el siglo XVIII. Es decir, olvide la historia del cine que construyó un territorio mitológico (el western) a partir de pocos detalles verdaderos y muchos falsos. Actúe como si su trabajo no fuera hacer una película sino una disertación doctoral en la Universidad de Harvard.

6. Cuando comenzó el cine sonoro, los productores de Hollywood se desesperaron. Suponían que los actores de cine debían tomar clases de pronunciación para poder actuar. Contrataron, por lo tanto, a cientos de directores y actores ingleses de teatro y a otros tantos profesores de pronunciación. A los actores que quedaron del período mudo, los obligaban a hacer gárgaras. Esta payasada se terminó cuando alguien dijo “¿Qué pasa si la gente habla normalmente?” y todo funcionó perfectamente. Usted, tal vez por haberse formado en Inglaterra, descrea de esa anécdota y piensa que para interpretar a gente tan importante (porque murió hace muchos años) es imprescindible que los actores pronuncien cada palabra con verdadero énfasis y con la expresión facial más rígida posible. Vuelva sesenta años atrás y contrate a muchos instructores de diálogo, una profesión de moda actualmente. No se olvide de tener a mano a algún kinesiólogo, para desentumecer las mandíbulas de los actores después de cada escena. Podrá obtener así unos bonitos primeros planos de caras sofocadas por la tarea de hablar de esta manera. Para no arruinar el truco, corte la escena en la que uno de los extras le dice al que hace de coronel inglés: “no sé para qué gritás si me tenés al lado”.

7. Usted vio *Danza con lobos*. Allí, los indios sioux hablaban entre ellos en sioux. Aquí tiene cuatro idiomas: inglés, francés, hurón y mohawk. Gran oportunidad para lucirse y llenar la pantalla de subtítulos. Pero además, puede aprovechar a sus instructores de diálogo para que les enseñen a los actores a hablar inglés con acento francés, hurón con acento inglés, francés con acento mohawk, etc. (Tiene 12 combinaciones posibles. Uselas todas.) A partir de ahora, nadie va a recordar al profesor Cousteau.

8. Usted sabe del éxito que tuvo *Danza con lobos*, acompañado con una reivindicación indigenista. Incluya algunas parrafadas solemnes para reivindicar a los indios. Eso sí: de la versión del 36 elimine el romance entre el indio y la blanca, que tímidamente sugería la posible mezcla de razas. Los indios son fenómenos, pero a las minas que no las toquen. De paso, cambie el personaje de la hermana, que en la versión vieja era una hermosa y valiente chica rubia, para sustituirla por una histérica sacada de una película de Woody Allen. Hágala tirarse al precipicio, no porque el indio malo la quiere desposar en vez del indio bueno al que ama, sino por una simple insinuación del jefe guerrero.

9. Ahora viene la parte difícil: las escenas de batalla. Utilice la siguiente receta: filme gente corriendo para todos lados, incluyendo al camarógrafo. Intercale primeros planos de fusiles que disparan seguidos con otros primeros planos en los que se muestra cómo impacta la bala del plano anterior. Repita.

10. Repitió diez mil veces de más. El asunto le quedó algo monótono. No importa. Introduzca escenas de crueldad arbitrarias e inútilmente violentas para matizar.

11. Con tanto gasto en pólvora, profesores de idioma y consultas por fax al Instituto Smithsonian, usted se está

quedando sin presupuesto. Para la escena de las canoas deslizándose por los rápidos, use transparencias berretas en las que se nota el trucado. Si alguien le dice algo, replique que hizo la película simplemente para apoyar a los ecologistas y que esos detalles no cuentan.

12. Se quedó sin presupuesto. Ciente todo el final con una música fuerte y sin sonido de ambiente —tipo publicidad de tono operístico— y cierre el destino de cada protagonista, aun el de los más repugnantes, mostrándolo heroico frente a la muerte. Quedará bien con todos —americanos, ingleses, franceses, indios varios— y de paso terminará de reemplazar la estética de la aventura (que es una anticuada y alegre celebración de la vida) por una moderna exhibición de la muerte como banalidad.

13. Ahora, escuche bien. “Su prosa palabrera, abarrotada de vocablos de origen latino reúne todos los defectos y ninguna de las virtudes del estilo de la época. Hay un contraste incómodo entre la violencia de los hechos narrados y la lentitud de su pluma” (Jorge Luis Borges sobre Fenimore Cooper en *Introducción a la literatura norteamericana*).

14. Usted lo ha logrado. Se llama Michael Mann, dirigió la versión 1992 de *El último de los mohicanos* y ha conseguido la perfecta transformación de un bodrio literario en un bodrio cinematográfico. La taquilla le ha sonreído. El futuro es suyo. ■



**The Last of the Mohicans** (*El último de los mohicanos*). EE.UU., 1993, 112'. **Dirección:** Michael Mann. **Producción:** M. Mann y H. Lowry. **Guión:** M. Mann y C. Crowe basado en la novela de James Fenimore Cooper. **Fotografía:** Dante Spinotti. **Intérpretes:** Daniel Day-Lewis (Hawkeye), Madeleine Stowe (Cora), Russell Means (Chingachgook), Eric Schweig (Uncas), Jodhi May (Alice).

# Los Diez Mandamientos

una gran reconstrucción bíblica

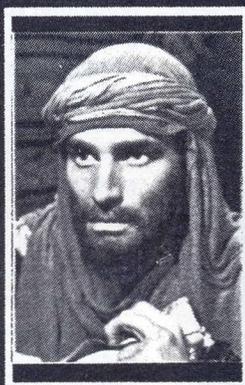
EN VIDEO  
exelente  
calidad

Los Diez Mandamientos



CHARLTON HESTON YUL BRYNNER ANE BAXTER EDWARD ROBINSON

PACK DOBLE  
\$39.



UNA PRODUCCION ESPECTACULAR  
VERSION ORIGINAL  
subtitulado electronico

OTROS TITULOS  
PACK SIMPLE \$27.  
CASABLANCA  
UNA HORA DE VIDA  
QUE VERDE ERA MI VALLE  
MUJER MARCADA  
SOMBRERO DE COPA  
BRIGADOOM  
LA MAGIA DE TUS BAILES  
PACK DOBLE \$39.  
BEN-HUR  
LO QUE EL VIENTO SE LLEVO

**VIDEO COLECCION Av. Santa Fé 4096 Tel.: 71-1106**

ZIVALS Av. Callao 395	VIDEO BUSINESS Lavalle 2030	DISQUERIA C-BRA Rivadavia 2619	T.C.T MAGAZINE Lavalle 835 Loc. 1	VIDEO NEGOCIOS Tucumán 2141	ENTELEQUIA Tácahuano 470	CASA AMERICA Av. de Mayo 95
B.L. VIDEOS Av. Corrientes 1383	LAFERIA DEL LIBRO Av. Rivadavia 7249	FARMACIA SARANDI Av. Mitre 2841 Sarandi	ALEPH Av. Mitre 813 Avellaneda	Libreria RODRIGUEZ Florida 377 Sarmiento 835	Disqueria LIBERTADOR Av. Corrientes 1644 Av. Corrientes 1320	DISQUERIA GUIA MUSICA Rivadavia 541
TOCATA Y FUGA Av. Santa Fé 2518 Av. Santa Fé 3616	MUSIMUNDO Cabildo 2044 - Belgrano Cabildo 2143 - Belgrano Santa Fé 2055 - B. Norte	MUSIMUNDO Florida 267 - Centro Florida 445 - Centro Av. de Mayo 601	MUSIMUNDO SHOPPINGS Unicenter Alto Palermo	MUSIMUNDO SHOPPINGS Gal. Pacifico Paseo Alcorta	Libreria FAUSTO Av. Corrientes 1316 Galerias Pacificos Santa. Fé 1715	ALEPH Las Flores 587 Wilde Laprida 386 Lomas de Zamora

# Héroes

por Quintín

¿Qué es un héroe? ¿Un chico de seis años que lucha desesperadamente por la vida frente a una enfermedad incurable? ¿Su madre, que sigue comunicándose con él a pesar de que todos creen que su hijo se ha convertido en un vegetal? ¿Su padre, que decide que el matrimonio debe aprender medicina y bioquímica para encontrar una cura que detenga los efectos del mal? Los tres lo son, pero también lo es a su manera un director de cine que puede contar esta historia con toda la carga de horror que produce el sufrimiento del pibe y, al mismo tiempo, describir la batalla familiar contra una enfermedad hereditaria y degenerativa como un acto subversivo y un grito de libertad.

La trilogía de *Mad Max* creaba un mundo mitológico y apocalíptico en el que el protagonista era el último hombre íntegro. Las brujas de Eastwick reclamaban una vida plena en contraste con su entorno, aunque tuvieran que entregarse al diablo. En el fondo, se trataba de lo mismo: de individuos que no aceptaban las leyes de su entorno, que no se resignaban a ser parte del rebaño. El heroísmo no era para ellos sino el deseo de seguir siendo humanos cuando sus congéneres habían olvidado de qué se trataba. En *Un milagro para Lorenzo* ese deseo se escapa de lo



fantástico para ubicarse en un contexto de máxima banalidad. Y allí es donde la dimensión heroica alcanza su verdadera potencia. Porque en una civilización en la que todos los caminos están trazados, en la que familiares comprensivos, médicos altruistas y fundaciones solidarias disimulan la cara de la muerte, el héroe no sólo debe luchar contra el Minotauro, sino que primero debe aceptar que el Minotauro existe detrás de esas apariencias. Más difícil que atreverse a entrar en el laberinto, es darse cuenta de que se está adentro y que no hay otra salida que combatir. Conservar la esperanza implica rechazar el consuelo barato, la ayuda a medias, la simpatía de ocasión. Es no aceptar como compañeros a los que no están a la altura de la empresa. Es estar solo y ser un rebelde. Como en la llanura desolada de *Mad Max*, como en el universo mágico de Eastwick, pero con la carga adicional de que ahora hay mucho más que perder: el trabajo, la familia, la razón, el respeto de los ciudadanos sumisos. A cambio, apenas, de prolongar la vida de un hijo. Es esa banalidad del problema lo que introduce la emoción que les faltaba a las cuatro películas anteriores de George Miller. Pero es esa convicción épica que evidencia su filmografía pasada lo que le permite contar este cuento —ideal para un telefilm siniestro— con una seguridad inquebrantable, con una fuerza dramática sostenida y con una claridad conceptual asombrosa.

Justamente por eso, *Un milagro para Lorenzo* está destinada a la incomprensión y al rechazo. Porque esa seguridad sobre el sentido de lo que está haciendo le permite al director mostrar los gritos desgarradores del chico, su imagen desolada, los efectos terribles de la enfermedad sobre su cuerpo y sobre la vida de los que lo rodean. Por eso también puede creer —más allá del carácter verídico de la historia— en que lo más lógico que puede hacer un padre cuando le dicen que su hijo tiene dos años de vida y que su muerte será horrible es adelantarse a una ciencia regimentada e indolente para descubrir la cura por sí mismo. Por eso puede presentar los dilemas éticos como un problema de los otros, como un acto de cobardía, como un sometimiento a los intereses creados. La ética no tiene dilemas. “No le pido su comprensión ni su aplauso. Apenas un poco de coraje”, le dice Susan Sarandon a Ustinov, que encarna a la eminencia bondadosa que no deja de plantearle cuestiones abstractas sobre la ciencia y la humanidad. “Su sumisión me da asco” le dice Nick Nolte al tipo que preside la fundación de padres afectados por el mal.

Pocas películas han mostrado que la inteligencia y el afecto son las dos caras inseparables de la pasión. Es que la película en sí está hecha con vehemencia y construida con esas herramientas. La sensibilidad no es excusa para omitir la reflexión. El brillo técnico no disimula los sentimientos. La dirección tiene una solidez abrumadora que no se distrae, no se repite y no se siente intimidada, que está en perfecta sintonía con la determinación y la consistencia de los protagonistas.

Nuevos títulos de  
**EL GRAN CINE**

La Colección que

**BLAKMAN** S.A.  
VIDEO NO CONVENCIONAL

Garantiza



**INGMAR BERGMAN**

● **FRUTILLAS SILVESTRES**  
(CUANDO HUYE EL DIA)

INICIANDO LA  
COLECCION BERGMAN  
UNA DE SUS OBRAS  
FUNDAMENTALES



**JEAN COCTEAU**

**LA BELLA Y LA BESTIA** ●

EL CUENTO DE MODA  
EN LA VERSION DEL  
GENIAL SURREALISTA

Calidad digital • Versiones completas • Subtítulos en Castellano



● **BERLIN ALEXANDER PLATZ**

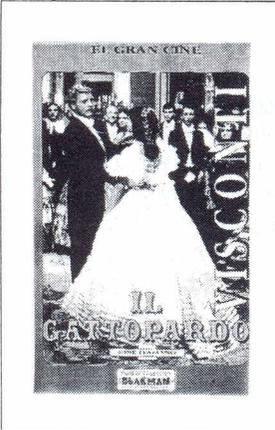
LA HISTORIA ORIGINAL QUE FUE LA BASE  
DEL FILM DEL MISMO NOMBRE QUE  
REALIZO EN 1980 R. W. FASSBINDER



**Y ADEMAS...**

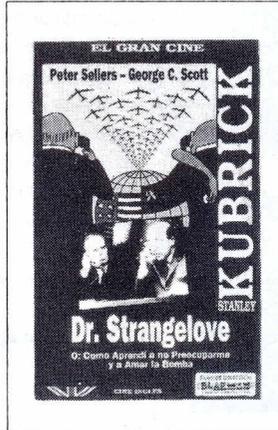
**JEAN RENOIR**  
● **LA REGLA  
DEL JUEGO**  
(1939)

**JEAN VIGO**  
**L'ATALANTE** ●  
(1934)



**LUCHINO  
VISCONTI**  
● **IL GATTOPARDO**  
(VERSION COMPLETA)

**STANLEY  
KUBRICK**  
**Dr. STRANGELOVE** ●



**COLECCION  
FILMS DOCUMENTALES UNICOS**

**GUALTIERO JACOPETTI**

**MONDO CANE  
I Y II**

UN CLASICO DEL  
GENERO



**LENI RIEFENSTAHL**

**OLYMPIA I Y II**

TAMBIEN EN PACK INCLUYENDO EL LIBRO  
● "MEMORIAS" DE LENI RIEFENSTAHL

**Y espere mucho más...**  
PIDALOS PERSONALMENTE, POR TELEFONO, VIA FAX O POR CORRESPONDENCIA

**BLAKMAN** S.A.

VIDEO NO CONVENCIONAL  
AYACUCHO 509 (1026) Bs. As.  
TELFAX: 49-4503/4895 • TEL. 46-2721

**INFORMESE SIN COMPROMISO SOBRE OTROS VIDEOS DE COLECCION**

El rigor y la precisión con los que se narra la historia, la economía funcional de cada escena golpean muy fuerte contra muchas convenciones, dentro y fuera del cine. Arrasan con la fórmula de películas sobre enfermedades, toneladas de celuloide fabricadas para conmover con lo patético y consolar con lo obvio. Porque la emoción no proviene de escenas sorpresivas armadas para provocar el llanto: es, en cambio, el resultado permanente de acompañar a los personajes en su apuesta, como en una película de acción. Embarcarse en la aventura infinitamente dolorosa de la familia Odone es aceptar que

nuestro destino prefijado es entregarnos algún día sin luchar ante la certidumbre de los expertos y la indiferencia del sentido común. Pero también entrever la posibilidad de que no hay tal destino, de que somos mucho más libres y poderosos de lo que estamos dispuestos a aceptar. ■

**Lorenzo's Oil** (*Un milagro para Lorenzo*). EE.UU., 1992, 135'.  
**Dirección:** George Miller. **Guión:** G. Miller y N. Enright. **Intérpretes:** Nick Nolte, Susan Sarandon, Peter Ustinov, Kathleen Wilhoite.

*La mira indiscreta*

## Enfocando bien

por Alejandro Ricagno

La fotografía es una cuestión de luces y sombras. Berzny ilumina la parte oscura de la ciudad de Nueva York de la década del 40, a través de la mira de su cámara. El conoce todas las miserias, llega al lugar del crimen antes que la policía, pero sobre todo antes que los otros fotógrafos. Y vende sus exclusivas, que le permiten, apenas, vivir.



Berzny es, para el submundo de hampones, policías y editores de diarios donde se mueve, sólo otra rata de la noche. Uno que haría cualquier cosa por conseguir una buena foto de un crimen, un arresto. Un pobre tipo. Pero es más que eso. Es un artista, el que ve toda la grandeza y la miseria del alma humana, allá donde los otros sólo ven morbo. Un solitario, tal vez, porque sabe que la fotografía tiene una dimensión más amplia que la realidad. Y nadie quiere ver su propia miseria ampliada. Se limita a su oficio y tiene un deseo: ser reconocido como artista; publicar un libro de sus mejores trabajos. Esa es su carta escondida. Porque sabe que ahí está su visión del mundo. En su periplo conoce a una bella que, a cambio de averiguar unos turbios datos, posará sus distinguidos ojos en la figura del artista y el hombre, no en el simple reportero de tragedias. Lo que él de allí en más descubra no será muy distinto de lo que ya sabe a través de su trabajo. Más negrura, corrupción, engaño. Pero aquí el ojo se ha involucrado junto con el corazón. Y a esta altura el espectador se ha involucrado entero con el tono melancólico de este policial sin detective pero con neto aire chandleriano rondando por su eterna noche. Y lo ha hecho porque la historia escrita y dirigida por Howard Franklin no tiende trampas. No copia en vano los tópicos de una producción negra del 40. Los ha hecho revivir, sin estridencias, ni guiños cinéfilos. Ha encontrado en esa oscuridad su propia luz. Y sobre todo a su intérprete: Berzny, personaje inspirado en el fotógrafo real Weegee, es Joe Pesci. Franklin sabe todo lo que puede callar esa mirada. Y se lo hace decir, como a un buen fotógrafo, con la mirada exacta. Atención a los virajes al blanco y negro y la secuencia del tiroteo. Atención a Pesci y Franklin: dos tipos con recursos claros, economía de medios y encima, emoción. De un lado y del otro de la cámara. Es sencillo, luces y sombras. ¿Y entonces por qué hoy hay tan pocas películas así? ■

**The Public Eye** (*La mira indiscreta*). EE.UU., 1992. **Dirección y guión:** Howard Franklin. **Producción:** Sue Baden Powel. **Fotografía:** Peter Suschitzky. **Intérpretes:** Joe Pesci, Barbara Hershey, Stanley Tucci.

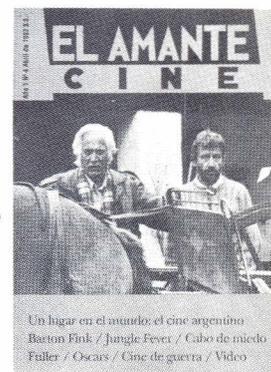
# Los pollos de *El Amante*

*Somos cualquier cosa menos objetivos. En la entrega de los Oscars estaremos con gorros, banderas y vinchas aclamando a Los imperdonables, nuestra película favorita de 1992. El número 9 de El Amante la lleva en su tapa e incluye diez páginas dedicadas a la obra de Clint Eastwood.*



## Lo que no fue

*Representando a Argentina, Uruguay o Burkina Fasso, Un lugar en el mundo fue la mejor película argentina del año. Le dedicamos la tapa y diez páginas de nuestro número cuatro. Su ausencia en la ceremonia no desmiente el hecho de haber sido reconocida como una de las cinco mejores películas de habla no inglesa estrenadas en EE.UU.*



El PRODE llega a Hollywood

# La polla del Oscar

Rubén Katzowicz, Jaime Fuguet y Fredy Friedlander se reúnen todos los años para practicar una curiosa forma de timba: apostar sobre los ganadores del Oscar. Gustavo Noriega fue designado para participar en nombre de El Amante en este concurso de especialistas. El lector está invitado a unirse utilizando la columna en blanco.

		RK	JF	FF	GN	Ud.
Película	<i>The Crying Game</i>	X	X	X		
	<i>Cuestión de honor</i>					
	<i>La mansión Howard</i>					
	<i>Perfume de mujer</i>					
	<i>Los imperdonables</i>				X	
Director	Neil Jordan <i>The Crying Game</i>					
	James Ivory <i>La mansión Howard</i>					
	Robert Altman <i>Las reglas del juego</i>		X			
	Martin Brest <i>Perfume de mujer</i>					
	Clint Eastwood <i>Los imperdonables</i>	X		X	X	
	Robert Downey Jr. <i>Chaplin</i>					
Actor	Clint Eastwood <i>Los imperdonables</i>				X	
	Al Pacino <i>Perfume de mujer</i>	X	X	X		
	Stephen Rea <i>The Crying Game</i>					
	Denzel Washington <i>Malcolm X</i>					
	Catherine Deneuve <i>Indochina</i>					
Actriz	Mary McDonnell <i>Passion Fish</i>					
	Michelle Pfeiffer <i>Conflicto de amor</i>					
	Susan Sarandon <i>Un Milagro para Lorenzo</i>				X	
	Emma Thompson <i>La mansión Howard</i>	X	X	X		
	Jaye Davidson <i>The Crying Game</i>					
Actor secundario	Gene Hackman <i>Los imperdonables</i>	X	X			
	Jack Nicholson <i>Cuestión de honor</i>			X	X	
	Al Pacino <i>El precio de la ambición</i>					
	David Paymer <i>Mr. Saturday Night</i>					
	Judy Davis <i>Maridos y esposas</i>		X	X		
Actriz secundaria	Joan Plowright <i>Abril encantado</i>					
	Vanessa Redgrave <i>La mansión Howard</i>	X				
	Miranda Richardson <i>Damage</i>					
	Marisa Tomei <i>Mi primo Vinny</i>				X	
	Neil Jordan <i>The Crying Game</i>	X	X	X		
Guión original	Woody Allen <i>Maridos y esposas</i>					
	George Miller y Nick Enright <i>Un milagro para Lorenzo</i>					
	John Sayles <i>Passion Fish</i>					
	David Webb Peoples <i>Los imperdonables</i>				X	
	Peter Warrens <i>Abril encantado</i>					
Adaptación	Ruth Prawer Jhabvala <i>La mansión Howard</i>	X		X		
	Michael Tolkin <i>Las reglas del juego</i>					
	Richard Friedenberg <i>Nada es para siempre</i>				X	
	Bo Goldman <i>Perfume de mujer</i>		X			
	Urga Rusia					
Película extranjera	Daens Bélgica					
	Indochina Francia	X	X	X		
	Schtonk Alemania					
						X

		RK	JF	FF	GN	Ud.
Dirección artística	<i>Drácula</i>	X	X	X	X	
	Chaplin					
	<i>La mansión Howard</i>					
	Juguetes					
	<i>Los imperdonables</i>					
Dirección de fotografía	Hoffa					
	<i>La mansión Howard</i>					
	<i>El amante</i>					
	<i>Nada es para siempre</i>					
	<i>Los imperdonables</i>	X	X	X	X	
Vestuario	<i>Drácula</i>		X	X	X	
	<i>Abril encantado</i>					
	<i>La mansión Howard</i>	X				
	<i>Malcolm X</i>					
	Juguetes					
Edición	<i>Bajos instintos</i>					
	<i>The Crying Game</i>	X		X	X	
	<i>Cuestión de honor</i>					
	<i>Las reglas del juego</i>		X			
	<i>Los imperdonables</i>					
Partitura musical	Alan Menken <i>Aladino</i>	X	X	X	X	
	Jerry Goldsmith <i>Bajos instintos</i>					
	John Barry Chaplin					
	Richard Robbins <i>La mansión Howard</i>					
	Mark Isham <i>Nada es para siempre</i>					
Canción	Beautiful Maria of My Soul <i>Los reyes del mambo</i>					
	Friend Like Me <i>Aladino</i>					
	I Have Nothing <i>El guardaespaldas</i>		X			
	Run To You <i>El guardaespaldas</i>					
	Whole New World <i>Aladino</i>	X		X	X	
Sonido	<i>Aladino</i>					
	<i>Cuestión de honor</i>					
	<i>El último de los mohicanos</i>					
	<i>Alerta máxima</i>					
	<i>Los imperdonables</i>	X	X	X	X	
Maqui-llaje	<i>Batman vuelve</i>		X	X	X	
	<i>Drácula</i>	X				
	Hoffa					
Edición sonido	<i>Aladino</i>					X
	<i>Drácula</i>	X	X	X		
	<i>Alerta máxima</i>					
Efectos visuales	<i>Alien 3</i>					
	<i>Batman vuelve</i>	X		X		
	<i>La muerte le sienta bien</i>		X		X	

**Sistema de puntuación:** Dos puntos por cada acierto en los primeros cuatro rubros, un punto por los restantes. Si usted repudia los Oscars, el juego o escribir en la revista, puede pasar a la página siguiente. En cualquier caso, suerte.

## El año que viene a la misma hora

Estar en contra de los Oscars es como estar en contra de los cumpleaños. Es tomarse más en serio de lo debido una reunión de gente vestida con smokings alquilados.

La ceremonia de entrega de Oscars tiene dos virtudes: es —irregularmente— divertida y es, al mismo tiempo, una de las muestras de sinceridad y exposición de sí misma más grandes que una industria pueda hacer.

Hollywood se muestra al mundo cada año tal cual es. Los miembros de la Academia votan *individualmente* sus gustos personales y el resultado final, la suma de esas individualidades, da un panorama bastante preciso del estado de la industria. Mecanismo muy superior al de la elección de películas por *corporaciones* que puede provocar que se mezclen intereses distintos del gusto personal. Esta exhibición desfachatada puede provocar burlas, desatar indignaciones, suscitar desprecios. Son lo contrario de las componendas palaciegas que, si salen bien, sólo generan silencio. Mucha gente le pide a los miembros de la Academia que no voten según sus gustos vulgares sino que hagan actos de justicia que ninguna otra institución terrenal —por ejemplo la Justicia— cumple. Así el reclamo de que Fulano haya recibido tres Oscars cuando el genial Zutano ni siquiera fue nominado alguna vez es

hecho de viva voz por gente que piensa que Dios existe mientras ve niños pidiendo plata por la calle. La Academia de Hollywood no es el equivalente terrenal de la Justicia Divina pero nunca pretendió serlo. La Cámara de Almaceneros elige a la Reina de la Primavera y nos invitan a todos a la fiesta gratis, ¿nos vamos a indignar porque eligieron a una chueca o porque los chizitos son berretas?

La entrega de premios es el momento en que el cine se toca con el deporte y esto es lo que molesta a las almas sensibles. Es como los futboleros con el Mundial: cada cuatro años se pasan un mes internados frente al televisor, terminan saturados, peleados con la esposa y destruidos moralmente por la decadencia de su deporte favorito. Cuarenta y ocho meses después repetirán la ceremonia mensual. Y así estaremos el último lunes de marzo: acostándonos a las tres de la mañana con los ojos enrojecidos, fastidiados por tanta pelotudez y lamentando el mal gusto de los dueños del cine. Y al año lo mismo. Es que la competencia tiene algo irresistible: el suspenso, el develamiento explosivo, la alegría y los esfuerzos mayúsculos por disimular la bronca. ¿Cuántas otras oportunidades tendremos en la vida de verlo a Warren Beatty con cara de culo?

Y por último, las cosas ni siquiera son tan malas como las pintan. Cada tanto —en una proporción bastante respetable— nos regalan alguna muestra de sensibilidad y premian lo mejor. El año pasado fue con *El silencio de los inocentes*. ¿Nos alegrará la noche Eastwood esta vez? ■

Gustavo Noriega

## El cuento del tío

1) Se sabe que hablar del Oscar supone eliminar cuidadosamente toda posibilidad de tratar al cine como un hecho artístico para someterlo a los avatares de la industria, el espectáculo y los comportamientos sociales. Habida cuenta de que los casi cinco mil miembros de la Academia de Hollywood son representantes de los más variados menesteres cinematográficos que, generalmente, responden a la ideología predominante en un momento histórico determinado y a los humores de la sociedad americana, nada distinto puede esperarse en cada nueva entrega.

2) Si bien el éxito previo es el principal antecedente para aspirar a un premio, la ausencia de cualquier criterio coherente se manifiesta en las nominaciones de este año. Dos films de estéticas tan opuestas como *La mansión Howard* y *Los imperdonables* acaparan la mayoría de las nominaciones. ¿Cómo es esto?

3) Debería desconfiarse de una entidad que premia las peores películas de algunos directores (*Ben Hur*, de William Wyler y *El último emperador*, de Bertolucci) y que reiteradamente propuso realizadores hoy totalmente olvidados como Frank Lloyd y actores insoportables como Dustin Hoffman. Debería recordarse que el Oscar limitó a *El ciudadano* de Welles con un premio al guión original y que nunca fijó su atención en Hitchcock ni tampoco en Cary Grant y Barbara Stanwyck, salvo en sus despreciables reconocimientos post-mortem.

4) Si alguna duda existiera acerca de los criterios que se manejan en la entrega de premios, basta recordar que el

Oscar considerado más importante, el de Mejor Película del Año, es recibido por los productores del film. No obstante, se continúa pensando que se premian los valores artísticos de una película.

5) En el rubro Mejor Película Extranjera, generalmente, los premios responden a compromisos políticos y comerciales, hecho que con frecuencia también se produce en los grandes festivales europeos. El reciente festival de Berlín serviría de ejemplo.

6) Más allá de estas observaciones, son muy pocos los que se han enfrentado con la sexagenaria institución (Woody Allen, George C. Scott, Marlon Brando) y, por el contrario, la búsqueda de una nominación a cualquier precio puede dar lugar a inesperadas comedias de enredos que hoy tienen a nuestro país como protagonista secundario.

8) Debe señalarse que la ceremonia de entrega de los Oscars constituye uno de los cuentos más aburridos que se pueda imaginar, con sus decenas de discursos calcados, canciones y números musicales mediocres y chistes insufribles del animador de turno. A pesar de ello, y llegado el día, el Oscar es visto en TV por centenares de millones de personas.

9) Después de varios años de triunfos de películas poco interesantes (*Pelotón*, *Amadeus*, *El silencio de los inocentes*) no deja de sorprender que un western riguroso y sin concesiones como *Los imperdonables* sea el favorito de esta entrega. Insólitamente, el film de Eastwood se ha convertido en una película de consenso y de inmediata respuesta en el espectador. *Los imperdonables* complace los gustos del público, incluido el de aquellos acérrimos enemigos del género. ¿Por qué será? ■

Jorge García



# El gordo, mi mujer y yo

por Quintín

Christine Bailey: —Vos debés ser de los tipos que todas las mañanas hacen flexiones para fortalecer el abdomen.  
Mike Hammer: —¿Y eso qué tiene de malo?  
Christine: —Que los hombres de abdomen flojo son más amistosos.  
Cloris Leachmann y Ralph Meeker en *Bésame mortalmente*, de Robert Aldrich

Hace poco leí que el crítico Vincent Canby, del *New York Times*, había escrito que la actuación de James Caan en *Una novia de dos novios* era la mejor de su carrera, muy superior al Sonny de *El padrino*. La película me había parecido siniestra, fundamentalmente por la actuación de Caan. Por lo tanto mi primera reacción fue gritar que el tipo no entendía nada. Unos días más tarde, me sorprendí pensando que el equivocado podía ser yo. Después de todo, ¿qué entendía yo de actores?, o mejor, ¿qué me importaban a mí los actores? Apenas Cagney o Mitchum o algún otro monstruo del pasado me despiertan admiración y, de los actuales, me interesan los personajes de Eastwood, disfruto de ver a Costner, a Geena Davis o a Harvey Keitel, pero ningún actor ni actriz me hace nunca ir a ver una película. La mejor actuación de De Niro o de Irons me deja absolutamente indiferente, supuestas nuevas maravillas como Judy Davis o Liam Neeson me parecen engendros y, en general, cuando me preguntan cómo estuvo fulano en tal película, paso momentos horribles tratando de imaginarme una respuesta. Cada vez que alguien recuerda que Hitchcock decía que los actores eran ganado, siento una perversa satisfacción. Mi interés por Gérard Depardieu no se despertó porque mi sensibilidad pudiera captar nada en su trabajo. Pensaba que era ese actor francés que trabajaba seguido (muchos actores franceses trabajan seguido) y que, por motivos inexplicables, era bastante famoso. Las razones fueron otras. En primer lugar, el amor que le profesa mi mujer. Este amor no es una mera atracción o un affaire pasajero, sino una pasión abrasadora que la hace delirar. Sólo cuando lo vio hacer de travesti con su slip de leopardo en *Vestido de fiesta*, se calmó por una semana, pero poco después volvió a la carga. Y yo, celoso al principio, furioso en ocasiones, hace años que me veo arrastrado al cine para ver toda clase de bodrios y películas *qualité* que jamás vería de otra manera. Aunque trabajó con Truffaut y con Ferreri, recuerdo con especial furia *Mi tío de América*, *El regreso de Martin Guerre*, *Cyrano de Bergerac*, *Te espero en mis brazos* y siguen los éxitos. Resignado a ser el segundo en el corazón de mi esposa, y aspirando a conservar aunque sea ese modesto lugar que años de seguir a River Plate en la infancia me habían enseñado, la acompañé, suprimiendo las airadas protestas de los primeros tiempos. La segunda razón fue darme cuenta de que el tipo, progresiva y notoriamente se había puesto MUY GORDO. Y que el amor de las mujeres que lo siguen —mi cónyuge incluida— no había disminuido un ápice. Es más: tenía cada vez más admiradoras nuevas en todos los países. Se había transformado en el único gordo sex-symbol de la historia del cine. En una época en la que la ausencia de grasa y los músculos trabajados son una

fiebre internacional, la popularidad del gordo Depardieu me sugiere que las claves de la atracción sexual no han sido definitivamente codificadas por la publicidad y que, probablemente, esto no ocurra nunca. La tercera razón tiene que ver con una escena de *Matrimonio por conveniencia*. Es aquella donde el gordo debe demostrar que sabe tocar el piano: el tipo se sienta, mira con aire “de artista” y le empieza a pegar a las teclas de cualquier manera. Cuando todos lo miran raro se detiene, dice que es un artista de vanguardia y se manda con una canción elemental y ridícula con la que seduce a la vieja dueña de casa. Sospeché inmediatamente que tal disparate no podía estar originalmente en el guión y que era una idea de Depardieu que la escena se deslizara hacia el grotesco. Un año más tarde, en *Todas las mañanas del mundo* y *Mi papá es un héroe* (que fui a ver ya saben por qué) comprobé que, por razones que sólo él sabe, le gusta hacer de músico, ya sea por exigencias del papel como en el primer caso o, en el segundo, simplemente porque se le da la gana de aparecer haciendo que toca a Chopin o cantando una canción cuando pasan los títulos del final. Mis viejos rencores personales se fueron transformando en simpatía y ahora lo veo de otra manera. Porque creo que uno de los principales problemas del cine de hoy es que la vieja y siniestra idea de la verosimilitud en el cine pasa por los actores, por su exceso de trabajo y de investigación para compenetrarse con los papeles, su apego al famoso “método”, su exasperante cuidado por el ajuste de sus personajes. Y Depardieu, con sus disparates y su presencia que parece siempre un poco fuera de lugar, destruye esas convenciones mediocres. Depardieu no es un típico actor de cine: está demasiado enamorado de las palabras y de la entonación. Pero tampoco es el lamentable actor de teatro que recita. Es una anomalía, un tipo con demasiada presencia física, con demasiada movilidad corporal como para agotarse en las palabras. Y, sobre todo, un actor al que se le nota que disfruta estando ahí, con un placer primario que desborda cualquier estado de ánimo de sus personajes y la calidad de los films. Y el cine capta esa felicidad directamente, haciéndola mucho más verdadera que las trabajosas situaciones dramáticas que fabrican los guiones. Pero hay más: la presencia personal de Depardieu no es del tipo de la de Nicholson, que siempre es él mismo jugando a que actúa. Es mucho más sutil, porque no se apoya en el intento de exponer su personalidad global, sino en la transmisión de deseos parciales, de matices que exceden a la película pero tienen la suficiente ambigüedad como para dejarla seguir fluyendo. Con todo esto, no quiero decir que a partir de ahora me zambulla en el cine cuando trabaja el gordo (no es para tanto), pero sí que gracias a la infidelidad de mi mujer, descubrí un actor que rompió los moldes y que mejora la calidad de vida del cine y de sus espectadores. Y si mi mujer lo ama, se lo merece. Después de todo, se casó conmigo y yo no soy, precisamente, Robert Redford. ■

## ¿Qué nos sucede, vida... últimamente?

por Daniel Grilli y Horacio Campodónico

La razón de ser de esta nota responde al siguiente hecho: en el número anterior fuimos convocados por la revista *El Amante* a participar en la redacción de un dossier sobre cine negro, donde se publicarían distintos puntos de vista sobre este tipo de cine. La nota que nosotros entregamos a la redacción, a su vez le fue entregada al Sr. Eduardo Russo, para que éste se informase de nuestro enfoque y no construyese un texto de similares características. De por sí, nuestro texto fue reducido por la editorial debido a una necesidad de economía de espacio en la publicación, hecho que, por otra parte, no nos molesta, ya que es lógico y común dentro de toda redacción. Sí, en cambio, queremos aclarar que distintos fragmentos de la misma que fueron suprimidos, donde se hace referencia al concepto de verosímil, al film *Retorno al pasado*, y a la utilización de superficies reflejantes (espejos), han sido utilizados por el Sr. Russo en su nota. No estamos hablando de plagio. Simplemente que, de haberse publicado la nota en su totalidad, la posibilidad de un debate hubiese sido más abierta.

De cualquier manera, nos sentimos sorprendidos por el tono agresivo y descalificador de la nota del Sr. Russo, la cual, aparentemente con pretensiones polémicas, no trata de construir un discurso propio, sino que, movido por una exacerbada pasión mítica hacia Hollywood (legítima el género, desconoce el proceso del film como producto industrial, mitifica al detective privado como si éste fuese sinónimo de cine negro, etc.). Se aboca a defender, según nuestro criterio, un espacio inmaculado que nunca existió. La posibilidad de goce estético, y el amor y devoción que cada uno de nosotros tenemos con determinados films, no es razón suficiente para excluir una reflexión crítica de los mismos. Se trata de sumar, Sr. Russo, no de restar... No es que estemos en contra de la polémica (hecho del cual los 80 con su discurso posmoderno nos ha desacomodado) ya que ésta brinda posibilidades de crecimiento mutuo al obligarnos a confrontar nuestra opinión con la del otro, sino que, simplemente, creemos que dicha situación debe darse en un pie de igualdad y previa advertencia. Vaya pues esta nota, que desde ya agradecemos por su publicación completa a *El Amante*, como respuesta a los conceptos vertidos en el número anterior.

1) Nuestro enfoque no está "fundamentado en el entorno histórico y social" (como se nos presentó en la nota introductoria), puesto que constituye una reflexión estética sobre un *estilo* (entendiendo el mismo no como nacido de un repollo) que, como producto industrial-artístico, emergió condicionado por diversos factores, tanto históricos como sociales.

2) "El tan mentado 'sistema dominante' no es más que un fantasma que habita la cabeza de quien concibe al cine americano como una máquina de picar genios artísticos" (E. Russo).

Entendemos que desconocer la dinámica de los estudios de Hollywood implica desconocer la base material del film como producto de consumo masivo. El objetivo de cualquier industria es la obtención de máximos beneficios por el producto que ofrece, y la "Dreams Factory" nunca excluyó este principio. Ahora, ¿cómo hace una industria para controlar su producción si el consumo de la misma depende de los gustos del público y los cambios del mismo? Básicamente, segmenta su producción en función de los distintos gustos y, es más, incluso los impone (tal como sugieren los publicitarios, la mejor manera de seguir a un individuo es caminar delante de él). Así, los géneros, procedimiento que Hollywood utiliza desde la década del 20, para estructurar sus grandes arquetipos. A partir de los 30, los géneros comienzan a enriquecerse cruzando recíprocamente sus elementos: es así que, por ejemplo, el cowboy recio comienza a enamorarse. Esta contaminación de los géneros se realiza en función de renovar el verosímil de cada uno de ellos (que de por sí ya operará como "efecto de corpus" —Metz—), manteniendo así en vigencia el género, y logrando que el mismo sea visto con agrado por una mayor cantidad de espectadores, dado que los elementos que ofrece dejan contento a un público más variado. Se trata de razones económicas no de creatividad. Se busca la maximización del producto, en función de un mayor beneficio (¿acaso no sucede esto con *El guardaespaldas*: acción/romance/star de cine/star musical?). Ahora, ¿qué lugar ocupa el cine negro en este contexto industrial? El de una contracorriente que, dentro de la industria, se opuso a la corriente dominante (exitismo, happy-end, maniqueísmo, etc.) y que incluso sacudió la dinámica del star-system, con las innovaciones tipológicas que aportó (por ejemplo, B. Stanwyck es víctima en *Al filo de la noche*, y victimaria en *Pacto de sangre*; H. Bogart es víctima en *Senda tenebrosa*, victimario en *Conflicto e Inspiración trágica*, y héroe en *Al borde del abismo*).

La lógica económica de los géneros se manifiesta así en dos niveles:

a) **Mercado:** el seccionamiento de la oferta-cine en distintos paquetes genéricos permitirá: afinar la puntería del beneficio, controlar los rasgos del producto (verosímil), diversificar y dirigir el mismo, producir su demanda.  
b) **Lenguaje:** el agrupamiento del texto cinematográfico en diferentes regiones genéricas garantizará una mayor eficacia ideológica. Consolidados los conjuntos de leyes que perfilan los distintos géneros, su razón última —el mercado, la ley del beneficio— opera con mayor tranquilidad. Lo que hace específicos a los distintos géneros es su codificación, la evolución de los mismos tendrá uno de sus pilares en el imperativo económico.

No podemos olvidar que la producción de sentido en la cinematografía de cualquier país está estrechamente relacionada con la producción de ideología. Si tenemos en cuenta que las directrices de cada uno de los films de Hollywood estaban dadas por los estudios, y que a su vez, éstos tenían sumo cuidado en respetar el Código Hays, la pregunta a hacernos entonces es ¿cómo tuvieron lugar en los estudios los films negros? Y la respuesta se encontrará siguiendo, estudio por estudio, a quienes trabajaron en las jefaturas de producción de los mismos. Así tenemos en la Warner a Hal B. Wallis; en la R.K.O., a George Shaefer, Charles Koerner y principalmente Dore Schary; en la Universal, a Mark Hellinger y Joan Harrison; en Paramount, el aporte de la Hal B. Wallis Productions a partir del 43; en la M.G.M., la presencia de Irving Thalberg, y a fines de los 40, el ingreso de Dore Schary; en la 20th Century Fox, la escuela verista iniciada por el productor Louis de Rochemont. Estos jefes de producción funcionaron como bisagras (lugar, de hecho, conflictivo) entre las aspiraciones económicas de los estudios y el fervor creativo y crítico de los distintos directores, con cuyos criterios éticos y estéticos coincidieron las más de las veces. Para

terminar con este punto, recordemos que el derecho al "corte final", que obra casi siempre en manos de los estudios, lejos de ser un fantasma como Alan Smithee, es una pesadilla que cercenó y cercena la creatividad de muchos directores (Ridley Scott con *Blade Runner*, Dennis Hopper con *Camino de retorno*).

3) "Achacar (el fuera de campo) a las disposiciones del Código Hays equivale a pensar la abundancia de escenas con luz artificial como obediente al interés de la General Electric en participar aun más en el negocio del cine" (Russo). Indudablemente el fuera de campo existía como procedimiento antes de la implantación del Código Hays de autocensura (aprobado por la Asociación de Productores Cinematográficos el 31 de marzo de 1930, y cuyo párrafo b) referido al hecho criminal sentenciaba: "No se mostrarán los detalles de los asesinatos brutales"), como bien demuestran las obras de Dreyer y Mizoguchi. El Código Hays no produce el fuera de campo sino que el fuera de campo se fortalecerá como medio eficaz para evitar la censura. Utilizando a pleno el poder de su capacidad retórica, el cine ganará una batalla por partida doble, en el campo de la libertad de expresión y en el de la sugestión estética. Por eso creemos imprescindible no confundir causa con efecto. En cuanto a la referencia a la General Electric, coincidimos con el Sr. Russo: puesto que efectivamente, no sólo esta empresa sino también la General Motors, la RCA, la Western Union, la Kodak, la ATT, el Chase National Bank, la Dupont, entre otras, participan en el negocio cinematográfico tal como ilustra un esquema que se puede consultar en el libro *El nuevo cine venezolano* de Aguirre y Bisbal.

4) "¿Qué continuidades estilísticas detectamos entre fotógrafos con *estilos* tan diferenciables como Sid Hickox (...) o John Alton? (...) Su consistencia (la del cine negro) hace a una *narración* que se enmarca en ciertos códigos" (Russo). Sería lo mismo preguntarse qué factores estilísticos unen a pintores tan diferenciables como Leonardo, Miguel Angel, Rafael o Piero Della Francesca: poner antes de relieve los estilos individuales, de por sí ricos, para dejar en un segundo plano (pero sin olvidar) el *tono* general que permite a ciertos artistas configurar una propuesta globalizadora (llámese estilo renacentista o "negro"), es prioridad de artículos monográficos y no de artículos introductorios, como el dossier en cuestión pretendía.

Por otro lado tenemos el asunto de las estructuras narrativas: si se trata de encontrar la "consistencia" de lo "negro" a través de las mismas, afirmando con eso que nos encontramos ante un género, se comete un doble error y se tropieza con varios problemas. *Alma negra*, por ejemplo, remite a más de una estructura narrativa: a la de gangsters en su totalidad, a la del western en sus primeros cinco minutos (reactualizando el *Asalto y robo a un tren* de Porter, 1903), a la *procedural* (donde el acento y el punto de vista están puestos en los procedimientos empleados por la policía para atrapar a la banda), a la penitenciaria (donde se le tiende la trampa a Jarrett). Sin embargo todos estos momentos, espacios de creatividad que permiten dichos cruces narrativos, *por sí mismos* no explican por qué suscribir este film como *negro*, ni como "estilo" ni como "género". Ante todo porque estamos hablando de cine, medio en el cual el factor formal y visual juega a nivel género un papel autónomo que no se rige necesariamente por la(s) estructura(s) narrativa(s) presente(s). Una película como *Blade Runner*, perteneciente al género de ciencia-ficción, posee una estructura que lo conecta con el género de detectives privados y lo visual se constituye en una dimensión propia, al participar en uno y otro género: ¿por qué entonces se califica esta película, con justeza, como "negra"? y ¿por qué decimos que lo "negro" es un estilo y no un género? Porque más allá de una estructura narrativa, de una forma visual, de una o varias tipologías dadas (tres factores que si pueden ordenar un género), el estilo "tiene que ver con determinados tipos de *estructuración de una totalidad*, con los tipos de su conclusión, con los tipos de la relación que se establece entre el hablante (el director) y otros participantes de la comunicación discursiva (los espectadores)" (Bajtin). Ambigüedad, sospecha y fatalismo, las conclusiones significadoras de lo "negro" surgen en *Alma negra* y *Blade Runner* no por las "intenciones" de los autores sino por su capacidad de estructurar los diversos códigos puestos en funcionamiento. A partir de sus obras sabremos qué quiso decir y sintió cada uno.

5) "Considerar a *Pasión de los fuertes* como cine negro implica ignorar la distancia que media entre la épica del western —una sociedad por construir— y el malestar de la cultura de la gran urbe" (Russo).

No es que ignoremos la épica del western sino que, como conocemos el desarrollo histórico del género, entendemos que en el western de posguerra, y *Pasión de los fuertes* es del 46, se produjeron profundas modificaciones que afectaron la evolución del mismo. "La transición de un estilo, de un género a otro, no sólo cambia la entonación del estilo en las condiciones de un género que no le es propio, sino que destruye o *renueva* el género mismo" (Bajtin). Es decir, exigirle al western de los 50 que sea tan "épico" y maniqueo como el de los años 30, es como pedirle Audrey Hepburn que tenga las tetas de Jayne Mansfield.

6) "El investigador, como Edipo —padre del policial, dicen Boileau & Narcejac— quiere llegar al fondo del asunto" (Russo).

Como aquí nos dio la impresión de que se produjo un error en la transcripción de la cita, y para de paso ilustrar sobre los peligros de deshistorizar los productos culturales (y, por favor, no se trata de "determinismos históricos o sociales"), damos la palabra al mismo Narcejac: "la novela policíaca ha nacido en el siglo XIX; antes era impensable su aparición. Es verdad que el gusto por el misterio y el espíritu científico no datan de ayer. Regis Messac, en su tesis sobre la *detective novel* (1929) dice que la Grecia antigua ha cultivado ambos elementos y sostiene que *Edipo* ha sido sin duda el primer relato policíaco. No cabe nada más falso. Mitología y método son, desde siempre, inconciliables". ¡Urgente comuníqueme con la comisaría de Tebas!

7) "Cuando nadie se acuerde de 'los 10 de Hollywood'" (Russo).

Nosotros entendemos que el abordaje de un discurso cinematográfico estructurado en la década del 40 hace imprescindible el rescate de los hechos y la historia que los circundó. ¿Acaso no suena ilógico referirse al pasado haciendo tabla rasa del mismo? Cuando en el 2049 alguien pregunte qué quiso decir Irwin Winkler en *Culpable* o Martin Ritt en *El testaferrero*, sería muy triste que nadie sepa qué responder... ■

# El cine italiano y la crítica

Instituto Italiano de Cultura



Jueves 1º de abril (1)

19 hs.: Mesa redonda sobre el tema "Argentina e Italia. Un puente entre dos cines", con la participación de Manuel Antin, Claudio España, Alberto Farina, Jorge Polaco, Eduardo Antin (Quintín) y Salvador Sammaritano.

Moderador: Luigi Volta.

## Homenaje a Federico Fellini

Viernes 2 de abril (2)

20 hs.: *Lo sceicco bianco* (El jeque blanco)

Sábado 3 de abril (2)

20 hs.: *I vitelloni* (Los inútiles)

Domingo 4 de abril (2)

20 hs.: *La strada*

Martes 6 de abril (1)

18.30 hs.: *La dolce vita*

Martes 13 de abril (1)

18.30 hs.: *8 1/2*

Martes 20 de abril (1)

18.30 hs.: *Fellini-Satyricon*

## Homenaje a Ettore Scola

Martes 27 de abril (1)

18.30 hs.: *Brutti, sporchi e cattivi* (Feos, sucios y malos)

Jueves 29 de abril (2)

20 hs.: *Una giornata particolare* (Un día muy particular)

Viernes 30 de abril (2)

20 hs.: *Che ora è* (Que hora es)

Martes 4 de mayo (1)

18.30 hs.: *Il mondo nuovo* (La noche de Varennes)

Martes 11 de mayo (1)

18.30 hs.: *Splendor*

Martes 18 de mayo (1)

18.30 hs.: Conferencia de Emilio Bellon:  
"Ettore Scola ante la situación límite".

## Psicoanálisis y cine italiano

Martes 1º de junio (3)

19 hs.: Pier Paolo Pasolini: *Teorema*

Martes 8 de junio (3)

19 hs.: Pier Paolo Pasolini: *Salò o le centoventi giornate di Sodoma* (Salò o los ciento veinte días de Sodoma)

Martes 15 de junio (3)

19 hs.: Liliana Cavani: *Portiere di notte* (Portero de noche)

Martes 22 de junio (3)

19 hs.: Marco Ferreri: *Storia di Piera* (Historia de Piera)

Martes 29 de junio (3)

19 hs.: Marco Ferreri: *La carne*

Después de los espectáculos se realizarán mesas redondas con comentarios de las películas y debates.

(1) Instituto italiano de Cultura. Marcelo T. de Alvear 1119 3º piso T.E. 393-9229 y 325-6028

(2) Centro Cultural San Martín. Sala AB

(3) Microcine del Centro Cultural Recoleta

Viajando por el planeta polaco

# Las raíces, los cadáveres, los muñecos

por Luigi Volta

No sirve, como defensa contra los melancólicos monstruos de Jorge Polaco, declarar con obstinación que yo, espectador, *no soy esa persona* a la que él se dirige, por el miedo, hasta el terror de no involucrarme con tanta abyección, con tantos recuerdos incompletos e infantiles, y quizá con mi propia imagen en el espejo. Pero ¡qué horror esta identificación enfermiza y odiosa que se realiza a pesar mío y me impulsa a hacer cuentas con algo que probablemente tengo adentro bien escondido! La visión de sus films me deja sensaciones que quedan largo tiempo, que no me permiten *olvidar*, como frente a cualquier fácil producto hollywoodense. La primera imagen que se ofrece en *Diapasón*, película de 1987, es un *travelling* alrededor de una inmensa magnolia cuyas ramificaciones se extienden hacia un cielo que está cambiando de color, asumiendo tonos violetas y extraordinarios. La idea es que en este extraño planeta no se parte hacia ningún lugar, que estas excrescencias extienden sus raíces hacia las profundidades del alma; y aquí, a este espacio angustiosamente cerrado que huele a antiguas habitaciones de niño y a prendas íntimas de la Madre, nos invita a viajar Polaco. Se trata de un movimiento hacia alguna profundidad insondable, pero nunca hacia una frontera cualquiera, una magnífica aventura cualquiera que podríamos haber soñado de niños.

Un tren lleva al personaje que creemos principal (pero pronto sabremos que no existen héroes protagonistas en Polaco) a través de un espacio representado por una campaña sin color y bastante fea. Pero es como si no viajáramos, como si no hubiera ningún lugar adonde ir. Es evidente que el personaje está, como siempre, viajando con su cabeza y no ve el mundo que lo rodea. Desde la ventanilla, que aquí parece funcionar como pantalla de cine, vemos y oímos cosas horribles a la distancia, anunciadas por el ruido seco de algunos disparos. Un hombre desnudo contra un árbol, y dos otros hombres maniatándole y disparándole.

Indiferente a este acontecimiento, el personaje no se perturba; frente al espejo del baño se arregla el cabello, se obstina en pensar en su propio cuerpo y ombligo, para continuar con su viaje, que, como pronto veremos, se realiza hacia su propio pasado, y no hacia los mundos desconocidos habitados por el otro (vale decir, por un vampiro ideal que nos atrae adonde en el fondo *no* queremos ir, un territorio nuevo, inexplorado, donde *no* encontraremos a la Madre, o por lo menos donde ella, por una vez, se esconderá, y así podremos tener una *aventura* ideal).

La misma escena se repetirá al final, esta vez con el personaje de la Mujer de esta historia "Boncha", una antigua compañera de colegio que el hombre, rico, invita a vivir en su enorme casa-laberinto, para que sea claro que ésta es una historia del Mismo más que del Otro. No hay lugar aquí para este último como máquina de la seducción, pero también de la muerte. Lo que se encuentra siempre y sólo es el *espejo*, en muchísimas escenas, y como fatal extensión, la cámara. La casa es esencial aquí, el verdadero espacio soñado por Polaco, y está poblada por dos inquietantes sirvientes, madre e hijo claudicante (¿Edipo?), e invadida por los fantasmas. Escondido entre los pasillos y paredes de este Palacio del Minotauro, está el fantasma del Padre, médico obsesionado por el orden, que corre tras el hijo-niño para gritarle que de grande será un perverso porque se masturba. Sin

embargo, aquí el verdadero Minotauro no es ni el Padre ni la Madre, sino todo el conjunto de fantasmas y dobles que se agolpan en este lugar como en las otras películas de Polaco. La Familia de Polaco es un monstruo colectivo, y su horror me recuerda esas impensables figuras de hombre-mosca-máquina (*The Fly*) o de dos-cuerpos-en-una-mente (*Dead Ringers*) inventadas por David Cronenberg, uniones fatales de algo que tendría que estar separado. Al final, todos estos dobles se han transformado según una grotesca y mítica metamorfosis. Su casa ahora se ha vuelto verdaderamente en el *laberinto*: otro lugar infinitamente feo y profundo, con pasillos y misteriosas puertas y



Kindergarten

habitaciones usadas para extraños encuentros. Estamos en la gran Casa de los Espejos, donde cada uno es también todos los otros al mismo tiempo. Al final, se llegará a la estupenda toma de la cámara, como última imagen del film, siendo la cámara y el cine el lugar hacia el cual todo se dirige. El cine como objeto mágico para Polaco, quizá la única solución para salir de este feroz inmovilismo, así como lo es el Libro para Borges.

Las dos películas que siguen, *En el nombre del hijo* y *Kindergarten*, acentúan el tema de las raíces que te agarran y no te dejan libre, y siempre se trata de las mismas, antiguas raíces del padre ausente, de la Madre vieja y horrible, del recuerdo vivo de la infancia. Lo interesante es notar que la insatisfacción y el horror cada vez más fuertes sólo encuentran un alivio en la *imagen*. Y es en este territorio de la forma y del ritmo donde tenemos que buscar las claves de la evolución de Polaco.

Forma y ritmo que se vuelven cada vez más obsesivos, como para compensar la ausencia de aventuras (es decir, de encuentros con el otro). Miremos, para comprobarlo, las primeras secuencias de *En el nombre del hijo*. Después de la onírica avanzada de las monjas que llevan el ataúd de *mamele* (la mítica Madre Judía), mientras se entona un canto en yiddish, la cámara recorre, visión tristísima y terrorífica, la habitación de la misma madre llena de pequeños objetos con la música de tantos años antes. Y, sin solución de continuidad, llega inmediatamente después a una visión de infierno: el gran, desordenado taller donde el Hijo repara las muñecas. Las tonalidades son de rojo fuego, y hay un terrible silencio roto por el soplo de las llamas, como quizás era el mundo en el momento de su creación con el dios haciendo sus hombres-muñecos. El mundo cerrado de Polaco es al mismo tiempo el cosmos (es decir, *todo* el mundo posible) y el tiempo (es decir, *todo* el tiempo posible). Así el Hombre-Niño, hijo de la Vieja-Joven, es también el dios desesperado de este mundo de muñecos atrapados en la enésima casa-prisión, lo que equivale, por cierto, al invisible Director detrás de la cámara con que se concluye *Diapasón*.

Comprendemos a esta altura cuál es la utopía, o mejor, la *distopía* de Polaco: el horror al tiempo que pasa, que no va de acuerdo con la atemporalidad del recuerdo, por el cual ya no existe la muerte. *Kindergarten*, así, puede considerarse la parte final, quizá la más terrible, de una trilogía que llamaremos aún, de alguna forma, "utópica", donde aún se insiste en estos rituales infantiles, en este absurdo rechazo del tiempo.

Tan pronto como entramos en este film de 1990, nos encontramos en una enésima, odiosa pesadilla del tiempo inmóvil y del espacio cerrado. Aquí se pasa del espacio

verdísimo poblado de niños de trajes multicolores, anunciado por un vendedor de pochoclo, y de neutrales casas de reposo repletas de viejos que sueñan con la fuga a un palacio de cuentos de hadas, de infinitas habitaciones y memorias. Los espacios en realidad son dos: uno, que está *afuera*, y está lleno de flores y de verde, bajo un sol siempre enneguecedor, y uno que está *adentro*, donde la infancia se convierte de inmediato en estado adulto y después en vejez y, finalmente, en no-muerte, como en un *horror movie*, representada por el padre de la Mujer (Graciela Borges), transformado en momia. A este patético muñeco se le colocan vestidos nuevos y hasta un traje del setecientos en ocasión de un baile de disfraz. Otras veces la momia está sentada a la mesa esperando el té. Es como si la vida, aquí, no pudiera o no debiera ir adelante, *más allá de la vejez, hacia la muerte*.

El efecto de semejante inmovilidad está en el exceso de la imagen, en la gloria de los colores, en las atmósferas que se vuelven casi insoportables. Sin embargo, se comprende que hemos llegado al punto máximo, que este círculo mágico no podrá continuar, pues pertenece a la mente y no al mundo de la experiencia.

Todo aquí se convierte en algo terrible. El mismo devenir del tiempo equivale a la perversión. Vemos, en *Kindergarten*, la presencia, ahora por primera vez física, infinitamente grotesca, del *cadáver* que se acopla con la locura. El Niño, el último eslabón, ha enloquecido: corre como un desenfrenado, odia-ama a su madre; no quiere responder a las preguntas, no quiere comunicar, como presa de un autismo feroz y despiadado; y se hace francamente odiar por el espectador. Y, finalmente, en una de sus corridas por esos pasillos infinitos, se para un día aborrecido como Dorian Gray frente al busto de un niño monstruoso, es decir, su propia imagen.

**El ángel melancólico.** Con sorpresa nos damos cuenta de que, en *Siempre es difícil volver a casa*, de 1992, de alguna manera Polaco ha superado una frontera, que algo aquí es distinto. Somos invadidos por la luz, por los colores claros, fuertes y vivos, que acompañan, por primera vez en su cine, a escenas de masas. Los cuatro personajes están ocupados con una aventura. Están "viajando". Su coche llega a un típico pueblo argentino con sus casas bajas, colores claros, gente ocupada en festejos que ríe y baila. Es como en un *western*. Durante el baile se verifica una seducción por parte de uno de nuestros Magníficos Cuatro hacia una muchacha, que acepta hacer el amor con él en su enorme casa con piscina, vacía pues sus padres están de viaje. Pero aquí comienza el discurso usual de la impotencia y de la melancolía. Más que de amor, se trata

## CENTRO DE INVESTIGACION CINEMATOGRAFICA

Integrado por profesionales egresados del Instituto  
Nacional de Cine

Inscripción 1993

## CARRERA DE REALIZACION CINE - VIDEO

ZAPATA 366 (Alt. Cabildo 300) 553-3473

## CINE, VIDEO & TV

Estudie con Rodolfo Hermida

Cursos de dirección • Seminarios de cámara  
e iluminación • Guión • Edición • etc.

**Vacantes limitadas**

Solicite entrevista

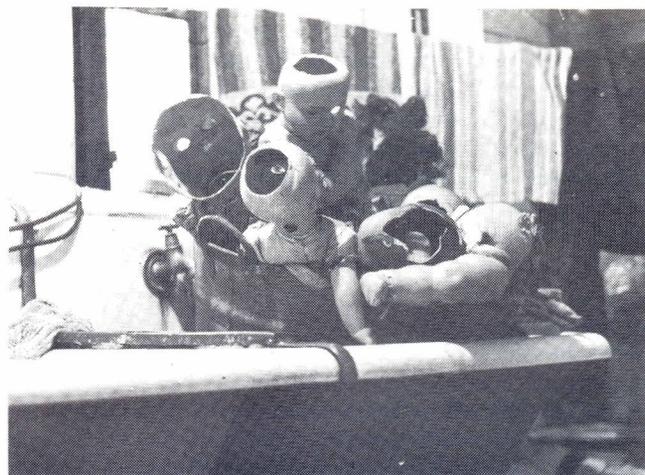
MUÑIZ 490, (1234) CAPITAL • 983-6903 / 982-0948

de una *invasión* corporal, que hace pensar en *Ultimo tango en París*.

Muy pronto se pierde la gloriosa connotación del *western* por una de total inutilidad. Ya no hay ninguna gloria por el robo al banco que los Cuatro han preparado caóticamente y realizan aun más caóticamente; y de la misma manera no hay ningún placer erótico por el estupro que acabamos de ver en la piscina de los ricos, con el hombre que declara inmediatamente después su propio horror: "Estoy podrido" y la orina encima a la muchacha atontada.

Los amigos que han planeado una aventura a la manera de un film americano años cincuenta, aséptica y gloriosa, y que tendrían que desaparecer en el desierto como Gregory Peck o Humphrey Bogart, ya no podrán hacerlo. Ni siquiera podrán mantener la unidad de su grupo, tan pronto como empiece la caza contra ellos por parte del pueblo unido en el deseo de destrucción. Tampoco lograrán mantener otro tipo de cohesión: la cómica, a la manera de los hermanos Marx.

Pero esto pasa porque ellos no son los héroes, y aquí valen tanto como los aldeanos, mientras es el *lugar* lo que vale, como las casas embrujadas de lo gótico anglosajón, como el Overlook Hotel de Stanley Kubrick. Como éste, también aquí estamos en *el laberinto*. Esto es en efecto un laberinto al revés, donde las víctimas no tienen ninguna necesidad de entrar, *porque muy probablemente han estado siempre en él*, y pronto nos damos cuenta de que *todos* aquí son víctimas, aldeanos y asaltantes. Todos ya están en su centro, donde *algo* los ha estado devorando desde siempre. Lo que es interesante es que ni siquiera encontramos al Minotauro, sino su ridícula copia, que, sin embargo,



En el nombre del hijo

acentúa su horror. En vez del monstruo devorador del mito, encontramos una vaca de plástico que anda por la aldea, y que vemos a cada rato, para recordarnos que la historia *verdadera* no es un robo cualquiera a un banco de provincia y que, aun más, es *otra* historia que Polaco nos está contando.

Ya no hay salvación en la Aldea del Horror de Polaco. En la escena final, es casi obvio que los dos fugitivos sobrevivientes hayan llegado al centro del laberinto, que es el cementerio: azulado y magnífico —como raras veces se ha visto en un film de vampiros— con sus piedras tumbales y los monumentos que reciben la luz absolutamente irreal de la luna. Como en un *horror film* (hay algo en la muchedumbre de los aldeanos que es vomitada por los camiones que llegan todos al mismo tiempo que me recuerda *The Invasion of the Body Snatchers* de Don Siegel) todos ellos son monstruos y mutantes.

El film termina aquí, con la imagen de los dos sobrevivientes —el Bello y el Bufo— que se dan coraje recíproco mientras caen como lluvia las piedras contra ellos, y es importante que no se vean las caras de los lapidadores. Los monstruos, en efecto, son todo el pueblo en su conjunto, y ya no tienen rostro. Queda el color difuso de la pesadilla. Bellísima es la escena donde se ve a uno de los Cuatro, poco antes de morir, subiendo por una escalera pujando a un cura, un hombre flaco y austero como un puritano de otros tiempos; y después la larga secuencia sobre el campanario, con un cielo demasiado azul, y los dos personajes recortados contra ese cielo; y en el fondo, una mujer que queda siempre inmóvil con la cara contra el muro.

Pero no es una mujer, es una estatua, es un *ángel melancólico*. Pienso, finalmente, en ese magnífico grabado de Albrecht Dürer: el ángel del arte mirando melancólico frente a sí. Este ángel duplica la vida, crea objetos que niegan el tiempo y la muerte, y evidentemente se opone al ángel *trágico* de la historia que, por el contrario, observa las muertes y destrucciones y no puede ni explicarlas ni evitarlas (recuerdo el estupendo *Der Himmel über Berlin* de Wim Wenders). Me gusta pensar que quizá también este ángel melancólico de Polaco sea aquel mismo ángel de la dimensión estética. El Ángel del Cine, que permite este viaje mío dentro de estos sueños de locura en la compañía de hijos y madres simbólicos, niños floreales y viejos desnudos en laberintos infinitos. Melancolía, quizá, porque todo esto debe quedar frío y distante, como cualquier cosa del arte, que coloca los recuerdos de sangre y carne en la disposición aséptica del museo y de las videotecas. ■

JAZZ  
AND  
BLUES

## Jazz & Blues

CD exclusivos  
europeos y americanos  
Tucumán 764, Loc. 32, PB

# LA TRIBU



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

FUNDACION  
**EIKON**

CURSOS &  
SEMINARIOS **1993**

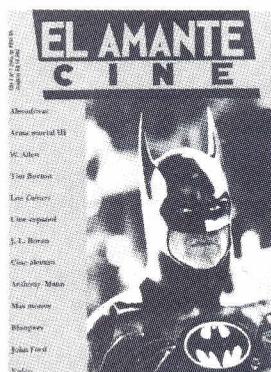
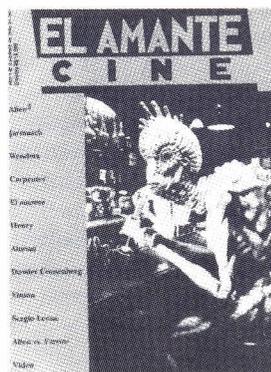
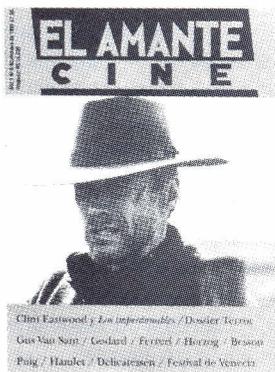
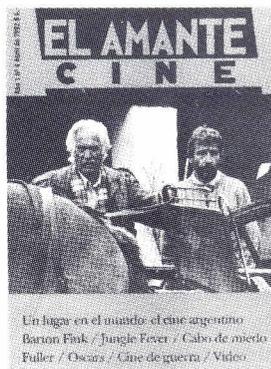
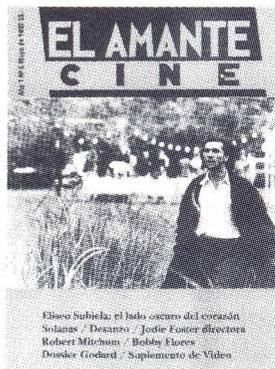
- Análisis de films: teoría y práctica
- Taller de crítica cinematográfica
- Imagen y diseño multimedia
- Actuación en cine y teatro, y
- Guión para cine y TV

Eduardo A. Russo  
Gustavo Castagna  
Jorge O. Domínguez

Nathán Pinzón

SOLICITAR ENTREVISTA AL 961 - 4617

# El Amante 14 aparece a mediados de abril



Adquiera la colección completa de  
*El Amante 92*

...  
en Esmeralda 779 6º A  
de 14 a 19 hs.

...  
o telefónicamente  
llamándonos al 322-7518

...  
o solicítela por correo

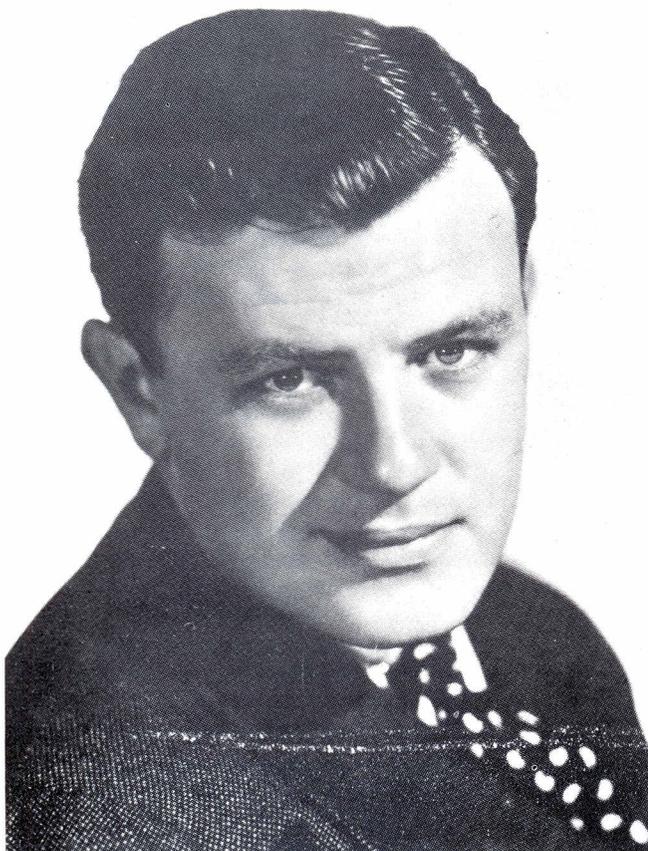
Joseph L. Mankiewicz (1909-1993)

# Leo, the last (loco por el flashback)

por Rodrigo Tarruella

Mankiewicz fue y es uno de esos directores, bastante comunes en la Edad de Oro hollywoodense (30, 40 y 50s) que, habiendo filmado algunas películas notables, no lograron, pese a esos aislados destellos, una coherencia *autoral* cinematográfica fuerte y continuada. Joseph Leo Mankiewicz (1909-93), leyenda cinematográfica durante décadas y hoy tan ignorado y olvidado como casi todo, nos deja algunos buenos recuerdos entre sus más de 20 films. Guionista y productor de larga carrera, en Paramount, RKO, Fox y Metro (en acción desde que subtitulaba en el mudo), dialoguista de W. C. Fields, Jackie Cooper y Jack Oakie, guionista de *Manhattan Melodrama* (famosa por ser la película que Dillinger fue a ver cuando lo acribillaron), produjo *Furia* (Lang), *Tres camaradas* (Borzage) y *The Philadelphia Story* / *Pecadora equivocada* (Cukor) entre otras pegadas. Cuando debutó dirigiendo (*El castillo de Dragonwyck*, 1946) tenía ya un frondoso *curriculum* en 18 años de cine.

Mankiewicz era un escritor que filmaba. Un maestro del diálogo y la ironía, etc. La mayoría de sus películas trata un acertijo o enigma a resolver por la palabra. Mankiewicz



fue lo que se dice un cineasta “culto y refinado”, también otro espíritu equivocado de medio expresivo, usaba un lenguaje por otro. Confundió el cine con el teatro, como algunos lo hicieron con la tele, el diván psi, la ilustración literaria, el audiovisualismo y el bufete de abogado o la monserga política. “Inteligencia sin inspiración”, definió acertadamente Sarris a quien intentó casi tantas “adaptaciones” como John Huston.

Si la pretensiosidad y las ínfulas de JLM son legendarias, también lo fue su formidable talento para originar grandes actuaciones. Dado que Mankiewicz prefirió la palabra a contar con imágenes, sus momentos más recordables provienen de actores y actrices.

**Ellos y ellas.** Play. Un dramaturgo en 35 mm. Rex Harrison parece haber sido su intérprete favorito, dos veces en el comienzo —la extraña, tierna y “maldita” *The Ghost and Mrs Muir*— y otras 2 en la recta final (*Cleopatra* y *The Honey Pot*). La elegancia, el refinamiento, la ironía, un idealismo herido trocado en escepticismo distante, movían los artificios de sus héroes. Inteligencia, dudas, epigramas como dardos, una visión más europea que americana, más teatral que cinematográfica. Mason, Price, John Gielgud, Cary Grant, Ronald Colman, George Sanders, Gary Merrill, encarnaron a la perfección el *homus* mankiewicziano, aristocráticos envueltos en tramas y conflictos sociales, históricos y políticos. También la pasión amorosa, la locura y el relativismo de las distintas versiones. Algunos secundarios de Mankiewicz fueron tan o más significativos que los dioses principales: Edmond O'Brien en *La condesa descalza*, el Brutus de Mason en *Julio César*. En ésta, todo el *cast* se destaca e importa, como una *jam-session* con Shakespeare. Además, JLM logró cimas de Price y Bogart, hizo cantar y bailar a Brando (*Guys & Dolls*) después de Marco Antonio y le dio a Kirk Douglas uno de sus *son of a bitch* más extraños y retorcidos (*El final de un canalla*). En contraposición, debió lidiar con Audie Murphy, tan nefasto y condecorado como Zanuck, y enfrentó en un duelo verbal en el OK Corral de las tablas a Michael Caine y Olivier, desencadenados, en *Sleuth* (*Juego mortal*), ese *tour de force* del *cabotinage* masculino.

**Condesas & malvadas.** Mankiewicz podría quedar en la historia del cine sólo por lo que logró con Gene Tierney (*Dragonwyck* y *El fantasma*), Ava Gardner, Kathie Hepburn, Susan Hayward y Bette Davis. Anne Baxter obtuvo “el papel de su vida” entre los alcoholes de *La malvada* y Danielle Darrieux igualó jornadas ophülsianas en *Cinco dedos*. El centro —elusivo— del juego de cajas chinas mankiewicziano en *All About Eve* es la personalidad antropofágica de Bette, así como *La condesa* gira en *flashbacks* alrededor de la belleza animal de Ava. Llegando

a las malsanas flores de invernadero, Hepburn emerge con demencia verbal por sobre las timideces de Clift y los gritos de Liz Taylor.

Un párrafo especial merece la morocha Gene Tierney, eterna en el alma de su pueblo cinéfilo. *Dragonwyck* es uno de mis Mankiewicz favoritos, junto con *5 dedos* y el *Julius Caesar*. La iba a dirigir el maestro Lubitsch, pero terminó convirtiéndose en el debut artesanal como dire de nuestro *enfant terrible*. Un artesanato estupendo. La belleza efímera y delicada, mortal e inmortal de la negra Tierney pocas veces fue exaltada en su esplendor fantasmagórico como en la Miranda —Shakespeare *again*— Wells de *Dragonwyck* y en la Dama de *The Ghost*.

**Saqueando la biblioteca.** El caballero Joseph L. se batía con ingenuidad democrática yanqui contra la hipocresía, el mercantilismo, la corrupción, la mentira. En busca de inspiración recurría a los estantes. Fue un león vendiendo literatura. Shakespeare, Ben Johnson (el Volpone transformado en *The Honey Pot* o *Anyone for Venice?*) y Tennessee tuvieron mejor suerte que Damon Runyon o la pésima traslación del *Americano tranquilo* de Greene, un film tramposo.

**Señor flashback.** El castillo de Lord Mankiewicz encerraba un fantasma de Canterville. Este seguidor de Wilde y Scott Fitzgerald movía sus marionetas buscando una verdad, o la resolución de un crimen, a través de refinados laberintos, mediante complejos *flashbacks* de evocaciones y recuerdos. El porqué de la *folllia* de Mrs Hepburn. Los herederos de Volpone. ¿Quién mató al cine? *Tarea para cinéfilos*: comparar con los juegos especulares de Welles y las distintas concepciones conflictivas entre visión aristocrática —ética según Orson— y avatares en “tabla rasa” y corrupción de la democracia norteamericana. Comparar también con Capra.

**Buenos recuerdos de Mankie.** *Julio César*: un caso raro en la historia. Como *5 dedos* un film de fascinante modernidad. Transcripción literal de la tragedia, funcionando, sin embargo, como buen cine. Hay fuerza, credibilidad, grandes actores, *todo se mueve*. Estamos muy cerca de Manoel de Oliveira y, afortunadamente, bien lejos de zeffirellis, jarmans y cía. *Five Fingers* fue

**¡Cumplimos tres años y seguimos siendo una realidad!**

Más de 40 canales de aire y cable difunden el único programa de video argentino realizado por profesionales.

## VIDEO PRIVADO

**Conducen:** Norberto Sciscioli - Coco Acevedo

**Participación especial:** Graciela Klix

**Colabora:** Eduardo Graillat

Ahora también **CABLEVISION** Canal 15, jueves 17 hs.

**Nos acompañan:** Transeuropa Video / Transmundo Home Video

Tauro Video / El Toboso-Restaurante  
Cinetécnica Video Profesional / Video Business / Video Colección /  
El gallo restaurante / Secretaría de Programación  
para prevención de la drogadicción y lucha contra el narcotráfico

**ASOCIADOS en medios de comunicación**

Ayacucho 467 - 6º P. OF. 4 (1026) Bs. As. Tel. Prov. 953-3948

### Filmografía Mankiewicz

1946	<i>Dragonwyck</i>	El castillo de Dragonwyck
1946	<i>Somewhere in the Night</i>	Solo en la noche
1947	<i>The Late George Apley</i>	Tengo derecho al amor
1947	<i>The Ghost and Mrs. Muir</i>	La dama y el fantasma
1948	<i>Escape</i>	Hombre en fuga
1949	<i>A Letter to Three Wives</i>	Carta a tres esposas
1949	<i>House of Strangers</i>	Sangre de mi sangre
1950	<i>No Way Out</i>	El odio es ciego
1950	<i>All About Eve</i>	La malvada *
1951	<i>People Will Talk</i>	Lo llaman pecado
1952	<i>Five Fingers</i>	Cinco Dedos
1953	<i>Julius Caesar</i>	Julio César
1954	<i>The Barefoot Contessa</i>	La condesa descalza *
1955	<i>Guys and Dolls</i>	Ellos y ellas *
1958	<i>The Quiet American</i>	Un americano tranquilo
1960	<i>Suddenly, Last Summer</i>	De repente, el último verano*
1963	<i>Cleopatra</i>	Cleopatra
1967	<i>The Honey Pot</i>	Jarro de miel
1970	<i>There Was a Crooked Man</i>	El final de un canalla
1970	<i>King, A Filmed Record... Montgomery to Memphis</i>	
1972	<i>Sleuth</i>	La huella / Juego mortal*

(\*) Disponible en video.

muy bien definido como “la sola obra maestra del film de espionaje de la historia del cine” (Tavernier). Genial James Mason robando secretos documentos en una intriga *black & white* de ascetismo a lo Jean-Pierre Melville. Y dos sobre amores: la locura de Nicholas Van Rindt (Price) ante Miranda Wells, la mítica secuencia de Bogart bajo la lluvia del cementerio en *La condesa*. Mankiewicz brilló por su inteligencia en los 40 y 50. Le faltó poesía y la locura de algunos de sus personajes. Le faltaron visiones, imágenes. Comparado con lo que vino después, parece mejor. ■

## Retorno al pasado. Vuelve Después de hora.

- Diana Segovia
- Leonardo Martinelli
- Judith Santillán
- Gabriel Costoya

**Viernes 22 • Alfa 106.9**



## Pensando en voz alta

Un espacio dedicado a la reflexión y la cultura

Con la conducción de:

**Silvia Zimmermann del Castillo**

y la participación de:

Marcelo Pacheco (plástica)

Hugo Mujica (reflexión)

Rose Marie Armando (agenda cultural)

José Federico Westercamp (ciencia)

Musicalización: Eduardo Notrica

**RADIO CULTURA FM 97.9 MHZ**

Lunes a viernes de 11 a 12 hs.

Andrei Tarkovski

# El cine y sus márgenes

*Da lo mismo que quiera volar, fundir una campana o pintar íconos.  
No importa lo que cree. Cada una de estas actividades exige que el  
hombre se funda dentro de su propia obra. A. T.*

por Eduardo A. Russo

Escribir sobre Tarkovski hoy, sin la convocatoria de lo que periodistas o políticos denominan "la coyuntura", puede sumir a cualquiera en un buen grado de desconcierto. ¿Por qué Tarkovski? Y además ¿por qué en marzo de 1993? La idea surgió de una de las habituales reuniones de sumario de *El Amante*. Conociéndose la condición de tarkovskiano consecuente del suscripto, el artículo se dio por hecho. Pero el interrogante, en pleno estupor prolongado por días, fue inevitable. Sabido es que algo en él fascina, a la vez que amedrenta. Escribir o hablar sobre Tarkovski suele invitar a la mudez o al balbuceo. De nuevo: ¿por qué Tarkovski? (página en blanco).

Para avanzar, arriesguemos una respuesta: porque Tarkovski permanece. Aunque su presencia en nuestras salas de cine es casi nula en los últimos años —a pesar de la consabida reposición anual en la Cinemateca de alguno de sus films— y que en video sólo se hayan lanzado comercialmente dos títulos: *Stalker* y *El sacrificio*, la presencia del autor y el vacío dejado por su muerte se hacen sentir. Vale, pues, el intento, que por otra parte confronta a la crítica con una a veces conveniente dimensión de inactualidad. Trataremos aquí de brindar algunas puntuaciones fragmentarias que sirvan, a la vez, a los fieles seguidores de Tarkovski y a quienes todavía no se acercaron a su obra. Si el éxito no es predecible, el intento parece valer la pena.

## Itinerario de Tarkovski.

Unos renglones informativos, que sabrán disculpar quienes los conozcan, pero indispensables para despejar el marco dentro del cual cobró forma su obra.

Tarkovski nació en Zafrajie, población cercana al Volga, hijo de un renombrado poeta cuya palabra lo marcaría de por vida. En sus primeros años contó con variada formación en música y pintura hasta que su vocación se dirigió a la geología, participando en una expedición de estudio a Siberia. No es ocioso recordar este

momento de su vida: podría pensarse, en su cine, de una mirada geológica, así como del joven Buñuel y su disciplinada pasión por los insectos derivaría una mirada entomológica que atraviesa toda su filmografía. El fin de sus estudios geológicos marcó para Tarkovski un momento de ruptura; en lugar de ejercer la profesión se dedicó a estudiar cine en el célebre VGIK (Instituto Superior Cinematográfico del Estado). Allí produjo un corto, *Hoy no habrá recreo*, y culminó su formación con un

mediometraje que fue su tesis de graduación: *La aplanadora y el violín*, primer premio en el Festival de Cine de Escuelas en Nueva York en 1961. Un año más tarde debutaría profesionalmente con *La infancia de Iván*. De allí en más comenzó su obra mayor, que incluye *Andrei Rubliov*, *Solaris*, *El espejo*, *Stalker*, *Nostalgia* y *El sacrificio*. Siete largometrajes en casi 25 años, distanciados entre sí por largos períodos de inactividad como director, que Tarkovski alternaba con su tarea docente. Producidos en condiciones dificultosas, con una relación de amor-odio entre él y las autoridades soviéticas, que adoptaron frente a su obra un criterio tan perverso como, al fin y al cabo, ventajoso. Lo dejaban filmar con notables medios a su disposición, pero obstaculizaban en el mayor grado posible la difusión de su obra. Tarkovski respondía a la transacción con una actitud crítica pero sin pasar a una contestación abierta. El problema radicaba en que, dentro de una sociedad que presumía de tener respuestas

para todo, él se limitaba a hacer preguntas. En este equilibrio costoso pasó la mayor parte de su vida, sometido a una presión continua que, en pleno rodaje de *Stalker*, le produjo un infarto que lo dejó inactivo por varios meses. Con su siguiente película, *Nostalgia* —filmada en Italia—, la conflictiva relación de Tarkovski con las autoridades soviéticas se agudizaron: en 1984 proclamó públicamente su exilio. No obstante, rodar en Europa Occidental le costó tanto como en su tierra natal. Gravemente enfermo



concluyó *El sacrificio* poco antes de morir, el 29 de diciembre de 1986. Pese a los insistentes reclamos de los funcionarios soviéticos de entonces, sus restos permanecieron en el cementerio parisino de Sainte Geneviève des Bois.

**Un autor extraño.** Como Dreyer o Bresson, Tarkovski es un autor que convoca a una perturbadora sensación de extrañeza. Extraño para Occidente, para el cine, y para el espectador. De alguna manera, pertenece a una tradición ajena a aquella tejida entre el judaísmo y el cristianismo romano que la convención da en llamar Occidente. Es un autor *oriental* desde sus raíces, que fija en la Rusia ortodoxa, con su herencia bizantina, hasta su desplazamiento cada vez más pronunciado hacia el lejano Oriente.

Es extraño, además, para el *corpus* mismo del cine, dado que su obra parece fluctuar dentro y fuera de sus códigos específicos. Impacta tanto al cine en sí como a la plástica, la poesía o el pensamiento filosófico. Tarkovski parece *descubrir* el cine desde el aparato Lumière, registrando imágenes que cambian, se transforman. En cierto modo, su cine parece construido *al margen* del legado de Griffith, en un primitivismo que se conjuga con el peso de una milenaria tradición de la imagen que se remonta a Bizancio.

Tercer punto a destacar: Tarkovski es extraño para el espectador. Sus películas preocupan, causan inquietud, desvelan hasta el desasosiego. En ellas la belleza va unida a la aprensión. Pero volvemos a verlas, una y otra vez, algo *pasa* en ellas. Preguntarse por la obra de Tarkovski es adentrarse en un territorio donde el peligro —de no entender, de decir tonterías— es permanente: hay una “zona Tarkovski” donde nos adentramos como el Stalker de su película, portadores de una palabra inestable, de un conocimiento que en cualquier momento se revelará ineficiente, pero armados de una pasión oscura e irresistible.

**La salvación por la imagen.** El Oriente ortodoxo es inseparable de una relación fundamental entre la imagen y lo Trascendente. A diferencia de Occidente, donde el *logos* rige y ordena, garante de toda verdad, el Oriente donde Tarkovski construye su cine hace a la imagen portadora de una revelación. Su espíritu es ajeno a la prolongada sospecha hacia la imagen que padecemos quienes fijamos la verdad a una *letra*. En *Esculpir en el tiempo* es explícito al respecto: “La imagen es una impresión de la verdad, un resplandor de verdad acordado a nosotros en nuestra ceguera (...) es una especie de ecuación significativa de la correlación entre la verdad y la conciencia humana. No



Tarkovski

podemos comprender la totalidad del universo, pero la imagen poética es capaz de expresar esa totalidad”. Su *opera magna*, *Andrei Rubliov* (1969) es el mayor testimonio estético de esta idea, que se remonta a la teología bizantina. Un uso degradado hace que hoy día lo bizantino sea, en el habla cotidiana, sinónimo de trivialidad. Cuesta entender la complejidad de una cultura donde la discusión por la imagen atravesó siglos enteros, en una querrela donde no había indiferentes. Iconoclastia o Iconofilia, la imagen como oprobio o como camino a la salvación, fue el dilema en el que se debatió el cristianismo de Oriente. Triunfó luego de siglos de acusaciones de idolatría, la posición iconófila. Las imágenes fueron, desde entonces, elemento sustancial para la propagación de la fe: la teología oriental se expresa por ellas. Fundamentalmente por los íconos, aunque también, por ejemplo, por el canto religioso ruso, definido como “teología en sonidos”. Esta concepción es la que Tarkovski incorpora a su cine.

Si en *Andrei Rubliov* —basada en la vida del mayor pintor de íconos ruso, contemporáneo al Renacimiento— la presencia iconófila es manifiesta, no lo es menos en *Solaris* (1971), basada en la novela homónima del polaco Stanislaw Lem. Allí la pregunta por la imagen y la materia con la que se forma es llevada a sus límites.

“lo propio de la imagen es ser la imitación de un modelo y de ello viene su nombre (...) Toda ella es el *tipo* de lo otro. Hay identidad, más bien que asimilación”. El párrafo no pertenece a un semiólogo contemporáneo, sino a San Gregorio Nacianceno, y lo escribió en el siglo IV. En *Solaris*, ese planeta donde las imágenes son extraídas de los visitantes y toman forma encarnándose, su cualidad de *verdaderas* conduce al misterio último del film. La indagación en la arquitectura del mundo y otra posible, más allá de lo natural e inaccesible a lo humano, es elaborada en los confines de la forma, de la representación. Tarkovski trabaja en los *fundamentos* de la imagen.

**Las filiaciones posibles.** Durante toda su carrera, Tarkovski no cesó de rebelarse y a la vez asumir la herencia de diferentes padres. El primero y biológico, Arseni Tarkovski, brindó como poeta —a cambio de una presencia física casi nula— las palabras que pueblan el cine de su hijo a partir de la autobiográfica *El espejo* (1974). Por otra parte, Tarkovski no cesó de rebelarse contra otros padres —los funcionarios culturales— que lo mantuvieron por décadas en la ambigua posición de niño mimado y terrible. Desde allí entabló largas batallas contra otro padre simbólico que, paradójicamente, fue a su vez, conspicuo *enfant terrible*, Sergei Eisenstein. Desde que la crítica soviética lo colocó, en tiempos de *La infancia de Iván*, como “el sucesor de Eisenstein”, asumió una postura de continua discusión con el maestro, que se agudizaría en los 70, tanto en su producción fílmica como teórica. Ambos son separados por una concepción radicalmente distinta del plano y su función, del valor semántico de la imagen y de los poderes del montaje. No obstante, los dos comparten —cada uno a su modo— la fascinación por Oriente que encuentra, en la obra tarkovskiana, un cauce cada vez más profundo. Si Eisenstein veía en los *haiku* un ejemplo ideal de montaje, Tarkovski los erigirá en la demostración terminante de una imagen que, en un instante, produce un resplandor de verdad.

A partir de *Stalker* (1978) el discurso de Tarkovski se orientaliza. Ciertas lecturas reduccionistas de su obra lo erigen en promotor de un cristianismo militante. Sin embargo, el uso confesional de sus films es improbable: junto a la fe proclamada, se manifiesta un paganismo

visceral. Si la figura de la virgen madre puebla su iconografía, lo hace al lado de la hechicera. Sobre su cine se ciernen las sombras de Leonardo Da Vinci y el culto a la madre Tierra que lo emparenta con su antecesor Dovjenko. Pero en *Stalker* las citas del *Tao te King* revelan un desplazamiento paulatino que se consumaría en su última película.

**Una poética del exilio.** *Nostalgia* (1983) —nunca vista en la Argentina, hasta hoy, en salas de cine— es el tributo de Tarkovski a su condición de perpetuo desarraigo. Es su película más amarga, filmada cuando todavía era ciudadano soviético, pero se aproximaba una ruptura inevitable. Pero Tarkovski no fue Solzenitzin. Su proclamación de exiliado no fue acompañada por la habitual crítica al sistema comunista. Sus quejas se asemejaban más a la de un artista no reconocido en su justo mérito. Y es necesario destacar que en sus años de estada en Italia o Francia las penurias para seguir filmando no disminuyeron; sólo cambiaron de signo. Como si hubiera perdido el equilibrio dificultoso que le permitía crear. El aire que se le había vuelto irrespirable era el único que le permitía subsistir. Dilema trágico que en *Nostalgia* se resuelve de modo mortífero. Trascendiendo el exilio político, Tarkovski materializó en su *destierro* la pérdida de raíces constante en sus personajes, ya estén en una ciudad desconocida, en un planeta desolado, dentro o fuera de una zona de límites inciertos o junto a una casa que arde.

**El tiempo del cine.** Despojamiento extremo y éxtasis místico, unidos a una meditación sombría sobre la existencia, se conjugan en esos dos hitos del tramo final de la vida de Tarkovski que son su film *El sacrificio* (1986) y su libro testamentario: *Esculpir en el tiempo*. Ambos están hoy a mano en estas latitudes, en respectivos video y traducción española. Claro está, es asir su obra por el instante de clausura. Pero no deja de ser una entrada válida. Tarkovski resume su credo artístico, y si el palabrerío profuso de la primera mitad de *El sacrificio* da lugar a la demoledora mudez que invade progresivamente el film, colocando en su tramo central una zona crepuscular, entre sueño y vigilia, que es una cumbre en su filmografía, las palabras encuentran su lugar justo en el libro que compila la enseñanza de largo tiempo de reflexión del autor sobre su obra. *Esculpir en el tiempo* es acaso una de las mayores contribuciones a la estética del cine en las últimas décadas. Pensando el cine como un arte hecho con el tiempo como materia prima lo lleva a dar un sentido *fundamental* al plano y su modulación, sus ritmos internos, su duración. Si bien en su parte final el libro se vuelca hacia una reflexión tenebrosa, inspirada en los más oscuros pasajes del *Eclesiastés* —lectura obsesiva de Tarkovski desde *Andrei Rubliov*, cuando lo cita textualmente— sobre la humanidad y su destino, donde Tarkovski habla como uno de sus personajes, el segmento mayor donde escribe sobre cine es una verdadera guía para sus espectadores. Pocos casos hay como el suyo, donde la reflexión acompaña la producción estética de un modo acompasado, prudente, consciente de sus limitaciones, y a la vez llamativamente sagaz. Acercarse hoy a Tarkovski, fuera de las modas y urgencias del momento, requiere un espectador exigente y dispuesto. El goce de sus films no está necesariamente ligado al placer; hay algo en él de situación extrema, que implica cierto cuidado y hasta esfuerzo. Hay interrogantes continuos, y que no pasan por las preguntas verbales. Sus películas obligan, en su cualidad *marginal*, a repensar el cine en cada nueva visión. Y crean adicción. El crítico francés Michel Chion, se preguntó alguna vez si no estaremos viendo a Tarkovski impelidos por cierto



decadentismo, por una fascinación morbosa, como si participáramos de un *trip* audiovisual. Con toda honestidad, se preguntaba si, como dicen sus detractores, será cierto que no es muy sano Tarkovski. Y algo de eso hay. Pero no obstante, concluía, “nosotros nos inclinamos sobre esos grandes y extraños films, los más extraños que quizás haya producido el cine, como junto al lecho de un ser querido”.

Alguien observó alguna vez que, como una fuga de Bach o una tela de Leonardo, las películas de Tarkovski invitan a la recurrencia. Verlas una y otra vez se convierte casi en una necesidad, desde el momento que inagotablemente generan nuevos efectos, trabajando a la vez sobre los sentidos y el sentido. Irreducible a las tesis, a los “mensajes” prefabricados, al uso instrumental del cine, brinda al espectador una *experiencia* más allá de la palabra. Ludwig Wittgenstein escribió en un muy citado pasaje, al final de su *Tractatus* —una obra cuyo objetivo fue, recordemos, delimitar el campo de lo que puede ser dicho— lo siguiente:

“Existe sin duda lo inexpresable. Esto se *muestra* a sí mismo; es lo místico...

De lo que no podemos hablar, debemos guardar silencio”. Es al borde de lo indecible donde el cine de Tarkovski trabaja. E invitando a participar en ese desafío para la mirada que es su obra, resulta conveniente acatar aquí la sabia recomendación del filósofo, dispuestos a ver de nuevo o por primera vez —siempre descubriéndolas— alguna de sus películas. ■

# De miedos y valentías

por Roberto Pagés

**Confusiones.** Hace unos pocos años, Tinto Brass, que pasa por un director especialista en erotismo, realizó *La llave*, basada en la novela del japonés Junichiro Tanizaki. No hizo otra cosa que aumentar la confusión habitual sobre el tema, expandida desde los años sesenta a partir de la permisividad del desnudo en la industria. Los obsesivos planos sobre el culo y la vagina de Stefania Sandrelli reflejaban una pornografía soft apta para salas de exhibición corrientes y eliminaban de cuajo todo erotismo. La repetición visual sobre la genitalidad asegura una fatiga y no un entusiasmo, más cuando desde hace décadas el permiso para la desnudez, y aun para el porno-hard, es una constante. Películas como *La llave* ofrecen, en el mejor caso, un erotismo apto para adolescentes —primeras aproximaciones desde la mirada a profundidades incomprensibles y prohibidas—, o para viejitos gagá que hace mucho tiempo no ven una entrepierna oferente. Hubo otra *La llave*, dirigida por Kon Ichikawa en los años

sesenta y conocida acá como *Pasión extraña*. No tenía un solo desnudo —salvo los hombros de la hembra Machiko Kio— y, sin embargo, era un film que se veía con la sangre en tumulto, la garganta seca y un tam-tam ancestral en el pecho. El acceso a una intimidad ajena, por lo tanto prohibida, provocaba la necesidad, el deseo creciente de conocer —saber— cada vez más sobre los impulsos perversos que animaban al viejo marido (ofrecía su mujer al novio de su hija, para fotografiarlos y desde la imagen recuperar el deseo jaqueado por el tiempo), como crecía en el espectador el deseo de ver a Machiko más abajo de sus hombros. Saber es sentir el sabor: cualquier espectador podía compartir el deseo del marido de ver a su joven mujer desnuda porque, precisamente, la cámara no la mostraba. Lo que importa es lo que no está. Esa desnudez que se adivina o se intuye pero nos está vedada. El marido y el espectador son uno, simbiosis posible a partir del escamoteo. Deseamos que la cámara baje para saber más



de la intimidad femenina pero no lo hará. La sonrisa tenue de la mujer, dedicada al estertor final de su marido, también nos está dedicada: estamos obligados a seguir buscando. En otras películas. En otras mujeres.

**Confesiones.** Lo que no está, estaba admirablemente en el relato de Gunnel Lindblom a Ingrid Thulin en *El silencio*, de Bergman. Más que las escenas censuradas en su época (una pareja en un teatrillo, Ingrid con un mozo en la habitación del hotel), la narración oral del coito, con un desconocido en una ciudad ajena al amparo de la oscuridad de una iglesia, alcanzaba la tensión erótica de lo transgresivo e insoslayable: no filmada la escena, cada espectador estaba obligado a filmarla en su propia cabeza. Nada más onanista, nada más erótico y perturbador: todo, absolutamente todo, está permitido. La cara y el cuerpo de hembra hambrienta de la Lindblom sólo aportaba más material para la fantasía.

Otra prueba de amor físico se encuentra en la escena del beso famoso de *Notorious / Tuvo es mi corazón*, de Hitchcock. Beso que se prolonga desde el balcón hasta la puerta de calle, con la cámara sobre los rostros de los amantes, sin abandono y sin corte de montaje, obliga a preguntarse y a sentir qué sucede debajo de los hombros de Ingrid Bergman y Cary Grant. No es desventurado pensar que el tono cortante de él obedece a la lucha interna entre el impulso sexual y la negativa a que se le abulte el pantalón. En cuanto a Ingrid, está claro que lucha por lo contrario. El plano final de la secuencia, el rostro de la Bergman de este lado de la puerta, Grant ausente, muestra que ella ha quedado sin el amarre que, paradójicamente, la deja quieta y sin vuelo. Temporal o definitivamente, no lo sabemos; y de esta tensión dramática surge el interés, el suspenso por saber si finalmente Ingrid le echará mano al esquivo Cary.

**Feliz viaje, ¿decepcionante llegada?** Todo erotismo es un viaje. Todo viaje es una aventura. Toda aventura es un riesgo y una transgresión. Todo riesgo y transgresión es erótico. Los límites son difusos y más se avanza más nebulosos y atractivos se vuelven... siempre que se tenga espíritu aventurero. No hay erotismo si se conoce lo por venir. Internarse en el Amazonas, internarse en los agujeros negros del espacio, internarse en la escritura o en el cuerpo de una mujer es erótico, salvo que las certezas científicas o las teorías literarias infecten el desafío que implica el viaje, o que la mujer sea tan previsible como las abejas o las hormigas, bichos tan deleznable como los economistas, los operadores políticos o los cineastas como Zeffirelli, burócratas del ser y del hacer.

Escribir esta nota no sería erótico si el autor supiera qué escribiría en la línea siguiente, y el lector perdería todo interés, toda atracción, si supiera o adivinase qué le espera a la vuelta de la página. El erotismo en el cine necesita de

este suspenso que implica un desconocimiento sobre una verdad que será revelada en un instante, como un satori o una revelación. Más que los posteriores manoseos de *Doble de cuerpo* en la boca del túnel playero, importa el segundo previo en que las miradas del hombre y de la mujer descubren que se desean más allá de lo que habían permitido reconocerse.

Por eso es admirable *Vértigo*. Puestos en el lugar de Scottie/Stewart (estamos con él, en el cuarto de hotel, ansiosos, anhelantes), esperamos si nos será dado ver otra vez a Madeleine/Novak. Sabemos que es Judy, pero esperamos ver a Madeleine tanto como Scottie. Porque Hitchcock nos ha fijado la imagen de Kim durante media película y queremos volver a ella como el oso a la miel. Porque sabemos que es Judy pero queremos saber por qué se prestó a ese juego perverso que nos dejó literalmente colgados en el vacío en la mitad de nuestra historia de amor; con ella, con el film mismo. Ese es el motivo que lleva a Scottie a aceptar besar y acariciar a una muerta, la razón que nos lleva a ver esas imágenes levitando, ajenos a la trampa del gordo Hitch, hipnotizados por un momento único que —redundante es decirlo— no volverá a repetirse. Todo momento sublime, todo momento abyecto —unidos más allá de lo que los burócratas del espíritu pueden admitir— es irrepetible. En una u otra dirección, el homoeroticus intentará alcanzar otras revelaciones, atravesando otros miedos, otras supuestas imposibilidades.

**Tiempos modernos.** La pornografía es la exacerbación de lo erótico hasta su desaparición. La repetición mecánica e industrial del coito elimina toda transgresión. De allí que, pasado el furor inicial, sea habitual el paulatino desinterés por el material corriente; esto es, el sexo entre dos, hombre y mujer. La industria, empíricamente, lo sabe, y apela a variantes que posibiliten la violación de pautas consideradas "normales". Así, aparecen en escena las distintas fantasías violatorias de la normalidad: un hombre y dos mujeres, dos hombres y una mujer, tres hombres y una mujer, ingesta de semen, penetración anal, penetración anal y vaginal simultánea, negros, bisexualidad. Superada una instancia, aparece la necesidad de superar la próxima. El erotismo de la pornografía, visto de esta manera, se apoya en la curiosidad por ver las variantes a las que no se ha tenido acceso. Por miedo o por falta de oportunidad.

**Una confirmación.** La industria pornográfica inventa nuevas formas y las explota hasta el hartazgo, pero en cuanto industria siempre estará limitada por las leyes civiles. En cambio, quienes están inmersos en la producción o el goce han ido, como no puede ser de otra forma, más allá: recordar hace unos años la aparición en los Estados Unidos de videos realizados con personas ajenas a la industria, reclutadas o raptadas para esos fines

Senso / Livia un amor desesperado

**L. Visconti**

El ángel ebrio

**Akira Kurosawa**

Los muelles de Nueva York

**Joseph von Sternberg**

Les enfants du paradis

**M. Carné**

La dama del perrito

**Joseph Heifits**

# KINEMA

Obras Maestras del Cine Universal

La noche

**M. Antonioni**

Codicia / Greed

**J. von Stroheim**

EDICION MARZO

El

**Luis Buñuel**

Una tarde de otoño

**Yazujiro Ozu**

La gran guerra

**Mario Monicelli**

La pasión de Juana de Arco

**Carl T. Dreyer**

Nueva dirección: San Juan 1386, 2º piso, depto. 5 • Teléfono: 304-6783



(se especuló hasta con los detenidos y desaparecidos de las dictaduras latinoamericanas), fatalmente asesinadas durante las orgías sexuales. Del erotismo del sexo se pasa, como en Sade, al erotismo de la muerte. La distancia es la que media entre la realidad (el crimen y la necrofilia) y el arte (lo mismo pero sublimado).

El japonés Nagisa Oshima ha dado una extraordinaria muestra de este pasaje en *El imperio de los sentidos*. La atracción sexual de los amantes deviene en deseo sexual-mortuorio que Oshima no reprueba. Es la consecuencia natural de una busca inmemorial: con-fundirse con el Absoluto. Que la vía elegida sea el sexo no le quita santidad. Sólo una religiosidad de estampita puede ver pecado en una de las funciones más sublimes del hombre. Esta visión de Mr. Magoo es la que condenó a Oshima a las salas condicionadas, en una decisión moralmente pornográfica que no contempla ni acepta las diferencias entre el "mercado" (otra pornografía) y las expresiones del espíritu.

**Una curiosidad.** Una erótica no ha sido contemplada en la industria del porno, quizá la más eficaz si se trata de despertar la libido de remolones sexuales, o de hiperquinéticos a la hora de ganar el pan con el sudor poco sensual del trabajo obligatorio. Esta erótica es la unión copular que alcanza la cúpula del deseo compartido. No es infrecuente escuchar a porno-adictos decir que tal o cual

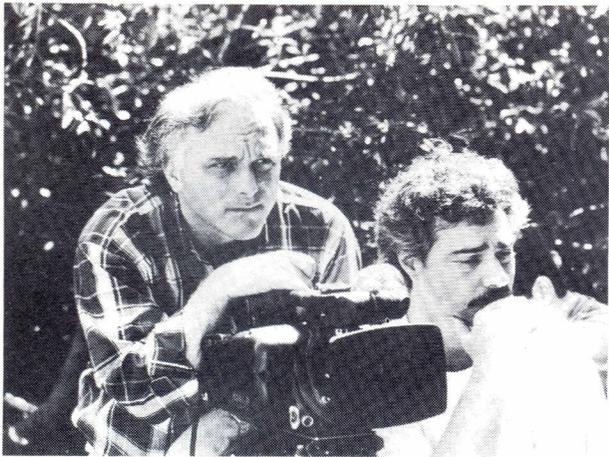
"actúa" bien. Toda actuación sexual implica una mentira. Toda mentira en el arte conlleva una verdad. Toda verdad en el sexo significa perderse en magmas y humores y violencias y olores que remiten a un estado pre-histórico. Las convenciones, la cultura, el arte, la educación, los hábitos, las culpas, son ajenas a la com-uni3n entre dos personas. La pornografía falla porque anula ese "fuego de la ciénaga que pone en tumulto la sangre y seca la boca", para decirlo con palabras de Henry Miller. Cuando se olvida de la pulcritud aparece el erotismo de la mirada sobre los rostros y los cuerpos deformados y embellecidos por el deseo.

**Sin ojos, sin besos.** El primer vaso comunicante entre dos personas es la mirada. El segundo, intromisión consentida o violenta en la intimidad del otro, es el beso. Ambas armas están casi ausentes en el cine de hoy. Hollywood edificó todo un erotismo del rostro que ha dejado lugar a un erotismo del cuerpo. Un cuerpo seriado y manipulado desde la industria para un mundo ajeno a toda diferencia. El resultado es una sucesión de clips donde cambian los nombres mientras se asiste a la visión de la misma, repetida imagen de una mujer o de un hombre que son siempre los mismos. Ese cliché de los espíritus perezosos queda sepultado por los besos y las miradas que alteraron el pulso de millones de personas, más que los peligros temporales de sus héroes desconocidos. ■

*Silencio, se rueda*

# Las caras del cine argentino 93





Nicolás Trovato

**En la página anterior:** *De eso no se habla*, **María Luisa Bemberg** con Marcello Mastroianni; *Apuntes de un viaje al Iberá*, **Alcides Chiesa**; *Amigomío*, **Jeanine Meerapfel** y Alcides Chiesa.

**En esta página:** *El camino de los sueños*, **Javier Torre**; *El caso María Soledad*, **Héctor Olivera**; *Con el alma*, **Gerardo Vallejos** con Lito Cruz y Alfredo Alcón; *Un muro de silencio*, **Lita Stantic** con Vanessa Redgrave.





Entrevista a Fritz Lang sobre Los sobornados (The Big Heat)

## Calentito el café

Extraído de: Peter Bogdanovich, *Fritz Lang en América*, Editorial Fundamentos.  
Selección de textos: Flavia de la Fuente

**Muchas películas hechas a partir de un compromiso social pierden su sentido tras diez o veinte años. Las suyas, no.**

Quizá sea porque mis películas tratan de problemas eternos. Por ejemplo, *The Big Heat* es una acusación contra el crimen. Pero implica a gente, a diferencia de otras buenas películas contra el crimen que sólo tratan de gangsters. En *The Big Heat* (que, por cierto, fue escrita —a partir del libro de McGivern— por un extraordinario reportero criminal, Sidney Boehm), Glenn Ford es un miembro del departamento de Policía, y su mujer resulta muerta. La historia se convierte en una cuestión personal entre él y el crimen. El se convierte en el público.

Y eso nos lleva de nuevo a la técnica del cine: se muestra al protagonista de forma que el público pueda ponerse en el pellejo de este hombre. Ante todo, uso mi cámara de manera que muestre las cosas, cuando sea posible, desde el punto de vista del protagonista; así mi público se identifica con el personaje en la pantalla y piensa con él. Segundo (y esto tiene algo que ver con escribir y dirigir), el personaje de Ford se acerca a Joe Nadie. Es bueno en su trabajo, a veces se pone furioso cuando las cosas salen mal o alguien le dice que es un idiota, cuando no lo es; pero no se atreve a decir nada a causa de la situación que hay en el departamento de Policía. Quiere a su esposa. Esta vuela hecha migas, y así comienza su lucha privada, su venganza privada.

Inconscientemente, recorre todas mis películas, supongo: “odio, asesinato y venganza”, la lucha contra el destino. Y “la venganza es un fruto amargo y malo”.

**Se podría decir que incluso el ritmo de *The Big Heat* es violento.**

Como dije antes, cada film tiene su propio ritmo. Una historia de amor sentimental debe tener un ritmo diferente que una historia de amor apasionado. Una historia de “Odio, asesinato

y venganza” tiene un ritmo diferente que una historia de alguien que va de casa en casa buscando trabajo. En *The Big Heat*, empezamos con un hombre que se suicida; su mujer entra y roba algo y después empieza a hacer chantaje a alguien. Así que el principio es ya más bien violento, y esta primera escena marca el “tempo” de la película.

**Como en *M*, no muestra realmente en la película las cosas más violentas.**

Suponga, en *M*, que *podiera* mostrar ese horrible crimen sexual. Ante todo, es una cuestión de gusto, y de tacto. *No se puede* mostrar tal cosa. No soy uno de los que dicen que las películas deberían entretener; deberían *no sólo* entretener. (Creo que si se mete un problema en una película —el llamado “mensaje”— es también mucho mejor para la taquilla, porque hay algo de lo que se puede hablar —a favor o en contra— con otros. Y las discusiones llevan a la gente al cine. Creo que “Si quiere un mensaje, vaya a Western

Union” es la frase más estúpida. Es simplemente estúpida.) De cualquier manera, gusto y tacto. Si pudiera mostrar lo que es más horrible para *mí*, puede que no fuera horrible para otro. Todos los espectadores —hasta el que no se *atreve* a permitirse entender qué le ocurrió realmente a aquella pobre niña— tienen una sensación



horrible que les escalofría. Pero cada uno tiene una sensación *diferente*, porque cada uno *imagina* lo más horrible que podía ocurrirle. Y eso es algo que no hubiera logrado mostrando sólo una posibilidad: digamos que abre en canal a la niña, que la destripa. En cambio de esta forma, fuerza al público a convertirse en un colaborador mío; al *sugerir* algo, consigo una mayor impresión, un mayor compromiso que mostrándolo. Para descender a una cosa muy simple: una chica a medio vestir es mucho más

excitante que una chica desnuda. Y todavía hay algo más. En *The Big Heat*, Glenn Ford se sienta a jugar con su hija, su mujer sale a meter el coche en el garaje. Explosión. Al no mostrarla, primero se tiene la impresión. ¿Qué fue eso? Ford sale corriendo. Ni siquiera puede abrir el coche, ve solamente la catástrofe. Inmediatamente (porque lo ven a través de sus ojos), los espectadores sienten lo mismo que él. En otras palabras, nuestro el resultado de la violencia. Y lo del café estaba en el libro (Lee Marvin desfigura a Gloria Grahame echándole café hirviendo en la cara). Todo ello no hubiera sido posible a menos que el café estuviera a 100°. Así que mientras la banda está jugando al póquer en una habitación —en uno de esos condenados toques míos— mostré que el café en la cocina estaba hirviendo. (Además —no sé por qué habría de autocriticarme—, se podía haber hecho cirugía estética.) En cierto sentido, ése es el peligro de las cosas; si uno las hace muy convincentes, la gente se las cree. Me pregunto cuántas mujeres han echado café caliente sobre las caras de sus esposos y se sintieron muy decepcionadas con el resultado, y dijeron: “Lang es un director asqueroso”.

Escribí una vez un artículo en defensa de la violencia. Hablando en términos generales, a causa de las guerras de este siglo, algunas cosas se han estropeado. ¿Cree que hay mucha gente en el público actual que cree en un castigo después de la muerte? No. Así que, ¿de qué tienen miedo? Sólo de una cosa: el dolor. Por ejemplo, la tortura en un campo de concentración nazi; no tanto la muerte en el campo de batalla como ser herido, quedar mutilado. En este momento la violencia se convierte en un elemento dramático absolutamente legítimo, con el fin de hacer del público un colaborador, para hacerle sentir.

Quiero contarle una anécdota; tiene algo que ver con cuánto puede soportar el público. Durante mi último contrato por período con un estudio (siempre amé demasiado mi libertad y nunca quise tener contratos por períodos), Harry Cohn (entonces director de Columbia Pictures) me mandó un día una nota: “El señor Cohn espera su presencia en la sala de proyecciones mañana por la mañana a las diez en punto”. De acuerdo. (De pasada, soy una de las personas que estimaba a Harry Cohn, fue siempre muy amable conmigo; generalmente se le odia, muy irrazonablemente.) De cualquier forma, no tenía nada que hacer, no era mi película, me importaba un comino. Naturalmente, sentados por allí estaban el director, el productor y el guionista, no recuerdo qué película era. Por supuesto, a las diez en punto, ¿quién falta sino Harry Cohn? Todos sabemos eso: hay que llegar siempre un poco tarde; toda mujer sabe que cuando tiene una cita con su amante no debe ser puntual. Finalmente, llega y dice: “De acuerdo, proyecten”. Se sienta en la primera fila; la película se proyecta; ni una palabra, ni una respiración. La película acaba, luces, todo el mundo se queda sentado, inmóvil. No se oye el menor ruido. Harry Cohn se levanta, anda hacia la pantalla —sin decir una palabra—, vuelve, se queda de pie frente a la primera fila, gira, va de nuevo a la pantalla. Y yo pensé: “¿qué tiene en la cabeza este hijo de tal?”. De pronto se volvió y dijo: “es una película muy buena”. Gran suspiro de toda la audiencia. “Pero...”. Todo el mundo deja de respirar. (Me dije: “Ahora viene”.) “Pero —dijo— es exactamente diecinueve minutos demasiado larga”. ¡Ajá! No creo que el productor o el director se hubieran atrevido a decir nada: estaban todos bajo contrato, pero el guionista no lo estaba, así que, finalmente, dijo: “Perdone, señor Cohn, ¿por qué dice ‘exactamente diecinueve minutos’? ¿Por qué no dice media hora, un cuarto de hora, veinte minutos, aproximadamente?”. Y Harry Cohn lo miró —estaba muy tranquilo— y dice: “Joven, exactamente hace diecinueve minutos empecé a dolerme el trasero, y justo ahí sé que el público sentiría lo mismo”. ¡Y tenía razón! En el momento en que el público empieza a sentirse dolido, uno sabe que lo ha perdido. Hay una ley no escrita —es algo que hay que sentir— sobre cuánto puede uno estirar una escena,

una situación, cuánto tiempo puede mantenerse la tensión.

### ¿Pero qué hay sobre las diferencias entre los públicos?

Por supuesto, hay ciertas películas que atraen más a un cierto tipo de público, otras que menos. Naturalmente (permítame usar una expresión estúpida), una película “intelectual” atraerá más a un público “intelectual”. Pero para ponerle un ejemplo de mi experiencia personal volvamos a *M*. Si hay como un estrato inferior en el público —no hay tal cosa, pero suponga que la hubiera— para él, *M* es simplemente una historia de policías y ladrones. Para un estrato ligeramente superior es: ¿qué hace el departamento de homicidios para capturar a alguien? Para otro (y ésta fue la verdadera razón por la que hice la película) es: ¿qué peligro corre un niño en nuestra sociedad hoy? ¿Qué se hace por el criminal sexual (si hay un criminal sexual, si no es sólo un enfermo)? Y para el estrato más elevado (si le quiere usted llamar así), es un debate a favor o contra la pena capital. Así que en este caso, afortunadamente —no ocurre con mucha frecuencia— se tiene una película que atrae a todos los estratos. Pero, de ser posible, no debería tratar de alcanzar los diferentes estratos. Lo malo de lo que se llama “la industria” es que uno no sólo tiene que vencer al público. Me encanta el público, pero antes de poder convencerlos, tengo que convencer a los intermediarios que no saben nada de nada.

### ¿Se refiere a los productores?

Yo no lo dije, fue usted (risas).

Naturalmente. Tienen un trabajo, quieren conservar su trabajo, no son creadores, la mayoría. Conozco a algunos productores creadores, no hay duda, pero estoy pensando sobre uno que usa guionista, director, actor, sólo para hacer lo que quiere. Es un buen productor, pero, en mi opinión, no es así como deberían hacerse las películas. Leí un artículo en algún lado en el que dije que el teatro había desaparecido a causa de este nuevo arte. Ya sabe, una de esas afirmaciones tontas en las que, naturalmente, creía cuando las dije, porque estaba *obsesionado* por el cine. El cine es *el* gran amor de mi vida. Pero el cine ha sido traicionado por aquellos que sólo se preocupan por cuánto dinero hace una película. Se ha convertido en mucho más importante hacer dinero con las películas que hacer películas que den dinero. Toda buena película hace dinero, pero desde que los intereses económicos dominan, el negocio rodó colina abajo. Un productor *podía* ser un buen amigo de un director, ¿pero cuántos verdaderos productores he conocido en mi vida? Cuatro o cinco. No más. Naturalmente, no digo que se deberían hacer películas que perdiesen dinero; no se hacen películas por los 10.000 superiores; se hacen para el gran público, y sería estúpido decir “al diablo el dinero gastado”. Creo que es absolutamente necesario que una película amortice su coste con un cierto beneficio. Pero en los viejos tiempos una productora cinematográfica, digamos la 20th Century Fox, hacía 50 películas al año: tantas de serie “A”, tantas de serie “B”, tantas de serie “C”. En aquellos días era fácil digerir un fracaso, porque si se tenía un gran éxito, uno se podía permitir unos pocos fracasos. Hoy, que hacen muy pocas películas, no tienen esta seguridad. La gente habla de la taquilla, pero el productor o el financiero va a la taquilla, a ver si está recuperando su dinero, si va a sacar un beneficio o no. Yo voy también a la taquilla, y me alegro cuando una película hace un gran negocio, pero para mí eso significa algo diferente. ¡Significa que he llegado a mucha, a mucha más gente con mis ideas, que he llegado realmente al gran público al que me dirigía! Esa es la gran diferencia. ■

**The Big Heat** (*Los sobornados*), EE.UU., 90', 1953. **Dirección:** Fritz Lang. **Guión:** Sydney Boehm sobre la novela de William P. McGivern. **Fotografía:** Charles Lang. **Intérpretes:** Glenn Ford (Bannion), Gloria Grahame (Debby), Lee Marvin (Vince), Jocelyn Brando (Kathie), Alexander Scourby (Lagana).

# PELICULAS EXR

EXTIENDEN EL RANGO DE SUS POSIBILIDADES



## Nuevos desarrollos de EASTMAN

### Películas EXR 200T 5293/7293.

Tienen la estructura comparable a una IE 100, requiriendo solamente la mitad de luz. Muestra detalles tanto en las altas luces como en las sombras profundas. Tienen una latitud de exposición de hasta 6 pasos, sólidos negros y colores saturados.

Estas son las películas que usted necesita tener en sus manos.

### Película EXR 500T 5296/7296

Sin dudas las más rápida. Ahora mejorada, con una confiable y uniforme reproducción sobre un alto rango de exposición. Sombras neutras, negros ricos y verdaderos.



# Fotocopia

por Roberto Pagés

a Gustavo Castagna y Sergio Wolf

Al despertar, sospeché un sueño. Pero, ¿lo era? Bajo la ducha convine que, de serlo, sus conexiones con hechos sucedidos hace tiempo no eran pocas. Siendo crítico de cine, siete, ocho años atrás, creo haber escrito —¿o soñado?— una nota que por razones que ignoro, y que ignoraba entonces (de ser cierta), nunca fue publicada. Trataba sobre un film que documentaba el trabajo de un director famoso mientras rodaba su última película. El artículo especulaba sobre algo para mí evidente, si es que esta palabra tan contundente me está permitida. El director famoso, sostenía yo, era un violador cuya arma de penetración (por decirlo así) era su mirada. Una y otra vez volvía su mirada sobre los actores en una actitud que se me antojaba violatoria de la intimidad de sus compañeros de trabajo.

El artículo continuaba con la descripción de dos situaciones que en ese momento me parecieron precisas y que, ahora, se me tornan difusas.

¿Las escribí, como pienso mientras el agua del baño me sumerge en un calor olvidado, o lo soñé esta noche en esos minutos previos que preceden a la vigilia que tantas veces ilusionamos definitiva?

Del modo que fuere, los hechos son —¿fueron, serán?— los que siguen.

Si el director en cuestión era un violador, por lo menos otro (en principio) y luego otro más compartían el mismo rito. Uno era el cameraman, obstinado en registrar la sexualizada mirada del director durante los meses que duró la filmación original, como alguien que se esconde en el placard de un dormitorio para observar la intimidad del dueño de ese dormitorio. El otro —tarde me descubrí— era yo mismo en la oscuridad de la sala cinematográfica, placard de ocasión, mirando gozoso esas violaciones sucesivas —la del director a sus actores; la del cameraman al director—, y también la mía, amparado en la penumbrosa complicidad otorgada por el viejo cine de la calle Neuquén (por un segundo me divertí descubrir que estaba en una calle capicúa). Sin embargo, mis ojos no se apartaban de los ojos del director, con la mediación ignorante, aunque no sé si inocente, de otros ojos, invisibles para mí pero no menos reales; el ojo de la cámara, el ojo del cameraman, y quizá también de un tercero, el ojo del organizador de ese documento sobre una película que se estaba haciendo.

Una pregunta, que se me antojaba inquietante, cerraba mi artículo. Si todo no era más que una continuidad de miradas de unos sobre los otros, el director a los actores, el cameraman al director, el documentalista sobre ambos, y yo mismo sobre todos ellos, ¿quién estaría mirándome? ¿A mí, también a ustedes, a todos nosotros, los espectadores? Salí de la bañadera con frío. Confieso que también inquieto; después de abrigarme, tomé unos mates con un par de pancitos con manteca. Molesto todavía, decidí buscar el artículo entre los desordenados papeles que acá y allá matizan la escasa decoración de mi departamento. Por supuesto, no lo encontré. En otra ocasión, lo hubiera atribuido a mi natural desidia con las cosas que escribo

pero algo, ese día, se le agregaba a ese hecho repetido, y ese algo me ponía de mal humor.

¿Sería todo, nomás, un sueño?

Pasé el día hecho un cascarrabias y sin tener con quién descargarme. Siempre digo que ése es uno de los inconvenientes de vivir solo. Por suerte, como todos los jueves, tenía que reunirme con viejos colegas, algunos de ellos todavía en actividad. Esta posibilidad, como todo ritual, me recompuso en parte. Las reuniones, informales, se desarrollaban al caer la tardecita y como invariablemente terminábamos hablando de las viejas películas (las únicas que valían la pena, según pensábamos) habíamos bautizado a esos encuentros “El encuentro de la pasión de los fuertes”. No ignorábamos lo pretensioso del título ni la cachada implícita que nos abarcaba pero, secretamente, cada uno sabía del reconocimiento de los otros toda vez que nos declarábamos pertenecientes al grupo.

Me esperaba, al llegar al fatigado barcito de Sarmiento y Ayacucho, una sorpresa desagradable. Un desconocido estaba sentado al lado de mis amigos, y enseguida pensé: “Lo único que faltaba. Ya se sabe que con un desconocido adelante, no hay intimidad posible”. Me lo presentaron aunque no escuché su nombre debido al ofuscamiento. Alguien dijo que valía la pena considerar la inclusión de ese joven en el grupo; “quien —agregó— pese a su juventud muestra tanta pasión y conocimiento como cualquiera de nosotros. Quizá más”, sostuvo con un tono cachaciento que, sabíamos, no excluía la habitual camaradería. En efecto, el intruso era joven, muy joven diría. No llegaba a los treinta años y pese a una barba copiosa y —debo decirlo— bastante desgreñada, se le adivinaban esos ojos característicos en todos los que nos dedicamos a estas cosas y que, a veces, nos agregan años que aún no tenemos. Su manera de hablar confirmaría esa oposición entre su cuerpo y su mirada.

—¿Usted es crítico de cine? —le pregunté.

—No, ni lo sería nunca.

—¿Por qué, si puede saberse?

—Muchas películas malas por semana para comentar. No vale la pena.

—Eso quiere decir, más o menos, que todos los acá presentes hemos sido unos tontos de capirote.

—No dije eso, cada uno hace lo que debe... y lo que puede.

Enseguida bajó la cabeza y se sumergió con su pan con manteca en el café con leche que le humeaba en la cara. Mentiría si niego que tuve ganas de trompearlo pero, claro, me contuve. “Ya no estoy para estas patriadas”, me dije recordando una obra maestra nacional; también, porque en un relámpago pensé que años atrás yo también era capaz de contestar de esa manera. Esta lucecita me serenó un poco. La conversación discurrió por los caminos corrientes, durante la cual el nuevo no abrió la boca más que para engullir un pan tras otro.

Hasta que alguien nombró la película que me había tenido ocupado durante toda la mañana. Me sobresalté y conté, confieso que inquieto, las especulaciones a las que me había entregado durante el baño y el desayuno. También expuse mis dudas sobre si la nota que había dado lugar a mi

inquietud la habría escrito alguna vez, o si, simplemente, la había soñado.

—La escribí —dijo el joven de barba, apartando por un rato su pan con manteca y su café.

—¿Y cómo lo sabe? —pregunté incrédulo y con una voz que todavía destilaba un dejo de ironía rencorosa—. Esa nota nunca fue publicada, si es que alguna vez fue escrita —rematé con la intención de dejarlo patitieso.

—Porque la tengo yo —dijo. Y agregó: —Es cierto que nunca se publicó, pero no es verdad que usted no la haya escrito. Vacilé.

Segundos después yo estaba parado, sin saber cómo, detrás de mi silla, con mis manos apoyadas en el respaldo, preguntando cómo había llegado a sus manos.

—Es simple —dijo—; cuando el diario en que usted trabajaba cerró, compré todo el archivo correspondiente a las críticas cinematográficas. Entre las notas surgió un original que, evidentemente, no había sido publicado. Era el suyo. Yo lo tenía olvidado, pero al nombrarlo usted y contar lo sucedido esta mañana no tuve dudas, ni tengo, de que estamos hablando del mismo artículo.

El que quedó patitieso fui yo. Me sacó del asombro la voz del joven de barba temprana y ojos viejísimos.

—Si lo desea, se lo presto para que haga una fotocopia.

Esto me fastidió, aunque callé. Resultaba que yo, el autor, tenía que conformarme con una copia, en tanto él conservaría el original. Me parecía ridículo, pero no tuve tiempo de expresarlo. El joven de barba volvió a hablar:

—Si me deja su teléfono lo llamo y le alcanzo el original.

—No se moleste —dije—, puedo pasar a buscarlo yo mismo.

—Vivo en el barrio Sur, y quizá sea un contratiempo para usted.

—Al contrario, acostumbro hacer largas caminatas por allí —y agregué con cierta petulancia—: No creo que haya calle que no conozca en esa zona.

—Anoté, entonces —dijo el joven de barba con un gesto que se me antojó condescendiente.

Reprimí mi enojo y tomé una servilleta de arriba de la mesa, en tanto intentaba sacar la lapicera que llevo conmigo desde siempre. No la tenía. Es lo único que me falta perder, me dije como si hubiera perdido alguna otra cosa ese día.

Alguien me prestó una birome y el joven me dio el nombre de una calle que —no podía creerlo— yo desconocía. Debe haber advertido mi confusión, porque enseguida dijo:

—Es un pasaje. Pocos lo conocen y va a ser un engorro para usted tratar de encontrarlo. ¿Por qué no me da su teléfono?

Tres días después me llamó. “Tengo la nota. Si le parece bien, nos encontramos y se la alcanzo.” Asentí. Agregué que eligiera el lugar de encuentro.

—¿Qué tal el café de Sarmiento y Ayacucho?

—Está bien —dije.

—Así parece un relato de Bioy Casares o un film de Fritz Lang... o alguna crítica suya, Pagés —agregó y cortó.

Esta comparación, desmadrada, me predispuso mejor.

Tomé unos mates que acompañé, como siempre, con dos o tres pancitos con manteca. A las cuatro, una hora intermedia en que el café casi siempre está vacío, nos encontramos. De hecho, sólo él y yo estábamos allí. Estaba sentado frente a una ventana; no me sorprendió que lo acompañasen su inevitable café con leche con gruesas rodajas de pan con manteca. Me senté.

—Acá tiene su nota —dijo.

—Gracias —dije, y me paré para ir a sacar la fotocopia—. Si no piensa que voy a robársela —agregué con malicia.

—¿Por qué habría de hacerlo? —me contestó; y luego—: ¿No

## CINE CLUB LA MAGA

Corrientes 1428  
Tel. 40 - 5017

Se ofrece como alternativa para los cinéfilos, y lo hace cuando instituciones similares y prestigiosas inician su receso veraniego.

Desde diciembre, todas las semanas:

- Los martes, a las 20 y 22.30, preestrenos con el apoyo de las más importantes distribuidoras cinematográficas.

Cine Lorca 1, Corrientes 1428.

- Los miércoles a las 22, ciclos de revisión en formatos diversos.

Club de Cine, Sarmiento 1249, subsuelo.

- Los lunes a las 15, ciclos de revisión en video, pantalla gigante, o 35 mm.

Cine Lorca 2, Corrientes 1428.

### Otros beneficios

- 50% de descuento en el estacionamiento de Corrientes 1454 durante los horarios de proyección.
- 25% de descuento en la videoteca del Cine Lorca.
- 25% de descuento en el alquiler de películas en el Video del Este (Galería del Este), sin cuota de ingreso.
- Biblioteca circulante de libros de cine.
- Entrega de programa con comentarios del filme a proyectar.

### Cómo asociarse

Todos los días, en el horario de 15 a 23, en el Cine Lorca, Corrientes 1528. Cuota mensual: \$ 20. Para mayor información se puede consultar al teléfono 40-5017.

### Auspicia



CINE CLUB  
LA MAGA

quiere sentarse antes?

Me senté otra vez, mientras él preguntaba si quería tomar algo. Pedí un café.

—¿Un poco de pan con manteca? —preguntó.

—De buena gana —dije.

—No sea corto, mejor morir hartos que escuálidos.

Alegué que antes de salir ya había comido, pero segundos después la tentación me había ganado la partida. Allí estábamos, ambos, con tazas de café y pan con manteca de por medio, cuando hacía tres días ni nos conocíamos. No sabía qué decirle.

—¿Por qué dejó de hacer crítica de cine? —me preguntó entonces.

Recordé sus palabras de unos días antes: "Muchas malas películas por semana para comentar", dije.

Sonrió. Aproveché para contraatacar.

—¿Y usted puede decirme por qué guarda mis notas?

—He aprendido mucho de usted, aunque hace tres días, cuando lo conocí, me desorientó. Uno siempre se hace la idea de que el autor es igual a lo que escribe.

—¿Notó mucha diferencia?

—En cierto sentido, sí. Parecía ofuscado.

—Puede ser —dije—, ese sueño que tuve, a propósito de esta nota que ahora se materializa con su presencia, me puso incómodo.

—Ahora me confunde más —dijo, apartando la taza y el plato que un rato antes albergaba lo que parecía ser su único alimento. Le pregunté por qué.

—Usted me enseñó que es en los sueños donde se encuentra la verdadera realidad —y agregó—: Ahora resulta que se me ofusca por un sueño que, además, no sabe si fue tal.

—¿Cuándo escribí eso? —pregunté.

Refirió, entonces, dos notas mías escritas muchos años atrás sobre las películas de un director australiano.

Mientras hablaba, mi asombro crecía por la exactitud de sus recuerdos referidos a mis artículos. Sus palabras avivaron ambos films en mi memoria. Los argumentos dividían la vida de los protagonistas en dos campos diferentes. Comenzaban en el mundo escueto y controlado de la vida cotidiana y los rutinarios gestos que la acompañan. Luego, paulatinamente, ambas historias se internaban en un mundo oculto, de sueño, que destruía el orden anterior a la vez que revelaba la trama secreta de esas historias y de esos personajes.

Por la minuciosidad de su relato, que memoraba fragmentos de mis notas con religiosa exactitud, como si los estuviese leyendo en el momento en que hablaba, me vi compelido a decirle: parece usted el autor de esos artículos.

—No se equivoque —me dijo—, fue usted quien los escribió. Yo sólo los recuerdo y, si me permite, los atesoro. Como no sabía qué decirle, dije: —Creo que es hora de sacar la fotocopia, van a cerrar los negocios.

Salí. Caminé tres cuadras y esperé quince minutos en un negocio hasta que atendieron. De regreso, pensé: "Todo es extraño. Hace tres días, sólo tenía deseos de herir a este joven del que, ahora que lo pienso, ni siquiera sé su nombre. Ahora estoy por quedarme con la fotocopia de un artículo que escribí yo y que sospechaba perdido, quizá soñado. El original quedará en sus manos y, sin embargo, me parece justo".

Entré al café. Sobre la mesa, dos tazas humeantes y varias rodajas de pan con manteca me esperaban junto al joven de barba. Cuando levantó la vista, sus ojos me parecieron mucho más jóvenes que en los días anteriores. Me pregunté cómo habría adivinado el momento de mi regreso.

—Me pareció que podíamos repetir la comilona.

—¡Buena idea! —dije. ■

Julio-agosto 1991

**C** **BS AS** **O** **BUENOS AIRES COMUNICACION** **CICLO 1993**

**CARRERA COMUNICACION AUDIOVISUAL**  
*especialización:*  
**Realización Multimedia**  
**Periodismo Audiovisual**

TALLERES DE VIDEO Y EDICION/ WORKSHOP BETACAM

*Video*  
*Cine*  
*T.V.*  
*Radio*  
*Fotografía*  
*Gráfica*

INSCRIPCION ABIERTA

YATAY 843 - LOFTS 18, 19 y 20 - (1413) CAPITAL  
tel.: 865-3893 / 87-9322 / 856-3813

**CTV s.r.l.**

# El cine en pantuflas

Unas cuantas recomendaciones para ver por cable con día y hora más una gigantesca tabla que exhibe, una vez más, nuestros gustos contradictorios y la enorme oferta para los habitués del sillón. Las películas de esta tabla se emiten también del 15 al 31 de marzo. ¡Atención al cambio de hora!

**Cazador blanco, corazón negro** (*White Hunter, Black Heart*), 1990, dirigida por Clint Eastwood, con Clint Eastwood y Jeff Fahey.

Film sobre el cine dentro del cine, Eastwood narra la obsesión de un cazador de elefantes a la búsqueda de su más deseada pieza de colección. Obra maestra absoluta y película marginal dentro de la industria, su relación con *La reina africana* de Huston suena a excusa anecdótica. Un duelo, entre un hombre y un elefante que toma las raíces del western y una lograda reflexión sobre el cine y la vida. ¿Cuántos vieron *Cazador blanco, corazón negro* antes del masivo descubrimiento de *Los imperdonables*? **G.J.C.**

HBO17/3 6.30 y 17.30; 19/3 10.30 y 23.00; 22/3 12.15; 23/3 1.00; 25/3 10.30; 26/3 2.30; 27/3 19.15; 30/3 15.00

**Choque durante la noche** (*Clash by Night*), 1952, dirigida por Fritz Lang, con Barbara Stanwyck y Robert Ryan.

Melodrama subvalorado de Lang en su etapa norteamericana. Un trío pasional que carga con su pasado nada gratificante situado en un pueblo costero. Cierta moralina del final no empalidece las noches de soledad de los tres personajes, siempre acompañadas por las borracheras en el bar y frente al mar. Por si fuera poco, *Clash by Night* es un film sexual: detenerse en la mirada de Stanwyck cuando recorre el cuerpo de Ryan en la cabina de proyección. **G.J.C.**

TNT 19/3 17.00; 20/3 2.00

**La magia de vivir** (*Mr. North*), 1988, dirigida por Danny Huston, con Anthony Edwards y Robert Mitchum.

Dirigida por Danny Huston, hijo del viejo John, quien coescribió el guión basado en la hermosa novela *Theophilus North* de Thornton Wilder (sí, la leí). El título en castellano no es muy fiel al original pero tiene una palabra clave para describir la película: magia. El multiestelar elenco (cargado de viejas glorias) da una sensación de placidez y comodidad que hace pensar, erróneamente, que filmar películas es algo muy fácil y divertido. La banda sonora

cuenta con alguna de las mejores toses de la historia a cargo del inmenso Robert Mitchum. **G. N.**

Space 19/3 18.00

**Sin vía de escape** (*Slamdance*), 1987, dirigida por Wayne Wang, con Tom Hulce y Virginia Madsen.

Wang nació en Corea y *Sin vía de escape* es su primera película norteamericana. Un genio de las historietas debe desentrañar una compleja telaraña de crímenes inexplicables. La rubia fatal y la morocha romántica rodean al dibujante, resumiendo ciertos conocimientos de Wang sobre el cine "negro". En oposición, una estética clipera con aroma a *División Miami*, especialmente, en la utilización de una luz artificial. Verla comiendo pochoclo y tomando alguna gaseosa. **G.J.C.**

19 (VCC) 15/3 22.00 y 24.00

**El vampiro negro**, 1953, dirigida por Ramón Viñoly Barreto, con Nathán Pinzón y Olga Zubarry.

Cine "negro" argentino de la época de oro cuando se filmaba mucho y bien, en la mayoría de los casos. Logros formales de los estudios que se oponen al registro moral compartido por la sociedad del momento. Viñoly Barreto muestra al asesino de niñas desde la primera escena, creyendo en la capacidad narrativa de aquel cine argentino. Un inolvidable Pinzón demuestra que una máscara sin gestos es más sugestiva que una explicación que derive al caso clínico. **G.J.C.**

Space 26/3 13.00

**De repente, en el verano** (*Suddenly, Last Summer*), 1959, dirigida por J. L. Mankiewicz, con Elizabeth Taylor y Katharine Hepburn.

Un Mankiewicz que es el mejor Tennessee Williams llevado a la pantalla. Obra maestra de la perversión familiar tan mórbida como la gran Katharine Hepburn alimentando sus plantas carnívoras, tan ambigua como las miradas entre Monty Clift y la Taylor. Casi un film de horror gótico. La monstruosidad sin necesidad de maquillaje. Imperdible. **A. R.**

5 CV 23/3 22.00; 30/3 22.00

**El muchacho del pelo verde** (*The Boy With Green Hair*) 1948, dirigida por Joseph Losey, con Dean Stockwell y Robert Ryan.

Joseph Losey filmó algunas películas en Hollywood antes de ser incluido en las listas negras y verse obligado a emigrar a Europa. *El muchacho del pelo verde* es la primera y quizá se trate de una de las parábolas más transparentes sobre el clima que se vivió durante el macarthysmo. Vale la pena verla para comprobar si su interés permanece vigente. **J.G.**

TNT 21/3 13.00

**Una espía por error** (*The Glass Bottom Boat*), 1966, dirigida por Frank Tashlin, con Dorys Day y Rod Taylor.

El espíritu anárquico y destructivo de Tashlin lo acerca en sus mejores momentos al dúo Laurel y Hardy, y en los peores a una ramplonería casi insoportable. Vale la pena ver este film como una acabada síntesis de esas constantes de su estilo. **J.G.**

TNT 15/3 17.00; 16/3 2.00

**Algún lugar en el tiempo** (*Somewhere in Time*), 1979, de Jeannot Szwarc, con Christopher Reeve y Jane Seymour.

En sus primeras películas, Szwarc había aparecido como un director a seguir, aunque sus trabajos posteriores descartaron toda expectativa favorable. De esa primera etapa y sobre un guión de Richard Matheson, *Somewhere in Time* se convierte en uno de los films más románticos de los últimos años. **J.G.**

TNT 27/3 19.00

**Dos semanas en otra ciudad** (*Two Weeks in Another Town*), 1962, de Vincente Minnelli, con Kirk Douglas y Edward G. Robinson.

Una de las vertientes reconocidas de Minnelli es la de creador de melodramas muy personales. Esta especie de continuación de *Cautivos del mal*, una de sus obras mayores, sin llegar a las alturas de ésta, es una buena muestra del talento de su autor y una aguda reflexión sobre su relación con el cine. **J. G.**

TNT 17/3 15.00; 18/3 8.0

**La leyenda de Lylah Clare** (*The Legend of Lylah Clare*), 1968, dirigida por Robert Aldrich, con Kim Novak y Peter Finch.

El mundo desequilibrado de Aldrich se manifiesta en todo su esplendor en este melodrama perturbador y desmesurado. Con una puesta en escena recargada hasta el paroxismo, se convierte en uno de los mejores films del autor y también en uno de los menos apreciados de su carrera. **J.G.**

TNT 24/3 14.00; 3.00

**Diario de una camarera** (*Diary of a Chambermaid*), 1964, dirigida por Luis Buñuel, con Jeanne Moreau y Michel Piccoli.

Dijo Truffaut: "Pienso que Buñuel cree que la gente es imbécil pero que la vida es divertida". Dijo Deneuve C.: "la óptica de B. es la del humor negro (...) mediante la acumulación de una masa de detalles crueles, extraños y con frecuencia íntimos". Dos aproximaciones certeras sobre una obra inagotable. **R. P.**

24 VCC 20/3 22.00 y 24.00

**El peleador callejero** (*Hard Times*), 1975, dirigida por Walter Hill, con Charles Bronson y James Coburn.

Primer y formidable film de Walter Hill. La Depresión con un tono seco y duro que no repetiría, atenuado en su obra posterior por la elegía o el humor. Bronson como nunca y Coburn extraordinario. Un fracaso en el cine, una torpeza en la crítica y una ausencia en el video. **R. P.**

31 CV 22/3 0.30

**Quisiera ser grande** (*Big*), 1988, dirigida por Penny Marshall, con Tom Hanks y Elizabeth Perkins

Es realmente una pena que Penny Marshall no haya seguido esta línea de fábula contemporánea. Es una lástima que Tom Hanks no haya seguido actuando de una manera encantadora como en este cuento para niños grandes. No sea un chiquilín caprichoso y mirela como si se hubiera rateado del colegio. **A. R.**

Space 29/3 18.00

**Fuimos los sacrificados** (*They Were Expendable*), 1945, de John Ford, con John Wayne y Robert Montgomery.

John Ford se acercó pocas veces al género bélico. Esta película basada en un episodio de la Segunda Guerra Mundial demuestra una vez más que sólo en el espacio ficcional del cine los "hechos reales" adquieren una verdadera dimensión artística. Alejado de cualquier patriotismo fácil, es una muestra más del genio del autor. **J.G.**

**TNT 24/3 14.00; 25/3 6.30**

**Los fantasmas de un hombre respetable** (*Les fantômes du Chapelier*) 1982, dirigida por Claude Chabrol, con Michel Serrault y Charles Aznavour.

El sórdido mundo de los pequeños burgueses de Simenon era una tentación para el vitriólico Chabrol. Con una puesta en escena cronométrica en su precisión y un estupendo Michel Serrault, el Chabrol francés logra uno de sus trabajos más perfectos, muy cercano a sus obras mayores del período 1967-1973. **J.G.**

**Space 15/3 15.00; 16/3 2.00**

**El campo de los sueños** (*Field of Dreams*), 1989, dirigida por Phil Alden Robinson, con Kevin Costner, Amy Madigan y James Earl Jones.

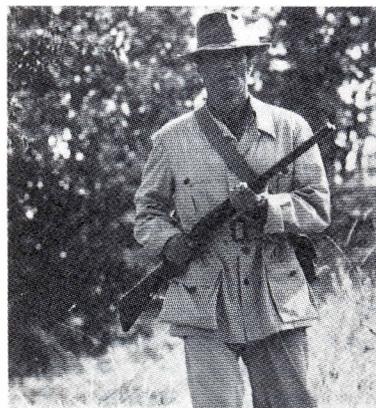
Es muy difícil evitar conmoverse con esta obra cumbre de lo lacrimógeno si el espectador incluyó alguna vez el deporte en el mundo de sus sueños. **Q.**

**19 VCC 21/3 14.00; 16.00; 18.00; 20.00**

**Jardines de piedra** (*Gardens of Stone*), 1987, dirigida por Francis Coppola, con James Caan, James Earl Jones y Anjelica Huston.

Obra maestra habitualmente poco valorada de Coppola, en la que la guerra se identifica con el filicidio y la obsesión de su autor por defender la tarea solitaria de un hombre frente a un sistema insensible alcanza sus acentos más patéticos. **Q.**

**5 CV 20/3 23.45**



## Tabla de cine en televisión

Película	Director	Q	FF	JG	GJC	GN
Algún lugar en el tiempo	Jeannot Szwarc	6	8	8		
Alien, el octavo pasajero	Ridley Scott	5	8	4	7	9
Amor sin barreras	Robert Wise	6	8	8	7	10
Arde París	René Clément	6				
Atlantic City	Louis Malle	5	7	4	1	4
Ausencia de malicia	Sydney Pollack	5	7	3	3	7
Ay, Carmela	Carlos Saura			4	4	5
Cazador blanco, corazón negro	Clint Eastwood	10	10	9	10	9
Choque durante la noche	Fritz Lang			8	8	
Conspiración de mujeres	Peter Greenaway	2	7	7	4	4
Cuestión de tamaño	Mel Smith		4		4	
Danza con lobos	Kevin Costner	9	9	6	6	9
De aquí a la eternidad	Fred Zinnemann	6	7	4	3	9
De repente, en el verano	Joseph L. Mankiewicz			7		
Depredador 2	Stephen Hopkins			5		7
Después de la emboscada	Bruce Beresford	4		3	5	9
Días de radio	Woody Allen	4	6	6	5	7
Dos semanas en otra ciudad	Vincente Minnelli	9		8		
2001, odisea del espacio	Stanley Kubrick	3	4	4	3	8
Durmiendo con el enemigo	Joseph Ruben	1			1	3
Duro de matar 2	Renny Harlin	5			5	6
El joven Manos de Tijeras	Tim Burton	10	10	6	8	10
El año que vivimos en peligro	Peter Weir	9	9	8	10	9
El campo de los sueños	Phil Alden Robinson	9	9		6	10
El ciudadano	Orson Welles	8	8	10	10	7
El cocinero, el ladrón, su mujer...	Peter Greenaway	2	4	7	5	4
El color púrpura	Steven Spielberg	8	8	7	8	6
El jinete pálido	Clint Eastwood	7	9	4	7	8
El muchacho del pelo verde	Joseph Losey			7		
El nadador	Frank Perry	4				
El ocaso de una vida	Billy Wilder	10	10	9	10	10
El peleador callejero	Walter Hill	9		9	9	9
El puente sobre el Río Kwai	David Lean	7	7	5	4	9
El vampiro negro	R. Viñoly Barreto			6	8	
Elmer Gantry	Richard Brooks			7		
Encrucijada	Walter Hill	7	7	7	7	7
Fama	Alan Parker		7	3	1	8
Fuimos los sacrificados	John Ford			8		
Habitación blanca	Patricia Rozema	7	8	3		
Hannah y sus hermanas	Woody Allen	8	7	8	9	10
Henry, retrato de un asesino	John McNaughton	7		8	8	7
Héroes de barro	Robert Rossen	4		4		4
Jardines de piedra	Francis Ford Coppola	10	8	4	8	6
La adorable revoltosa	Howard Hawks	6	6	10	10	6
La elección de las armas	Alain Corneau		6	3	2	
La estrella del Norte	P. Granier-Deferre			6		
La hija del minero	Michael Apted	7	7	4	5	6
La leyenda de Lylah Clare	Robert Aldrich			8	8	
La luna es azul	Otto Preminger			6		
La mafia	Leopoldo Torre Nilsson				3	
La magia de vivir	Danny Huston		8			8
La mancha voraz	Irvin Yeaworth			7	6	7
La otra mujer	Woody Allen		5	3	3	5
La tempestad	Paul Mazursky	3	5	3		
Las aventuras de Robin Hood	Michael Curtiz	6	7	7	7	
Las dos vidas de Julia	Peter del Monte	6		3		
Lust for Life (Sed de vivir)	Vincente Minnelli			9	9	
Línea mortal	Joel Schumacher					7
Livia, un amor desesperado	Luchino Visconti	10	10	9	10	
Los fabulosos Baker Boys	Steve Kloves	3	4	5	4	5
Los fantasmas de un hombre...	Claude Chabrol			8	8	
Los inútiles	Federico Fellini	9	9	8	9	10
Los ojos del gato	Lewis Teague			4		4
Los sueños de Akira Kurosawa	Akira Kurosawa	7	7	6	7	8
Mi bella dama	George Cukor		6	5	6	8
Miami Blues	George Armitage	7		7	7	8
Muerto al llegar	R. Morton-A. Jankel	6	6			8
Nacida ayer	George Cukor			6		
Pacto de amor	David Cronenberg	10	10	9	10	10
Pajarito Gómez	Rodolfo Kuhn			3	3	
Pecados de guerra	Brian De Palma			5	6	6
Psicosis	Alfred Hitchcock	9		10	10	10
Quisiera ser grande	Penny Marshall	9	9		7	10
Salaam Bombay!	Mira Nair	4	2	4	3	
Sin vía de escape	Wayne Wang				7	6
Stavisky	Alain Resnais	8		3	4	
Tootsie	Sydney Pollack	7	7	5	4	8
Un americano en París	Vincente Minnelli	6	6	6	6	
Un amor en Florencia	James Ivory	3	8		3	3
Un día en Nueva York	S. Donen-G.Kelly	7	7	9	10	
Una espía por error	Frank Tashlin			7		
Una vida no basta	Claude Lelouch				1	
Vestida para matar	Brian De Palma	8		4	9	8
Vienen los Beatles	Robert Zemeckis	8	7		6	6

# CRÓNICAS CATÓDICAS

UN VIAJE AL FONDO  
DEL VIDEO, LA TELEVISION  
Y LA IMAGEN ELECTRONICA

## Muerte en un shopping inglés

by Jorge La Ferla

No es novedoso el cuestionamiento de las tecnologías a través de las cuales se registran y producen las imágenes por parte de teóricos y realizadores. Hay dos trabajos importantes en este sentido, uno de ellos es *Técnica e ideología*, la serie de trabajos que Jean Louis Comolli publicó en *Cahiers du cinéma* (Nº 229, 231, 233, 234, 235 y 241), y el reciente pero ya mítico *Las máquinas de visión* de Paul Virilio, donde hay una reflexión más ontológica sobre el acto de ver, que incluye en su análisis la relación entre la mirada y la imagen electrónica. Asimismo, son varias las películas en que esta reflexión, por momentos metamasturbatoria,

estructura la trama de una ficción.

**Blowing up.** Varias explicaciones se dieron en su momento para explicar el traslado a Inglaterra de las acciones de la adaptación del relato parisino de Julio Cortázar, "Las babas del diablo", en el film *Blow Up*, realizado por Michelangelo Antonioni. Este cambio de escenario no funcionaba como mero "fondo", sino que agregaba una descripción del ambiente urbano de la Inglaterra de los años 60, que incluía la naciente cultura beat & pop y un bienestar económico en momentos de transición de las acciones de los personajes ampliando la anécdota principal: el cuestionamiento del efecto de verdad de la imagen fotoquímica. Ni el espectador de la película ni el protagonista, un fotógrafo, pueden ver el cuerpo de un crimen en el momento en que sucede, a pesar de estar éste en cuadro. Es a través del proceso de ampliación que todo es descubierto en los clichés y, ya de vuelta al lugar del crimen, el protagonista encuentra el verdadero cadáver. La supuesta objetividad de la imagen fotoquímica y su tecnología ocultan la imagen de un crimen consumado, eliminando la posibilidad de su evidencia. Esta cuestión de la representación del realismo y la verdad en el cine fue muy debatida en los años 50 a partir de las reflexiones de André Bazin. Además de *Blow Up* hay que citar *La conversación* (1974) de Coppola y *Blow Out* (1981) de Brian De Palma como transcripciones al tema del sonido de esta problemática planteada como la dificultad de las técnicas más sofisticadas para atrapar la realidad y su fracaso en evitar la muerte de inocentes protagonistas.

En varias películas de Win Wenders este recorrido entre la ética de la mirada y la imagen representada se extiende al campo del video y la TV y más ampliamente al de la imagen electrónica. En *El amigo americano* (1977), el asesinato cometido por Bruno Ganz en los andenes de la estación La Défense del subte-tren RER de París es transmitido por las cámaras a los monitores del puesto de control de la estación, en ese preciso momento el empleado está distraído y se pierde el espectáculo que sí es apreciado a través de los mismos monitores por el espectador.

**La muerte en directo.** 27 años después de la aparición de *Blow Up*, el día 12 de febrero de 1993, James Bulger, 2 años, desaparece en un shopping de los suburbios de Liverpool, y su cuerpo es encontrado

dos días después destrozado a unos kilómetros del lugar. El circuito cerrado de vigilancia del centro comercial había captado con sus cámaras toda la secuencia de las acciones en directo y, además, las había registrado en video. Las acciones formaban una secuencia perfecta: la madre de James paga en una caja, James se aleja de la madre sin que ella se dé cuenta, deambula por los pasillos, dos chicos lo interceptan cerca de una escalera mecánica y se lo llevan de la mano a la salida del shopping. La cámara de vigilancia de otro edificio a varias cuadras del lugar toma a los dos chicos arrastrando a James, que ya tiene la cara ensangrentada. En el momento de escribirse esta nota, aparentemente los dos sospechosos detenidos "por la voluntad de su Majestad" son dos chicos de 10 años, hijos de matrimonios separados del barrio de Walton, típico suburbio obrero inglés habitado hoy en su mayor parte por gente desocupada. Este suceso es el hecho que más conmueve a la opinión pública inglesa durante esa semana, prueba irrefutable de esto son las horas que le dedica la televisión y los altos índices de audiencia obtenidos.

En casi todas las crónicas de este suceso es llamativo el silencio con respecto al funcionamiento de estos sistemas de vigilancia cada vez más expandidos en aeropuertos, centros de compras, empresas, cárceles, propiedades privadas, establecimientos militares y gubernamentales, y que son productos derivados de la tecnología televisiva: se basan en la producción y transmisión de imágenes en directo a distancia y en el registro de las imágenes en un soporte magnético. La sociedad de vigilancia cambia su metodología a partir de la aparición de estos aparatos electrónicos, cuyo funcionamiento se puede asociar con el *panóptico*, sistema de vigilancia inventado por el jurista inglés J. Bentham. Las celdas se ubican circularmente y en el centro se encuentra un guardia que observa el movimiento de los presos en el contraluz producido por las ventanas exteriores de las celdas hacia el interior. Aquí el vigilado no ve al vigilante, pero se sabe vigilado por éste. El vigilante tampoco puede abarcar todas las celdas al mismo tiempo. La ilusión de la mirada del otro y la posibilidad de un control son las bases de este perverso sistema que en su extensión a los circuitos



cerrados televisivos se vuelve ineficaz para evitar el rapto y el posterior crimen. En realidad estos dispositivos no son concebibles si no son percibidos por el público.

**Reconstrucciones sintéticas.** A partir de las imágenes de pobre calidad técnica obtenidas en el centro comercial y de su procesamiento en computadoras muy sofisticadas, se confeccionaron los identikits de los sospechosos y, tras su difusión pública y las consiguientes denuncias, se produce la detención de los supuestos culpables. Esta nueva generación de máquinas procesadoras de imágenes fueron puestas a punto durante la Guerra del Golfo. Gran parte del show televisivo durante la guerra fue montado con las imágenes de estas máquinas del Pentágono, siendo incluso el material de base de las crónicas televisivas a partir de las cuales la opinión apoyó la intervención internacional. Desde hace algunos años es posible digitalizar en ordenador cualquier imagen y modificarla sin límites con ciertos parámetros y coordenadas programables. La característica más importante de esta ruptura en la historia de la representación es que esta virtualidad (se trata de imágenes sintéticas y artificiales) se confunde en la percepción de la gente con imágenes reales. Los identikits confeccionados por Scotland Yard fueron realizados con aparatos que preanuncian las próximas máquinas de visión. Es decir, la posibilidad de crear la percepción sintética de las imágenes. La máquina sola ya puede leer e interpretar íconos. Esta prótesis ocular es la base del móvil en las acciones de varios protagonistas en *Hasta el fin del mundo* (1992) de Wenders, película que trata también de la hiperpresencia de la TV, del uso del video y la imagen virtual, aunque tienen un lugar muy superficial en la

trama profunda del relato. Quizá la contrapartida brillante fue *Nick's Movie* (1980), película fetiche de Wenders donde todo el final del gran Nicholas Ray es registrado en video. No fueron pocos los analistas que recordaron, a partir de este caso ocurrido en Liverpool hace unos días, *La naranja mecánica*, como anuncio y manifiesto de la violencia indiscriminada de las bandas juveniles en un mundo postindustrial. Aunque la obra de Burgess y la película de Kubrick quedan un tanto desfasadas frente a las características del caso y sus circunstancias. No olvidemos que el personaje del film es reciclado a partir de una terapia filmico-pavloviana y compulsivamente forzado a mirar interminables escenas de películas de violencia que terminan provocándole viscerales reacciones de rechazo. La carga ilusoria del material filmico ofrece una terapia confiable. En este caso, los dos sospechosos de 10 años detenidos serán sometidos a una terapia más acorde con los tiempos actuales. Van a ser expuestos a interminables horas de televisión comercial hasta que su cerebro explote debido a la exacerbación de la carga nerviosa generada en el organismo, provocada por el consumo interminable de la imagen electrónica, ícono nunca acabado formado por una serie de puntos que se prenden y se apagan, en un funcionamiento similar al binario. Más que la obra de Burgess/Kubrick, es la serie inglesa *Max Headroom* (1987) la que contiene en su estructura todos los elementos que se relacionan con este caso: el video, las corporaciones de TV, los efectos de la imagen electrónica, la construcción de una ficción para la TV en material filmico y editada en video, la violencia urbana y la creación de conductores televisivos virtuales. Pero es la creación de imágenes sintéticas en computadoras lo que preanuncia el

epílogo de esta historia. Los chicos acusados del crimen de Liverpool vieron TV antes de hablar. Mientras raptaban a James Bulger, sus acciones eran captadas por las cámaras, transmitidas y registradas en video. Sus caras fueron reconstruidas en pantallas de computadora y transmitidas nacionalmente por la televisión inglesa. Actualmente, y quizá por el resto de sus días, son constantemente observados por cámaras en sus cuartos-celdas. En definitiva, es el ciclo de una nueva generación televisiva de marginales cuyo destino está constantemente monitoreado y cuyo final está marcado por el consumo de la imagen electrónica. Posiblemente, la última imagen que desencadene el final de esta terapia televisiva ocurra durante este mismo año en el momento culminante de la transmisión de la BBC del banquete londinense que ofrecerá el exótico presidente latinoamericano, proveniente del mismo país que el difunto padrastror de Sarah Ferguson, el cual, decidido a olvidar los incidentes de las Falklands, levantará en primer plano su copa y, mirando seductor a Lady Di, dirá en su inefable tonada provinciana: *God save the Queen!* ■

### 15as. Jornadas argentinas de cine y video independiente

Organizadas por UNCIPAR

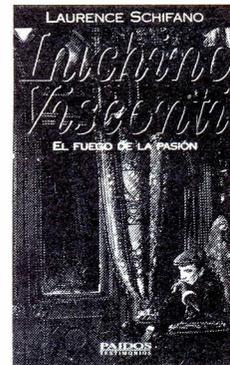
8, 9 y 10 de abril de 1993 en Villa Gesell

Recepción de materiales hasta el 19 de marzo en Piedras 625, Capital Federal. Tel. 343-3470/3410 De 19 a 21 hs.

# El conde rojo

por Lucio Schwarzberg

*Luchino Visconti, el fuego de la pasión, Laurence Schifano, Paidós, Buenos Aires, 1992.*



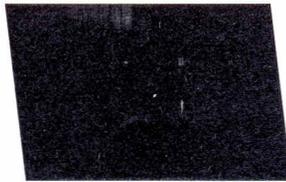
Es difícil atravesar la aspiración novelesca de este libro. Anotado dentro de la lista de biografías —género de moda— editadas entre 1991 y 1992, *Luchino Visconti, el fuego de la pasión* se debilita con dos vicios originales. Uno es la perspectiva elegida para narrar la biografía. La leyenda clásica de Visconti exalta la *finesse* y el buen gusto del director y se fascina con la cuna aristocrática de un hombre que cometió la *boutade* de adherir al comunismo. Esta leyenda tiene una versión más “científica”, acuñada por la izquierda en la década del 70, que describe a Visconti como el aristócrata que rompió con su clase para pintarla desde adentro. Schifano eligió confirmar la leyenda del aristócrata ultraculto, altanero y distante, matizándolo con referencias a la versión “científica” (que finalmente no es más que otra forma del relato legendario). Y, en este sentido, Schifano perdió la posibilidad de ensayar una revalorización de Visconti a diez años de su muerte (la edición francesa del libro es de 1987). El otro vicio es la pretensión de embellecer el texto alejándolo del género ensayístico o biográfico para darle un tono de ficción literaria o —como señala un crítico francés en los comentarios de la contratapa— para aproximarlos a la hagiografía: así como Visconti estructuraba sus películas con la forma vasta de la novela burguesa, Schifano va novelando la biografía como una vida de héroe. El embeleso por la leyenda del conde rojo la conduce hacia esta supuesta forma viscontiana de narrar.

El libro interesa por fragmentos. La infancia, narrada con digresiones temporales, es un texto inundado de genealogías, citas cultas y referencias históricas. Aun así, al trazar la correspondencia entre escenas infantiles y escenas de películas, el texto sugiere algunas hipótesis sobre la personalidad de Visconti. La juventud contiene los capítulos más interesantes del libro: el diletantismo y el desconcierto, el acercamiento al comunismo y el descubrimiento del cine a través de Renoir. El relato de un frustrado episodio de la resistencia italiana, en el que Visconti acompaña a un grupo de oficiales aliados que intentan cruzar las líneas alemanas para incorporarse al ejército americano, es, tal vez, lo mejor del libro. Algunos fragmentos del diario de Visconti lo muestran convencido de que la travesía significaba, para él, una epopeya de conversión personal. El resto de la biografía es más o menos conocido: los veinte años que van desde la posguerra a la agitación social del 68, en los cuales Visconti transita de la provocación y la censura a la consagración artística y a la elección de una estética cada vez más conservadora; y, finalmente, el período decadentista, que agrega una vuelta de tuerca nihilista a la perspectiva conservadora de un Visconti perplejo.

Hay algo aun más interesante que estos fragmentos. Queda algo silencioso e involuntario, algo que la autora tal vez no haya querido decir nunca pero que parece emanar de la biografía completa: la hipótesis de que Visconti no intentó jamás discernir entre su vida y su obra. No tanto porque en la filmografía se encuentren referencias autobiográficas sino porque Visconti va construyendo su vida según la obra, hasta convertirse en un personaje de sus películas: la vida de Visconti parece ser la construcción de una identidad falseada. Hay un ejemplo significativo de esta conversión: la leyenda del

“conde rojo”. El título de nobleza y la genealogía de los Visconti existen, pero es inocultable que el boato de la familia se debe a las buenas artes de un tío abuelo materno, farmacéutico —Giuseppe Erba— que hizo fortuna fabricando aceite de ricino y sales de bismuto —un laxante y un antidiarreico— en la burguesa ciudad de Milán. La sociedad entre los Visconti y los Erba es un fenómeno casi argentino, del estilo Lacroze-Fortabat: unos ponen la plata y otros el apellido. El resultado es un producto nuevo, moderno, poco noble y bastante sofisticado: el gran burgués. Visconti lo sabía; el conde rojo es una exacerbación, una identidad inventada, el encubrimiento de una condición social y moral en la que Visconti se reconoce pero de la cual quiere salvarse. Su identificación con Proust y con Mann —en especial con Mann—, su pasión por la ópera y por el género novelesco —del cual se nutre con una libertad sorprendente, usando los argumentos como si fueran guiones y al género como principio organizador de la narración cinematográfica—, la recurrencia al tema de la familia son señales de un gusto burgués, más que aristocrático o militante.

Tanto el pesimismo como el decadentismo mañoso y enfermizo de Visconti tienen un valor crítico que los viscontianos “finos” nunca reconocen. Se les escapa la ironía con la que trata a sus personajes, ya sean aristócratas, artistas o proletarios. Singulares o excéntricos, los personajes de Visconti actúan compelidos por una subjetividad que se les impone por encima de su conciencia: hacen lo que saben que no deben hacer. Son traidores (*Senso*), o desclasados (*Rocco...*), o incestuosos (*Vaghe stelle...*, *La caída de los dioses*), o pederastas (*La caída...*), o fascistas (*Grupo de familia*), o filicidas (*Bellissima*, *El inocente*) aunque hablen y se muevan como héroes. El aliento trágico del cine de Visconti surge de estas contradicciones morales que conducen, siempre, con un determinismo inexorable, a la muerte. Hay algo en la vida de Visconti que se parece a la de Fassbinder. No es la homosexualidad sino la forma de confundir creación artística con experiencia vital. Visconti era un trashumante que saltaba de residencia en residencia; vivía produciendo como si tuviera terror de detenerse (su producción cinematográfica habría sido mucho mayor si no hubiera sido también puestista teatral y régisseur: dejó una lista extensa de guiones sin realizar); se rodeaba de un séquito de actores y asistentes que eran sus amantes (o viceversa), que lo reverenciaban y a los que él humillaba. Fassbinder habría de llevar estas prácticas al paroxismo. Cuando Laurence Schifano elige recontar la biografía oficial deja afuera este material incómodo. El resultado es un Visconti divo, maniaco, gritón y culterano; una especie de Zeffirelli —Schifano no es la única que cree en esto— más sofisticado y original. El itinerario ideológico, estético y moral de Visconti —contradictorio, escandaloso, conservador, crítico— queda apenas sugerido en el libro. También queda afuera —pero esto es harina de otro saco— la extensa reflexión sobre la masculinidad que guardan sus películas. Una biografía más: en este libro, a Visconti sólo se lo descubre porque su potencia es indisimulable y se filtra a través de la leyenda. Basta con aprovechar la acelerada edición en video de varias de sus películas para comprobar que el conde rojo era un tipo enloquecido. ■



## DISPAREN SOBRE EL AMANTE

### Ladrones en el templo

Uno de los negocios más atroces que se gestan alrededor de la industria cinematográfica es aquel que opera comercialmente con figuras que ya han sido consagradas, probablemente por esos mismos tenderos, como marginales a un sistema, como transgresores a vaya saber qué ley inexistente, en fin, modelos de rebeldía impuestos precisamente por productores que finalmente le encontraron alguna utilidad.

Remeras de Sid Vicious mediante, especialmente para ellos mismos, si es que están vivos. Se han impreso toneladas de remeras con las caras de Brando y Marilyn, inclusive de Clark Gable, pero es mucho menor el número de remeras con la cara del buenazo de Jimmy Stewart o del torturado Monty Clift. ¿Qué es lo que hace que Marilyn sea poseedora de una leyenda que no tuvieron ni Rita ni Ava? Primero y principal, ella fue posterior cronológicamente y ya tenía terreno preparado, además de tener un punto de inflexión histórica en el cine (fin de los grandes estudios y del cine clásico), pero tampoco debemos olvidar que sus problemas psicológicos le dieron el carácter de víctima tan de gusto de cierta crítica, cuando sin incurrir en ningún tipo de machismo, Arthur Miller decía que era una neurótica insoportable. Para marginales, Jean Seberg, en todo caso. Pero no son las mujeres el demonio a combatir: es uno de los tipos más incuestionados del cine: James Dean. James Dean nació en 1931, y se consagró como el modelo del joven rebelde por excelencia. Jimmy era muy miope pero no usaba anteojos. Era de una familia de prosapia de U.S.A. y se convirtió en el modelo del chico rebelde de clase media. Se educó en universidades privadas y terminó siendo el chico típico del medio-Oeste. Jimmy se hizo rico muy joven y se mató muy joven, a bordo de un último modelo. Imitó siempre a Brando y no dejó herederos. Su figura es, según sus seguidores, irrepetible. Poco después de la muerte de Dean, surgió un fenómeno llamado rock'n roll. Entre los cultores de ese tipo de música se encontraba un muchacho tímido llamado Buddy Holly, que como veremos se trata del anti-mito de Dean. Buddy (compañerito) era algo miope y usaba anteojos para realzar su cara insulsa. Era de una familia típica de Texas y se convirtió en el tipo modelo para fiestas de egresados. Fue un autodidacta y un innovador dentro de su corriente, y pese a ser típicamente americano fue el rockero más famoso de Europa. Buddy dejó su dinero a su representante y murió en un choque de ómnibus junto a un rockero negro y otro latino. Era más joven que Jimmy y dejó a su esposa embarazada. No imitaba a nadie y entre los que lo imitaron estaban los Beatles ("Words of Love") su figura no es modelo de ninguna rebeldía, la influencia de su música es más palpable en los que lo siguieron que en él mismo. Francis (Ford) Coppola realizó dos filmes simétricos que (de) muestran dos pesadillas complementarias de lo que para él es la América. Una de ellas (la primera) está basada en el mito Dean y la otra en el anti-mito Buddy Holly. En la primera nos presenta un

mundo inmóvil, fijado en lo que parecen ser unos eternos años 50, en donde el mito Dean está eternamente vigente, en color sepia, donde el ansia de libertad es una eterna rebeldía cuya única salida es un mar inmovilizado fotográficamente. Ese film es *Rumble Fish (La ley de la calle, 1983)*. En el segundo nos presenta un mundo en el que el tiempo es un eterno progresar y nunca establecerse, donde se vive en el mundo edulcorado que dejó Buddy (parte de la acción se desarrolla un año después de su muerte), cuyo mayor reflejo es una amiga en silla de ruedas que sólo dice cosas agradables. Ese film es *Peggy Sue Got Married (Peggy Sue, su pasado la espera, 1986)*. *Rumble Fish* propone un modelo de América cuyo director ideal sería un Robert Altman o un Elia Kazan. *Peggy Sue* propone un modelo de América cuyo director ideal sería Spielberg o Ron Howard. ¿Cuál es la América de Coppola? Probablemente el de *One From the Heart (Golpe al corazón, 1981)*, el que intenta lograr Tucker, el que recupera Michael Corleone en *El Padrino III (1990)* y el que se vive plenamente en *La vida sin Zoe*. Coppola es un poeta como Drácula, un guerrero, es Tucker y, como Willard, "ha visto el horror" para volver a casa. Una casa que en el caso de Coppola no es el barrio natal ni la juventud idealizada: es la familia, es Giancarlo Giannini tocando la flauta y es Las Vegas reproducida en los estudios. La patria de Coppola es el artificio, es el cine. Hablábamos antes de "víctimas" como Marilyn y como Jean Seberg. En los filmes de Coppola, Hopper o Tom Waits son esas víctimas. Nosotros lo absolvemos como el jurado a Tucker, como Mina-Sofía a Drácula-Michael Corleone, como él mismo a su América.

Sebastián A. Sánchez

### Estimada gente de *El Amante*:

Ante todo, les agradezco (al igual que mi familia —todos amantes del cine—) por hacer la primera revista sería del país. Tengo 17 años, estudio, amo la literatura, la ciencia, el cine, la música: el arte. A lo largo de mi vida recibí a grandes hacedores de imágenes: Weir, Coppola, Cronenberg, Wenders, Kasdan, Lynch, Greenaway y otros. (Nota: como creo que una forma de conocer a una persona es mediante el cine, creo que los directores nombrados bastan como para identificar que no soy uno de los típicos adolescentes que zappean entre Tinelli y Pergolini, pintan svásticas en las paredes pues les agrada el símbolo, prefieren la poesía de Fito Páez a la de Yeats. Ellos se emocionan con Axel Rose gritando "Motherfucker", son productos del consumo. Casualidades del capitalismo moderno. Les han robado la pasión. No conocen la belleza ni pueden conocerla. No en imágenes, no en música, no en una pintura intacta. A veces sólo lo consiguen con drogas y alcohol. Si alguna vez fuera cineasta, todos estos adolescentes invadidos por la publicidad y la idiotez serían el barro y los pisaría con puercos originales. *El cine para ello no sirve. Para ellos, entonces, no está dedicado.*) STOP. (Me resultaba importante, así, hacer una distinción, pues el real objetivo de la carta es hacer ciertas críticas y sugerencias.)  
1) El director que más admiro es el señor Peter Greenaway, con el

## GUION ARTE

PRIMERA ESCUELA ARGENTINA  
DE GUION / CINE / PUBLICIDAD/  
FICCION / DOCUMENTAL

ABIERTA LA INSCRIPCION 1993

Vacantes limitadas

Curso especial para el interior / Curso de verano

Video - Puesta en escena - Edición y montaje -  
Creatividad - Recursos expresivos - TV

¡NUEVA SEDE EN PALERMO!

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

Solicitar entrevistas al 84-4515 o 812-6931

cual tengo el respeto más absoluto. Sus imágenes llenan de gozo y nos acercan a dimensiones no exploradas. Nos acercan a la perfección absoluta. Las imágenes giran y nos trasladamos a un mundo en el que las preguntas más temidas del hombre son contestadas, con delicada pasión, con arte puro y clásico. Entendamos a Greenaway como un creador apasionado, explorador de los sentidos y la simetría, que convive con la muerte, la decadencia y la corrupción más temible para brindarnos sus sensaciones en imágenes. Sin duda, la obra de Greenaway toda, enmarcada en un velo barroco y clasicista, debe a cada uno de los que amamos el cine dejarnos maravillados y buscando ansiosos la salida del laberinto.

Por estas razones, debo decir que me contengo de expresar sentimientos de odio hacia el señor que se hace llamar Quintín. Que no comprendo su funcionamiento cerebral. Mi gata haría comentarios más originales y mejor fundamentados que él. Muchas veces sus puntajes son realmente lamentables, inexplicablemente absurdos. Sin duda con afán de ser contradictorio, nos expone su visión aparentemente revolucionaria de las cosas, su odio a Hollywood.

Quintín se empeña en desvalorizar todo lo que la prensa barata, sensacionalista e inculca intenta difundir, pero sin importar su contenido. Es de esperar, pues, que en muchos casos sus puntajes resulten absurdos.

El señor que se hace llamar amante del cine debe reivindicar en sus comentarios que así lo es. Que conoce y puede hacer juicios éticos y convincentes. Realmente Quintín es una persona que pocos entienden cómo puede estar en el elenco de una revista seria. Una verdadera pena.

2) De la misma forma que en las tapas de los videos, encontramos inscripciones del tipo "Excelente", "Una joya", "No se la pierda", etc., y no nos dicen nada, igual sucede con el otorgar puntajes a las películas. Una obra de arte se debe indudablemente juzgar de otra forma. Espero que continúen así (a excepción de Quintín).

Nicolás Garrera

#### Señores de *El Amante*:

Los leo con asiduidad desde el N° 2. La revista me parece de lo más interesante de los últimos cinco o seis años. Lo mejor se encuentra en el aspecto informativo de la mayoría de las notas, lo cual lamentablemente no parece ser lo que se proponen.

Cada mes agradezco la puntualidad con que aparece la revista con la esperanza de que despegue de una vez por todas de la mediocridad que nos inunda. Me parece que tienen suficientes elementos para lograrlo. Espero confirmarlo pronto.

Entrando en detalle. Es realmente un placer leer a Rodrigo Tarruella en cada número. Creo que es uno de los pocos grandes escritores que nos quedan. Como Borges o Cozarinsky, es capaz de escribir sobre los temas más diversos con una calidad, una lucidez y una erudición que incluyen la humildad de la obra maestra.

No dejo de releer sus notas. Sobre todo "Old Man River. Quema de los cuadernos", la sublime nota sobre cine español y por supuesto el magnífico manifiesto "Maderas que flotan".

Lo que más me gusta de Tarruella es su escritura. Totalmente personal y al mismo tiempo reminiscente de tradiciones gratas. Me gustan también algunas cosas de Eduardo Russo. Creo que está para ser un escritor de los buenos pero sospecho que hasta ahora nos deja leer menos de lo que escribe.

El resto de la revista está lejos, muy lejos de la literatura, cerca del periodismo y el taller literario. De cualquier manera, el esfuerzo por mejorar se nota y eso vale. Espero seguir leyéndolos por mucho tiempo y, mientras Rodrigo Tarruella siga escribiendo, seguiré comprando la revista con pasión búdica.

José Eduardo López

#### Señores *El Amante*

Me dirijo a Uds. a fin de acercarles mi opinión sobre un tema que quizás esté alejado de la consideración estética del cine, pero que hace a la concepción del cine como un arte en sí mismo y no como una mera industria del entretenimiento.

Primeramente no quiero dejar pasar la oportunidad para hacerles llegar mi más caluroso saludo y felicitación por brindarnos a nosotros, los amantes, un espacio de reflexión y debate sobre este, nuestro amor, un espacio hasta entonces vacío.

En fin, quería yo referirme al reciente estreno (?) de *Blade Runner Director's Cut*. Haciendo inicialmente una enumeración de presupuestos de los que parto:

1) Dejo sentado que a la versión 1982 la considero una gran película, y que no he visto la versión 1992.  
2) No intento hacer aquí una consideración estética, sino ético-artística.

3) Estoy en un ciento por ciento a favor de la necesidad de que sean los directores los propietarios intelectuales de los films y aquellos que conserven el derecho a su corte final.

4) Considero al cine el arte de nuestro siglo por excelencia, no haciendo más que compartir una opinión mayoritaria.

La pregunta central de esta reflexión, que me hago y les hago, es: ¿puede una obra de arte ser violentada en su concepción original por más elevados principios que para ello se enuncien?

Una obra de arte no es en sí un elemento mutante, que cambia con el tiempo; por el contrario, una obra de arte expone una magia particular, algo que W. Benjamin llamó el aura, que puede ser percibida en cualquier tiempo y lugar, siendo los observadores de esa obra los que sí mutarán con el tiempo hallándole, en ocasiones, nuevas y originales sensaciones, nuevos y originales significados.

Los ejemplos sobran. Cualquier obra de arte (de cualquier arte) que podamos mentar, no tiene tiempo ni espacio (coincido Tarruella)

Una vez que la obra toma contacto con los observadores ya no pertenece más a la órbita privada del creador y pasa a formar parte del bagaje cultural de la comunidad.

¿O acaso Picasso hubiera sido capaz, 10 años después, de ir hasta el Museo de Arte de Nueva York para que la cabeza del caballo de *Guernica* mirara al suelo y no al cielo?

O acaso hubiera sido válido que García Márquez se atreviera a reescribir sus *Cien años de soledad*, porque entiende ahora que el texto debería tener puntos y estar compuesto de párrafos.

O siquiera Miguel Ángel hubiera podido retomar una década más tarde su David para modificar ciertas porciones.

Entonces, ¿por qué razón el señor Scott se permite violar su propia obra, convirtiéndola en una incógnita?: ¿cuál es *Blade Runner*?

Y aquí no pueden asumirse causas justas. Durante siglos los artistas trabajaron a sueldo y encargo de mecenas desarrollando obras que hoy son objeto de culto artístico en todo el mundo.

Si Ridley Scott no pudo en 1982, por la razón que fuera, hacer prevalecer sus opiniones finales sobre el corte del film, y debió resignar ese derecho en los productores, es parte de la historia de la obra, y en ese marco debe ser considerado, fruto de su aquí y ahora (el de Scott en 1982).

Quién puede asegurar, por otra parte, que el corte que Scott realiza en 1992 es el que pensó diez años atrás y no el que ha resuelto al cabo de esos diez años.

¿Debemos esperar un *Blade Runner 2002*?

Si todos los que amamos el cine reprochamos fuertemente esos coloreados artificiales de los films originalmente en blanco y negro, ¿por qué no reaccionamos de igual modo en esta oportunidad?

O alguien duda acaso que si en 1931 hubieran podido hacer *King Kong* en Technicolor, 70 mm y sonido cuadrafónico no lo habrían hecho. Pero no aceptamos siquiera el *King Kong* color Turner, porque lo consideramos una violación de la obra original.

Pido entonces un favor. A quien pueda hacerlo, me indique cómo ubicar a Deckard, tengo una misión para él, ya que hay un replicante suelto aún, se llama *Blade Runner Director's Cut*. Sin otro motivo, un afectuoso saludo.

Claudio A. Alvarez

**Teatro  
Estudio**

Patricia Hart

Curso de **Actuación** integral  
Seminario de **Actuación** para  
Cine y TV

Av. Congreso 2361

**70-0724**

# EL AMANTE VIDEO



*Los videos de Jean-Pierre Melville*

## Sobretodos, armas y sombreros

por Gustavo J. Castagna

**Escena imaginaria 1.** Un cine de las afueras de París, casi a la medianoche. Pleno invierno. Termina la proyección de *Bob, le flambeur* de Jean-Pierre Melville. Se encienden las luces de la sala y descubrimos que la edad del público ronda los treinta años. Entre los espectadores se destacan cuatro jóvenes que acaloradamente discuten sobre la película. Se llaman Jean-Luc, François, Claude y Jacques. En la calle hace frío y deciden refugiarse en el café de la esquina. A François (Truffaut) difícil que lo convenzan: no le interesa el cine de Melville. Entre

Jacques (Doniol-Valcroze) y Claude (Chabrol) deben ponerse de acuerdo sobre quién de los dos escribirá la crítica en *Cahiers du cinéma*. Mientras tanto, Jean-Luc (Godard) levanta las solapas de su sobretodo y despide a sus amigos. Piensa en Melville; posiblemente, lo invite a trabajar como actor en su primer largo. Probablemente, se llame *A bout de souffle*.

**Aciertos.** Los cahieristas no eran giles. Necesitaban un guía para declarar su pasión por el cine —no un cierto tipo

de cine— y lo encontraron en Melville. Por eso, se autoproclamaron “los hijos espirituales adoptivos” de un autor independiente y lejano a las imposiciones de la industria que, por si fuera poco, filmaba en sus propios estudios de Jenner. No se equivocaron con Melville —como la mayoría de sus elecciones—, un autor solitario hasta ese momento recordado por *Le silence de la mer* y la fiel adaptación de la novela de Vercors. Un director despreocupado por el rechazo de los productores y que, a partir de *Bob, le flambeur*, levantaría una obra atípica que merecía salir a defenderse. Que merece defenderse hoy. Film pionero del posterior Melville y película que anuncia la Nouvelle Vague, *Bob, le flambeur* volvió locos a los jóvenes críticos. Los temas estallan por primera vez: amistades y deslealtades, personajes nocturnos, el juego y el robo como principales objetivos, el tiempo suspendido por la ritualización de las acciones. Montmartre filmada como si se tratara de un documental con la cámara descubriendo exteriores, una escena extensa, novedosa en lo sexual, jugada dentro de una habitación y la joven Anne (Isabelle Corey) que actúa como soplona y desbarata el asalto final: mucho de *A bout de souffle* ya estaba ahí.

**Policiales masculinos.** El género predilecto de Melville. Policiales distintos, volcados a la tragedia por el destino fatal que les espera a los personajes. El cine de Melville es una acumulación de detalles visuales que estamos obligados a compartir, junto a los mínimos movimientos y desplazamientos internos en el encuadre. El robo grupal de *El círculo rojo* dura más de media hora y está invadido por el silencio. La soledad de *El samurai* sólo viene

acompañada por el insistente canturreo del pájaro en la jaula.

Interiores despojados y ascéticos, distantes para las constantes del género por el interés de invertir la puesta en escena clásica. Bares, comisarías, refugios y cárceles permanecen alejados de las tipificaciones del género: Melville descarta las reglas establecidas para estructurar su personal iconografía. Mientras el policial norteamericano transmitía el placer de la identificación, Melville nos comunica su propio acercamiento a las historias que nos narra. En *El soplón* nos desconcierta con las idas y vueltas en las relaciones de sus personajes. Decide manipular una resolución hasta los últimos veinte minutos, recurriendo a un flashback que suena a confesión tanguera, al clásico arreglo de cuentas para certificar una amistad casi imposible: juega con el punto de vista al que sabiamente elude una y otra vez. Esta estupenda escena se desarrolla en un bar donde Silien (Belmondo) y Maurice (Reggiani) aclaran las traiciones del pasado. Igual que Costello (Delon) en *El samurai* y el trío Jensen-Vogel-Corey (Montand, Volonté, Delon) en *El círculo rojo*, los dos personajes centrales de *El soplón* no hablan: insinúan decir algo. El relato de Silien dura el mismo tiempo que la pieza que se escucha en el piano. Afirmada la amistad, Silien se va y no necesita estrechar su mano con Maurice; son suficientes las miradas y los primeros planos para atrapar el silencio. Pero los personajes de Melville son trágicos; Maurice tiene un presentimiento y decide salvar a Silien. Un amanecer lluvioso y el recorrido hacia la muerte. Maurice conoce su destino y deja que lo maten. No tiene por qué reaccionar. La llegada de Silien resume como pocas veces se vio en el cine el espacio físico de la tragedia. Un largo camino lleva a Silien al descubrimiento de su amigo muerto; también él sabe que alguien le disparará por la espalda como antes lo había anunciado en el bar. Igual desenlace le espera a Costello, volviendo a su motivo de atracción corporizado en la cantante negra; también, muere por la espalda. Un autor total Melville: similares características tienen las imposibles escapatorias en *El círculo rojo*.

En los policiales de Melville, los personajes son conscientes de que invaden el terreno de la ley. Pero nunca necesitan explicar sus inclinaciones ni las razones de su pasado. Son profesionales mimetizados con sus tareas, ajenos a la transmisión de afectos, salvo con aquellos a quienes consideran como sus iguales. La policía está en un mismo punto de equilibrio, utilizando los métodos de delación más desagradables que mostró el género. Pero jamás llegan a la comunión ética ni al entendimiento sin palabras.

Existe una complicidad amistosa y un respeto por el otro entre Silien y el inspector Salignary según las reiteradas confesiones del soplón. Sin embargo, Melville, muestra a Salignary solamente en un plano general sin sonido y, más tarde, en la escena del asesinato.

Melville sabía de quiénes hablaba y transmitía su especial minuciosidad en las características de los uniformes. “El héroe de mis películas es siempre un héroe armado. Un hombre armado es casi un soldado y por eso debe llevar uniforme. Un hombre armado es muy diferente de los demás hombres y aseguro que tiene tendencia a llevar sombrero. Además, aquí hablo para el cine, un hombre que dispara con sombrero es mucho más impresionante que otro que lo hace con la cabeza descubierta. El porte del sombrero equilibra un poco el revólver en el extremo de la mano”, decía Melville. Dos planos detalle de *El soplón* reafirman la cita. Silien visita el restaurante de Nettuccio (Michel Piccoli), previo paso por el guardarropa. La cámara

#### Las mujeres, los hombres y la música

Melville intervino como actor en algunas películas de la Nouvelle Vague. Su interpretación más recordada fue en *Sin aliento* de Godard, donde personificaba al novelista Parvulesco. En rueda de prensa y en una escena jugada en un aeropuerto, Melville responde a los periodistas. Entre ellos está Jean Seberg (Patricia), quien interroga dos veces al escritor.

—¿Cree que en nuestra época aún se puede pensar en el amor?

—Por supuesto, justamente en nuestra época.

—¿Cree que el comportamiento amoroso de las mujeres americanas y francesas es diferente?

—No hay relación entre la mujer francesa y la americana. La mujer americana domina al hombre, la francesa, aún no.

—¿Las mujeres son más sentimentales que los hombres?

—Los sentimientos son un lujo que pocas mujeres se permiten.

—¿Cree en la existencia del alma?

—Creo en la gentileza.

—¿Cree que la mujer tiene un rol en la sociedad moderna?

—Sí, si es encantadora, si tiene un vestido a rayas y anteojos oscuros. (...) Viendo a una linda chica con un tipo de plata, se puede decir que ella es una chica bien y él, un degenerado.

—¿Le gusta Brahms?

—Como a todos, no.

—¿Y Chopin?

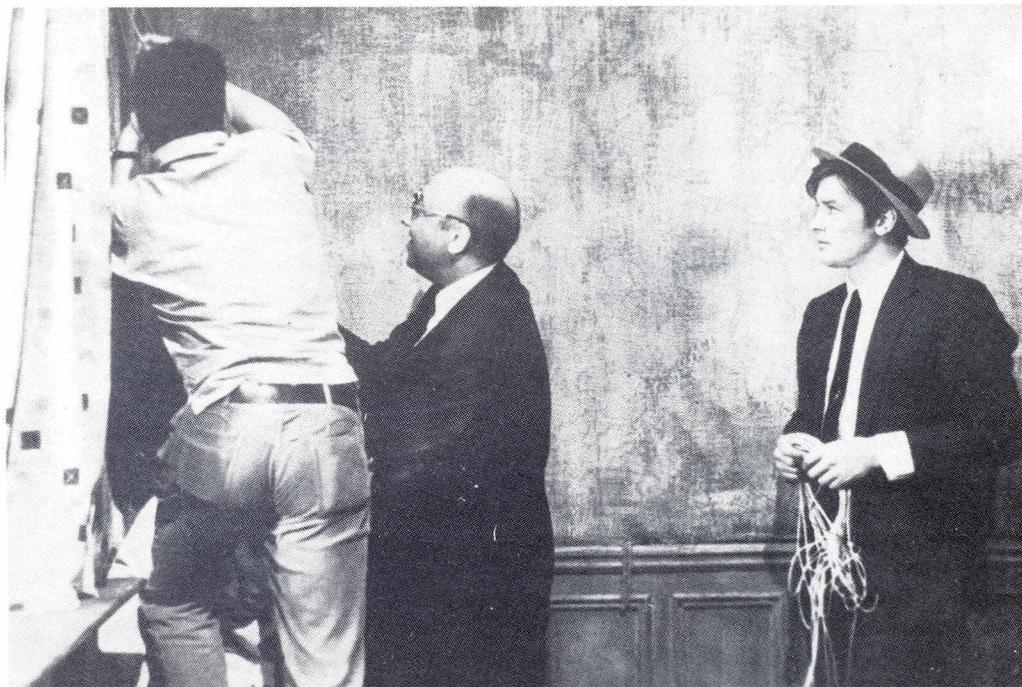
—Horrible.

—¿Cuál es su mayor ambición en la vida?

—Ser inmortal... y luego morir.

avanza lentamente y detiene su marcha en el momento en que Silien entrega el sombrero a la empleada del lugar. La segunda toma remata la muerte de Silien, quien se arrastra al teléfono y deja un mensaje a su novia con la parquedad habitual en los personajes de Melville. Antes de caer, Silien acomoda su sombrero. Y luego termina en el piso, mientras un brusco movimiento de la cámara registra sólo a la vestimenta fetiche. En un mundo de hombres que viven de noche ("odio la luz del día", dijo Melville), juegan al póquer y se visten con una anacrónica indumentaria, poco espacio tiene la mujer, mostrada como un objeto artificial y como complemento del decorado. Ellas permanecen discriminadas por los rituales masculinos y sólo sirven como un elemento más del mecanismo de relojería propuesto por las historias. En *El círculo rojo*, el impasible Corey, recién salido de la cárcel, vuelve a la mesa de billar como primer propósito en lugar de buscar la compañía de una mujer. En *El samurai*, Costello retorna al hogar de su novia Jeanne (Natalie Delon), una vez producida la misión (en una escena que luego tomaría Aristarain en *Ultimos días de la víctima*, casi similar en los planos y en el manejo del tiempo). A partir del reencuentro, Jeanne sólo integra un elemento más para comprobar la inocencia de Costello. Más inquietantes resultan los cachetazos de Silien a Therèse (Monique Hennesy) y el desinterés de Maurice cuando le comentan que a la mujer que él deseaba le aplastaron la cabeza.

Pocas veces se estuvo frente a un autor tan compenetrado con sus personajes. Por si fuera poco, Melville vestía igual



El Samurai con Alain Delon

que ellos pero se desconoce si robaba cajas fuertes o llevaba un arma de cualquier calibre.

**Actores.** Melville se rodeaba de caras conocidas y más tarde las transformaba en los espejos de su propia elegancia. No habría que olvidar que Montand, Lino Ventura, Reggiani, Belmondo y Volonté realizaron algunas de sus mejores composiciones con Melville. Pero quien arrasó con cualquier pronóstico fue Alain Delon, presente en tres films policiales. *El samurai* no sería posible sin su máscara, vacía de gestos y plagada de miradas que descartan cualquier expresión verbal. Un gran director de actores Melville, a quien Delon agradecerá para siempre por interpretar el papel de su vida. Ciao, Visconti.

**Escena imaginaria 2.** Hoy ya no existen personajes como en Melville, ni en el cine ni en la vida. Pero volemos un poco. Un cine de Montmartre, bien entrada la madrugada. Termina la proyección de *El samurai*. Se encienden las luces y descubrimos a cuatro espectadores réplicas de Costello. Con las manos en los bolsillos salen de la sala, pero antes pasan por el guardarropas a buscar sus sombreros y sus armas. El invierno pega fuerte y nada mejor que jugar al billar en el bar de la esquina. ■

Foto página 49: Jean-Pierre Melville.

#### Filmografía Jean-Pierre Melville

1946	<i>Vingt quatre heures de la vie d'un clown</i> (corto)	
1947	<i>Le silence de la mer</i>	
1949	<i>Les enfants terribles</i>	
1952	<i>Quand tu liras cette lettre</i>	
1955	<i>Bob le flambeur</i>	
1958	<i>Deux hommes Dans Manhattan</i>	
1961	<i>Léon Morin, prêtre</i>	Un cura
* 1962	<i>Le doulos</i>	El soplón/ Morir matando
1963	<i>L'ainé des ferchaux</i>	Un joven honorable
1966	<i>Le deuxième souffle</i>	El último suspiro
* 1967	<i>Le samourai</i>	El samurai
1969	<i>L'armée des ombres</i>	El ejército de las sombras
* 1970	<i>Le cercle rouge</i>	El círculo rojo
1972	<i>Un flic</i>	Historia de un policía

\* Disponible en video

LA LUZ  
DEL  
CINE

Desde el corazón de la conciencia  
aprender a mirar detrás de lo que se ve.

INVESTIGACION • REFLEXION

Rosa López de Gomara • 802-8207

A ESTUDIANTES DE CINE Y VIDEO

CURSO DE DIRECCION DE  
ACTORES Y ACTUACION

802-8070

MABEL SAN MARTIN

En la historia del *business* hollywoodense hay ciertos films innombrables, cuya fama de malditos equivale —salvando las obvias distancias— a la que en otros ambientes pueden tener el color amarillo, las serpientes venenosas, *La forza dell destino* de Verdi o, hace unos años atrás entre nosotros, los nombres vedados de Elio Roca o Quique Villanueva. *Cleopatra* de Mankiewicz —que casi hunde a la Paramount— o *Las puertas del cielo* de Cimino —que sí hundió a la United Artists— son ejemplos paradigmáticos. La historia de la maldición de *Freaks* es tan frondosa como pueden serlo las de Stroheim, Welles o Cassavetes. Producida no por un sello independiente como podría ser la RKO, ni siquiera por un estudio especializado en monstruos de todo calibre como la Universal, sino por la mismísima

MGM, ese arquetipo del *producer* que fue Irving Thalberg, siempre atento a los gustos del público, organizó una *preview*, una exhibición de prueba antes del estreno, en San Diego. La función debió interrumpirse cuando una espectadora salió corriendo por los pasillos, en medio de un ataque de histeria, durante la proyección. Thalberg resolvió agregar un *happy end* filmado de apuro para atenuar el impacto del verdadero final (al que por suerte no cortó), pero aun así el film nunca tuvo un lanzamiento regular en Estados Unidos,

distribuyéndose únicamente en el extranjero. En Argentina se estrenó en 1932, con el título de *Fenómenos*. Hasta hace unos años atrás, la Cinemateca Argentina contaba con una copia. Al día de hoy, no sabemos. Tras los años de silencio, el film tuvo su relanzamiento mundial en la década del 60, luego de su reestreno en Europa. A todo esto, Louis B. Mayer, dueño de la Metro, había “sancionado” a Thalberg por el desliz, destinándolo a tareas menores, y éste jamás recuperaría su prestigio dentro de la industria. Tod Browning, paradójicamente, prosiguió su carrera sin inconvenientes, con dos obras mayores: *Mark of the Vampire* (1935) y *The Devil-Doll* (1936), antes de su retiro en 1939. Al año siguiente *Variety*, el periódico de la industria, “anunció” su muerte en una tácita, módica forma de venganza tardía. Browning falleció en su estancia de Santa Mónica en 1962.

Si el encuentro (o el choque, cualquier forma de tensión en todo caso) entre la materia fotografiada y la fantasía proyectada constituye —como sostiene Wim Wenders— la dialéctica básica del fenómeno que llamamos Cine, y de esta paradoja derivan a la vez su *impureza* y su inagotable riqueza, *Freaks* es —quizá como ningún otro film— el cine mismo, reducido a su más “pura” esencia. Como John Ford, que construiría el mito del Oeste a partir de su conocimiento directo, documental, de un Oeste “real” (Ford había conocido, por ejemplo, a Wyatt Earp, a quien soñaría, más tarde, en *Pasión de los fuertes*), Tod Browning modela, en *Freaks*, el mito del Monstruo —al que venía dando forma



desde su ciclo de films mudos con Lon Chaney— a partir de una experiencia personal. Antes de ingresar al cine, Browning había pasado años como *clown* y contorsionista, tras huir de su casa siendo apenas un adolescente para unirse a un circo —como Fellini más tarde—. En esa familiaridad con un determinado mundo, en ese amor por los personajes que lo pueblan nace sin duda la simpatía, la compasión con que contemplará a su galería de deformes, sus fenómenos de *Freaks*. Compasión: pasión compartida, nada que ver con la ideología de cualquiera de esos trasnochados telefilms sobre discapacitados, cancerosos, drogones y minorías raciales, tan a la medida de esa forma de autocomplacencia que algunos denominan *humanismo*. La sensibilidad de Browning adhiere a una tradición que va

de los poetas románticos del siglo XIX a Hitchcock pasando por el expresionismo alemán, y que ve en la deformidad, en lo monstruoso, en lo siniestro en suma, una manifestación de aquello que la buena conciencia tiende a negar, a reprimir, a mantener oculto. *Freaks* se construye a partir de una oposición entre los personajes “normales” y los fenómenos que integran la comunidad del circo, ese microcosmos, representación del mundo a escala. Los “normales”: Cleopatra la trapecista, Hércules el

forzudo, tienen las peores marcas de la civilización, la ambición, el interés, la soberbia y la manipulación entre ellas. Los “fenómenos”: la pareja de liliputienses, las tres niñas-pájaro, las siamesas, el hombre-esqueleto, el hombre-torso y toda la sobrecogedora gama de híbridos, malformados y amputados que desfilan como una auténtica “corte de los milagros” son caballerescos, ingenuos, nobles y solidarios. Puros como ángeles. Angeles y demonios son, sin embargo, dos caras de la misma moneda, y a la hora de la venganza éstos no tendrán piedad, serán salvajes. Lejos de Lovecraft, Browning adopta como modo de representación el melodrama y en esta elección del género que encarna, por excelencia, las pasiones humanas en conflicto reside su mayor hallazgo, la clave última de su total impacto emocional, ya que nos lleva a una completa identificación con sus criaturas. La magistral escena de la boda, modelo consumado de crecimiento dramático y puente entre la humillación gallinácea del profesor Unrath en *El ángel azul* y el banquete de menesterosos de *Viridiana*, es su más alto ejemplo. La pesadillesca persecución final en medio de la tormenta nocturna y los relámpagos, con los *freaks* arrastrándose en el lodo y la cámara de Browning arrastrándose con ellos hasta dar caza a la víctima, es, sin duda, uno de esos milagros que hacen del cine el Cine. Que un film realizado hace sesenta años nos conmueva, nos estremezca hoy como si fuera la primera vez no es, vaya, un milagro menor. ■

Horacio Bernades

# Doc y kitsch (los ojos de Leni)

por Rodrigo Tarruella

Esta es una película polémica, conflictiva, extra-larga, alemana; deslumbrante por momentos, aburrida en muchos tramos. Su importancia —las reflexiones que suscita— excede ampliamente la extensión de estas líneas. Todo en *Frau Riefenstahl* fue y es *excesivo* y dar una idea aproximada de *Olympia* en 90 líneas es como convertir la maratón en 10 metros con vallas. Trataremos de recortar algunas figuritas. **Has recorrido un largo camino, muchacha.** Los senderos de llegada al cine son azarosos y múltiples. Un día, la bailarina Leni se quiebra una rodilla danzando. Después, la visión de *La montaña del destino*, un film del maniaco montañista Doctor Arnold Fanck, la decide a emprender otras ascensiones. Divergencias estéticas con este cultor de las nieves eternas la incitan a dejar el esquí y los borcegués con clavos por los teleobjetivos y las cadencias del montaje. Luego de los docs del doc, Leni engendró una exigua filmografía. *El triunfo de la voluntad*, erigida sobre el congreso nazi de 1934, y *Olympia* (o *Los dioses del estadio*) le dieron una notoriedad que no soñaba. Después del 45, deambuló por campos de prisioneros y cárceles, París, Roma, Alemania y Austria. Proyectos de filmación en África la llevaron a este continente a partir de 1956, año en que su *Cargamento negro*, “ficción doc” sobre el tráfico de esclavos, fue frustrado por la Guerra del Canal. Hoy tiene 91 años (22/agosto/02) y acaban de ser publicadas sus memorias en castellano.

**“Yo canto al cuerpo eléctrico”.** *Olympia* es rematadamente alemana. Leni filmó las olimpiadas del 36 con un equipo de 34 camarógrafos, de los cuales seis formaban el *team* principal, entre ellos Hans Ertl, padre de Monika (cf. el extraordinario doc *Se busca: Monika Ertl*, de Christian Baudissin), refugiado después del 45 en Bolivia. *Olympia* está dividida en 2 partes: la primera agrupa las competencias atléticas, tiene gran número de planos mostrando *fanas* gritando y un insólito reparto de aficionados al deporte: Hitler, Goebbels, Fat Goering, Himmler y los negros jefes de Gestapo y SS, esas almas benéficas y corporativas. La segunda mete en bolsa una verdadera ordalía de obsesivos competidores: jinetes, caballos, esgrimistas, remeros, nadadores, regatas, barcos, polistas, ciclistas, los indios en su eterno *karma* del hockey sobre césped y la *squadra azzurra* en la final con los valseadores de Viena (2-1) alentados por una fervorosa barrita “camisas negras” de notable ubicuidad. Estas dos luchas están relacionadas entre sí por el onomatopéyico *chus!!!* de un germánico relator (doblado por otro compatriota, dicen) que nos desinforma durante los dos *cassettes* de lo que menos importa: quiénes son los que corren, caen, saltan, vuelan y nadan. “La fiesta de la belleza” se completa con sus dos *hits*: el Prólogo, apoteosis de la poética *kitsch* y las interminables pruebas del decatlón, enmarcando al inefable Glenn Morris en su ascenso a la flameante bandera norteamericana. Dos detalles: los compases de la Marsellesa y dos solitarias enseñanzas francesas al término de la lid ciclista, únicos signos visibles de participación de los franchutes en el film-

olimpiada. La secuencia notable de las competencias de tiro, encuadrando gestos, miradas y poses en tomas de acercamiento inquietante.

**Alemania, madre kitsch.** Bailarina, pintora, obsesa por un ideal de “pureza” en la belleza, Riefenstahl concibió *Olympia* como un ritmo arquitectural (“No escribí ni una página de texto. A partir del momento donde tuve bien en la cabeza la representación de mi film, el film, al instante, nació. La construcción de conjunto se imponía. Fue algo puramente intuitivo”). El montaje le llevó más de un año y medio (“Monté sola *Olympia*. Era necesario. [...] La naturaleza de mis films exige que ellos fueran montados por una sola persona. Y esta persona debía ser aquella que tuvo la idea del film, que buscaba, precisamente, una armonía tal. Con otro montaje, la armonía no nacería”, le contaba en 1964 a Michel Delahaye de los *Cahiers*). Eisenstein & Lang aparecen, por doquier, en la concepción total de *Olympia*. Un ejemplo mínimo: las secuencias de regatas y navegación a vela semejan fragmentos del *Potemkin*. Ritmo de imágenes arquitectónicas. Cultura de masas en la década afluyente (nazismo, stalinismo, fascismo, comienzo de la guerra civil española).



El *kitsch* político tuvo diversas variantes. Iconografías forjadas por mitos colectivos. Sueños de Utopías realizables por coyunturales poderes político-económicos. El *kitsch* de *Olympia* viene de muy lejos: Riefenstahl abre "La fiesta de los pueblos" con un Prólogo, formidablemente filmado (Resnais es deudor de sus larguísimos *travellings* sobre ruinas "significativas", Solanas del "humo gestual"), a través de ruinas griegas. De los restos de la concepción helénica de la belleza surge el fénix perverso. Toda una concepción de Occidente, revisada por lo *kitsch*, la cosmovisión nazi y el idealismo abstracto alemán. Este Prólogo se complementa con el de la *second part*: aves, leve lluvia, plantas, insectos, culminando en desnudos atletas masculinos bañándose en un sauna y corriendo por los campos al amanecer. Toda *Olympia* se nutre del culto al cuerpo y los cánones griegos (reciclados por el imperio romano) que establecen olimpiadas y Olimpo. Códigos vigentes hoy y que tienen su exacerbada parodia: el fisiocult, Schwarzenegger, etc.

**El Nirvana del sport.** *Kitsch*: composición plástica de grupos gimnásticos, gimnastas femeninas con marco de nubes y cielos filtrados. Banderas, insignias, blasones, desfiles, música *pseudo-classic-score*, que caracterizara también al cine soviético. *Olympia* es fatalmente germánica: duración desmesurada ante el deseo ingenuo de querer mostrarlo todo, explicarlo todo. Una compulsión didáctica de ordenar la "realidad", en un film que se rebela —y revela— sobre sí mismo, terminando por constituirse en cine *fantástico*. Abrumadoramente totalitaria, paradójicamente, logra lo mejor de una subjetividad instintiva abierta al Vacío generador.

De Riefenstahl a las 7 u 8 horas de Syberberg cunde una necesidad parecida de duración en lo explicado/narrado. Por otra parte, *Olympia* exhibe una terrible modernidad: documento, experimentación sobre una estructura primaria de las imágenes, que puede ir de los noticieros al *cinéma-vérité*. *Olympia* es un doc ficcional. Leni prueba ralentis, ángulos poco convencionales de encuadrar, subjetivas, lentas panorámicas, sombras de los deportistas (en atletismo, esgrima, etc.), "noche americana", etc.

**La bella y el campeón.** Los méritos de *Olympia* surgen del talento de su unipersonal gestora para darle un *ritmo* cinematográfico a miles de fragmentos y planos en un trabajo demencial de montaje. Hay algo que impresiona, además: la compenetración con el trabajo de los deportistas. Estos son registrados, como nunca, en el acto de *concentrarse*, con un rigor de ceremonial ascético. La *cercanía* del objetivo en cada acción, tocando bordes del cuadro narrativo, aparece con nitidez en dos secuencias claves de la primera parte: la maratón, siguiendo por momentos al ganador, un japonés, con subjetiva sobre sus pies (¿desde la jeta?) y las supuestas tomas nocturnas de salto en alto, que concluyen con el ganador (Meadows) sobreimpreso a la bandera yanqui. La gran objección, por supuesto, es el objetivo y no el de la cámara. Documento de imprescindible visión —no sólo para cinéfilos y fanas del deporte—, fija, para siempre, imágenes de fantasmas terroríficos: los maratonistas salen del Estadio y corren por los caminos de la región; toda la competencia los atletas son custodiados y atendidos por cientos de uniformados nazis y hasta pelotones de enfermeras. Esta vigilancia continua del Orden no está omitida, figura dentro del cuadro. ■

**Olympia/Olympiad Film** (*Juegos olímpicos en Berlín 1936 / Los dioses del estadio*) **Dirección:** Leni Riefenstahl. Parte I: Fiesta de los pueblos (115'). Parte II: Fiesta de la belleza (89'). **Concepción y montaje:** LR. **Foto:** Hans Ertl y 33 camarógrafos más. **Intérpretes:** Jesse Owens, Glenn Morris, Adolf Hitler, Dr. Goebbels, Hermann Goering, Himmler y Meadows.



Mozart, Armstrong y Beethoven.

CINE, TEATRO, LIBROS, VIDEO,  
MÚSICA, ARTES VISUALES,  
MEDIOS, HISTORIETA, CHICOS,  
ECOLOGÍA, CIENCIAS, PENSAMIENTO  
Y UNA AGENDA COMPLETA

## LA MAGA

EL ÚNICO SEMANARIO ESPECIALIZADO

TODOS LOS MARTES EN SU QUIOSCO

Las Memorias

## Las vidas de Fräulein Leni

por Quintín



Editorial Lumen

Leni Riefenstahl nació en 1902 y todavía vive. En 1987 terminó su libro de memorias después de haberse encerrado durante cinco años para escribirlo. No es la única actividad que desarrolló tan concentrada y compulsivamente. Antes había sido bailarina, actriz, alpinista, cineasta, presa, expedicionaria, fotógrafa y buceadora. A lo largo de seiscientas páginas estas ocupaciones desfilan en un relato sencillo, ordenado, minucioso que muy rara vez se detiene a generalizar o a sacar conclusiones.

El interés por una biografía tan curiosa está centrado, en principio, en el período de siete años (1932-1939) que dedicó plenamente a dirigir y en el que filmó apenas tres largometrajes: *La luz azul* y los documentales *El triunfo de la voluntad* y *Olympia* que la alojaron en la historia del cine. Fue en esos años en los que Riefenstahl cultivó una amistad que resultaría decisiva para su futuro: la de Adolfo Hitler, que fue su declarado admirador y protector. El libro testimonia que la admiración fue recíproca y la autora no se preocupa en ocultarlo. Con ese argumento, agregado al de que era ignorante de las atrocidades del régimen, enfrentó después de 1945 a los tribunales de desnazificación, que la absolvieron, y a la opinión pública, que la condenó para siempre. Así atravesó tres años de cautiverio que incluyeron la internación forzada en un manicomio y una indefinida proscripción que la alejó de todo apoyo económico y que le impidió volver a filmar salvo para concluir con grandes esfuerzos *Tierras bajas* (1958), rodada durante la guerra.

Las *Memorias* testimonian que era una mujer de extracción burguesa, de cultura mediana, de enorme tenacidad y de variados talentos. En particular, fue capaz de aprender a bailar ya terminada su adolescencia, a escalar montañas a los treinta años, a bucear después de los setenta, a escribir a los ochenta y sobre todo a dirigir sin más experiencia que la de observar al director de sus películas como actriz y habiendo visto muy poco cine. En una de las pocas ocasiones en las que habla de sus gustos mezcla a Cocteau con Zinnemann, a Buñuel con Clément, a Fellini con Cayatte. En cuanto a sus reflexiones sobre la realización, apenas menciona algunas ideas, como la necesidad de priorizar la imagen sobre la palabra y la de un montaje basado en la musicalidad y el ritmo. ¿Cómo logró entonces un trabajo tan admirable como *Olympia*? Parece ser que exactamente así: trabajando. Ella sola editó el film eligiendo sobre 400.000 metros de película. Y lo hizo con su exclusivo criterio, reconstruyendo en una sala de montaje el arte del cine, en uno de los ejemplos de autodidactismo que más impresionan por su resultado.

Cuando se habla de Riefenstahl se suele decir, con cierta hipocresía y con evidente afán por lavarse las manos, que fue una gran cineasta a pesar de que su cine es ideológicamente aberrante. Es cierto que *Olympia* fue utilizada brevemente como propaganda del Tercer Reich y que *El triunfo de la voluntad* tiene como tema un congreso del partido nacionalsocialista. Pero, ¿qué hay de nazi en *Olympia*? Nada que no se haya reproducido en la transmisión televisiva de los Juegos Olímpicos de Barcelona en 1992: alusiones mitológicas, cuerpos sudorosos (de varias razas), banderas flameando (de varios países), multitudes eufóricas, tomas a los jefes de Estado presentes. Riefenstahl nunca creyó que esto tuviera algo que ver con el nazismo. Por eso, cuando después de presentar su libro de fotografías sobre la tribu de los nuba en el Sudán, se encontró con un ensayo de Susan Sontag llamado "Fascismo fascinante", en el que la autora afirma que esas fotos encarnaban los ideales de fuerza y belleza que ratificaban su ideología nazi, se quedó perpleja. Se había pasado cuarenta años tratando de demostrar que no había sido amante de Hitler, que nada sabía de los campos de concentración, que no era racista, que no había colaborado activamente con el régimen y ahora resultaba que sus trabajos más inocuos la delataban. Pero a esa altura, después de más de quinientas páginas, el lector no puede esperar otra cosa. Sabe que el pensamiento de Riefenstahl se maneja en un nivel de empirismo al que ese tipo de afirmaciones no pueden sino sorprender. Porque la mujer que uno va conociendo a través de la lectura no es un personaje lúcido. Más bien aparece como una adolescente eterna que tuvo dos vidas: hasta la

guerra fue una chica mimada por el éxito artístico y social; después, un personaje entristecido y sombrío pero dedicado con ahínco a buscar nuevas metas y nuevas emociones con la misma obsesión de sus tiempos felices. Lo que la biografía trata de ocultar no pertenece, en todo caso, al terreno de lo ideológico. Uno adivina que está siempre al nivel de los hechos. Como, por ejemplo, una curiosa omisión de la segunda parte del libro: la de sus relaciones amorosas, que hasta la finalización de la guerra se describen profusamente, desde la pérdida de su virginidad hasta su matrimonio, pasando por sus amoríos pasajeros. Este silencio sugiere, más que un pudor por relatar su vida sentimental en la edad madura, una relación clandestina o, acaso, un cambio de orientación sexual. Pero, con respecto a la pregunta sobre si Leni Riefenstahl era nazi, la conclusión del libro (con la provisoriedad de un juicio basado en una única fuente) es que ella no se consideraba así. A través de esa ingenuidad es que el libro puede depararnos una perturbadora sorpresa final: la confesión de que no puede evitar seguir admirando a la persona de Hitler. Ante la publicación del *Diario de Spandau* de su amigo Albert Speer, que es la autocrítica después de veinte años de cárcel del único jerarca nazi que se confesó culpable en Nuremberg, Riefenstahl le escribe que comprende su posición pero que Speer no ha contestado la única pregunta importante: "¿Qué había en Hitler para que no sólo el pueblo alemán, sino también otros extranjeros quedaran impresionados, incluso embrujados por él?". Y agrega: "Tampoco puedo yo olvidar o perdonar las cosas horribles que se hicieron en nombre de Hitler. Pero tampoco quiero olvidar cuán enorme era el efecto que se desprendía de él; me resultaría demasiado fácil". Y es aquí donde el lector, que ha venido leyendo con mirada de juez o inquisidor, siente que su posición de comodidad puede tambalearse si se plantea una simple pregunta: "¿Qué hubiera hecho yo si las circunstancias me hubieran llevado a ser apreciado por un tirano?". U otras, de más fácil respuesta: "¿Yo, que me considero un ciudadano libre, nunca he admirado ni admiraré a un tirano sanguinario, nunca lo he imaginado como un hombre bondadoso y desinteresado, que es la imagen que la autora recuerda de Hitler?". Hablar de Leni Riefenstahl sin hipocresías no es un asunto del todo sencillo. ■

*Memorias de Leni Riefenstahl*, Editorial Lumen, 1991.



## Angustia *Anguish*

España, EE.UU., 1987, dirigida por Bigas Luna, con Zelda Rubinstein, Michael Lerner, Talia Paul, Angel Jove.

Lo primero que uno lee en la cajita es el nombre de Stephen King con letras casi tan grandes como el título: *Angustia...* Que es lo primero que uno siente imaginando un bodrio pergeñado bajo el amparo del Rey Stephen, tantas veces saqueado —salvo excepciones, como en los casos de De Palma, Cronenberg, o Lambert— por directores que quieren hacerse unos pesos con la fórmula King Size más efectos especiales, es decir, terroríficos chantas chatos de ideas. Pero uno da vuelta la cajita y descubre que el director en este caso es el español Bigas Luna. Del nombre de la novela en que se inspira la película, ni noticias. Tal vez sea una que Stephen King aún no ha escrito. No importa: los devoradores de uñas, los admiradores de King y los de Bigas Luna van a gritar de contentos y asustados con esta joyita del horror claustrofóbico. Pero antes de internarme en el laberinto angustiante conviene internarse en el laberinto Luna.

**El Quinto Centenario de las cuatro Luna.** La obra de Bigas Luna ha tenido una curiosa exhibición en la Argentina. Hasta el año pasado no se había estrenado ninguno de sus films, y por esas cosas de reconquista ibérica, de pronto en 1992 se estrenaron tres de ellos y otro se exhibió en una semana de cine español: *Las edades de Lulú* (1990), *Bilbao* (1978), *Caniche* (1979) y *Angustia* (1987), con el resultado de que duraron poco y, a excepción de *Las edades...*, editada en video, se les dio poca bola y se las destrozó en los diarios. Su reciente *Jamón, jamón* fue premiada en Venecia y tal vez el año que viene se redescubra aquí a Bigas Luna como el nuevo genio español o alguna exageración por el estilo, para compensar. No, no es un genio, y siempre se atiende más a su actitud provocadora, a sus temáticas transgresoras de cine posfranquista, a cierto aire de escándalo, que a lo que realmente importa: que Bigas Luna sabe narrar, que su elección de personajes perversos se concentra en su obsesiva elección de planos cerrados, que sus historias giran alrededor de un punto fijo y que, salvando las distancias, el cine de Luna mira a sus criaturas con la misma pasión entomológica que Ferreri. Y que aun en sus obras menos personales (*Las edades de Lulú*) o ciertamente ya delirantes (la increíble *Renacido* de 1982, y que al igual que *Angustia* fue rodada en inglés) se puede observar el insistente ojo de alguien que sabe contar.

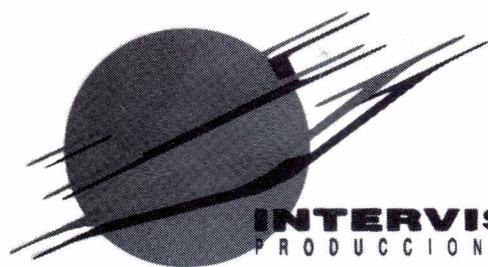
**No mires ahora.** En los primeros quince minutos de *Angustia* uno asiste al peplero asfíxico de un oculista

sometido por su madre, quien a instancias de ella anda por el mundo asesinando gente para extraerle los ojos. Son quince minutos en que uno se dispone a ver un film de horror con implicancias telepáticas edípicas y ópticas. Cuando el delirio ha hecho rodar más de un globo ocular (en primerísimos primeros planos que convierten al ojo amputado de *Un perro andaluz* en un chasco de cumpleaños), de pronto se escuchan unos comentarios sobre lo insoportable de la escena. Sin darnos tiempo de preguntarnos qué pasa, nos encontramos con que la historia que veníamos presenciando es una película que se está proyectando en un cine. Comienza el juego de cajas chinas. Los espectadores (y uno ya es uno de ellos) manifiestan la tan conocida de no bancarse lo que están viendo, pero siguen (como uno) sentados en su butaca. Cuando el psicópata ocular entra a su vez a un cine, y por otra parte uno de los espectadores de la segunda película comienza a identificarse con el asesino de la primera, las cajas chinas se han multiplicado y ahora todos estamos en el salón de los espejos. Seguimos la doble evolución de las dos películas, de los psycho killers, y de nosotros mismos en nuestra tozuda condición de espectadores. Si bien es cierto que la visión en video le quita a uno el terror adicional de disfrutar *Angustia* en una sala repleta de gente desconocida, provocando la extensión de la sala de espejos, el inquietante desconcierto espacial (¿dónde estoy? ¿seré parte de otra película?) aún se mantiene. Recomiendo un ejercicio: verla con gente apenas conocida (amigos de amigos, parientes lejanos) y sentarlos como en la fila de un cine. El temor o la duda seguramente aumentarán. Alejando, por las dudas, todo cuchillo a la vista, porque nunca se sabe. En la famosa guía Maltin se advierte que la banda de sonido de este film emplea secuencias subliminales (?!!).

Por si acaso, baje el volumen cuando la voz de Zelda Rubinstein (exquisitamente desagradable) comienza a decir: "Todos los ojos serán tuyos, hijo; ve y consíguelos; ve y consíguelos". Pero un buen espectador de películas de horror sabe que no puede ni debe sacar los ojos de encima de esa peligrosa ilusión que tiene delante.

Bigas Luna, un obsesivo mirón que sabe lo que quiere. Volveremos a la carga con él cuando se editen *Caniche*, *Bilbao* y *Lola*. Este año en video es de Luna llena. ■

Alejandro Ricagno



Porque lo importante  
es la imagen

- En Post Producción: – Centro de edición off line (editor inteligente) U-Matic High Band SP serie BVU con Time Code  
Configuración A/B Roll  
Generador de efectos de 2 y 3 dimensiones, Cromo Key, Dinamic Tracking y titulación.  
Consola de audio y más de 3500 efectos sonoros en Compact Disc.
- Centro de edición multiformato, con editor multievento S-VHS, Hi8, U-Matic SP.
- En exteriores: – Unidad móvil con cámaras de 3 CCD (configuración estudio), con unidades controladoras de cámara y video cassettera portátil U-Matic High Band SP con Time Code

Talcahuano 638 3º E. Tel.: 49-5979 / 40-9506. FAX (541) 495317



## Fantasia y terror en video

por Gustavo Noriega

Una persona se desmaya en la calle. La gente se reúne alrededor, algún comedido pide que le dejen espacio para respirar y otro llama a alguna emergencia médica. Llega la ambulancia y se lleva al desmayado. ¿Adónde?, no se sabe porque la persona no aparece jamás.

Se pueden hacer un millón de películas distintas con esta excelente premisa, quinientas mil de las cuales resultarían un fiasco. Afortunadamente ésta pertenece a la restante mitad. Larry Cohen, el director, eligió dos alternativas que pudieron haber arruinado la película (pero no): una es explicar las desapariciones de forma conspirativa evitando el terreno fantástico; otra es la utilización del humor.

Larry Cohen es un director de películas de terror de clase B. Además de director ha hecho producciones, guiones y otras yerbas. Está tan metido en la producción barata que al lado de él, Carpenter es algo así como el presidente de la MGM. Su producción más famosa es la trilogía del bebé mutante *El monstruo está vivo (It's Alive!)* que va por la III. Mi favorita es *La serpiente alada (Q, 1982)*, parámetro artístico contra la cual es conveniente analizar *Ambulancia*.

En *La serpiente alada* el personaje central es un ladronzuelo de poca monta que hace un pequeño descubrimiento: en la cúpula del Empire State Building vive una serpiente alada, que no es otra que la que originó los mitos aztecas. Al pillastre lo interpreta Michael Moriarty, un actor único que demuestra en esta película que hubiera merecido una fama muy superior a la que posee. Representa a un bribón maniático y loco que pretende sacar provecho de su descubrimiento; en el medio toca el piano y canta. El policía que lo persigue es David Carradine (el de *Kung Fu*), otro para la galería de Grandes Actores Distintos. Los trucos mostrando al dragón agarrado del rascacielos elevaron el costo de la película a 25 u\$s. El resultado es encantador, fresco, divertido, entretenido y un vehículo para la gracia curiosa y desorbitada de Moriarty.

Como dijimos, *Ambulancia* no es fantástica ni gore, con lo cual se reduce el costo de efectos especiales. El retroceso está dado por el protagonista y la distancia es la que va de

Moriarty a Eric Roberts, el Hermano. Roberts interpreta a un dibujante de comics tan extrovertido y energético como el ladrón de Moriarty, pero sin gracia. Salvan las papas los dos secundarios: Red Buttons y el negrazo James Earl Jones (cuya voz grave hace que la de Ricagno parezca el susurro de un bebé). Buttons es un viejo actor que tuvo más éxito en la TV que en el cine. Quizás el de *Ambulancia* sea el papel de su vida (no creo que haya tenido antes la oportunidad de filmar una huída de un hospital a golpes de pelea). Buttons se roba la película pero J. E. Jones ayuda con lo suyo, especialmente su final, una de las mejores muertes del cine. El personaje, el típico policía husmeador y canchero, mastica chicle todo el tiempo. Cuando lo atropella un auto, su cuerpo queda rígido, salvo su mandíbula que sigue abriéndose y cerrándose. Como los pip de la terapia intensiva, los movimientos se hacen más lentos, hasta que, con la boca abierta, se detienen.

"Nunca estás más desamparado que cuando te atan a una de esas camillas. No sabés con qué te están pinchando el brazo o lo que te están haciendo. Firmás ese papel al entrar al hospital y, de golpe, tu vida ya no te pertenece. Estás bajo el control de algún otro. Y no sabés lo que hacen. Es el caso más extremo de vulnerabilidad." Esto lo cuenta Larry Cohen y representa lo que de miedo tiene la película, la sumisión a uno de los Poderes Malignos de la actualidad: la omnipotencia de los médicos (ver nota de Quintín sobre *Un milagro para Lorenzo*).

Hay un libro que habla sobre el cine de terror moderno llamado *Nightmares Movies* de Kim Newman. En el capítulo dedicado a los autores analiza a Cohen junto a Argento, Cronenberg y De Palma. Busca en su obra algunas constantes en cuanto a los personajes y los temas. El libro está escrito antes de *Ambulancia* y, lógicamente, ninguna de sus postulaciones se aplica a esta película. Parecería ser un caso de "abuso de doctrina" aplicarle el mismo mote a Cohen que a Ford, Ray o Tarkovski. Consejo: ante una película de Larry Cohen, relájate y goza. ■

**Ambulancia** (*The Ambulance*). EE.UU., 1991, dirigida por Larry Cohen, con Eric Roberts, Red Buttons, James Earl Jones y Megan Gallagher.

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

**BLAKMAN**  
VIDEO Nº CONVENCIONAL

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

Edición • Sonorización • Subtitulado  
**MULTICOPIADO**

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

# El amor es una mujer gorda

por Emilio Bellon

Estas tres películas corresponden a parte de la década del 80 y en ellas la Sandrelli se acerca a personajes diversos, que bien pueden en su conjunto dar muestra de su acentuada ductilidad. Estos films permiten una valoración de sus trabajos con directores tan disímiles.

*Secretos, secretos* es un film atípico en el cine de hoy. Sobre la base de un atentado terrorista, en una calle de Venecia, la historia se va abriendo en el universo privado e íntimo de siete mujeres, cuyo hilo conductor es la relación que va marcando una de ellas.

En este film de G. Bertolucci, hermano de Bernardo, el acto de violencia es un punto de partida para un auténtico y parcialmente logrado ensayo psicológico sobre la conducta femenina. Desde la joven que pertenece a un grupo comando, interpretada por una notable Lina Sastri, vamos llegando a conocer a mujeres de diferentes edades y de variadas extracciones sociales: Rossanna Podestà y Giulia Boschi, de un sector casi periférico, quienes se mueven entre el olvido y la búsqueda; Alida Valli, la vieja criada de una casa que conoce todos sus silencios y que interpreta, con la sola mirada, lo que ahora acontece; Lea Massari, la madre de aquella joven protagonista, atenta a su condición de mujer de mundo y a su nueva conquista amorosa; Mariangela Melato, como la jueza que deberá no sólo resolver lo atinente a aquel crimen inicial sino que deberá escuchar, de boca de su joven hija, una inquietante revelación y la Sandrelli, a la espera en un sanatorio luego de su intento de suicidio, dando muestras de un exuberante narcisismo. En una larga secuencia, que la ubica como gran protagonista, la actriz recita un apabullante monólogo ante una cámara-espejo, con despliegues de vanidad y simulación.

*Secretos, secretos* presenta grandes hallazgos y, entre ellos, el de haber sido rodada de manera directa. Hay una banda sonora que juega con motivos recurrentes y el tiempo de la narración, en ciertas oportunidades, se retrotrae a un momento puntual en el cruce de otra de las historias, en aquel mismo momento en que comenzaba a desarrollarse una anterior. Y además, un homenaje explícito a Anna Magnani, aquí en una no tan breve escena que vemos por televisión de *Mamma Roma*, aquel film de Pasolini del 62. Hablado en inglés, con los créditos en el mismo idioma, *Pecados de amor*, cuyo título original es *D'Annunzio*, es de esos films de época que se caracterizan por una gran vacuidad. Dirigido por Sergio Nazca, un olvidable autor de comedias de enredos, *D'Annunzio* se transforma en un permanente recitado de frases hechas sobre la filosofía y estética de su autor y presenta alguna que otra caldeada escena de alcoba, donde la Sandrelli exhibe su famosa sensualidad.

Film de grandes veladas y voces en off sobre fragmentos de las novelas finiseculares del polémico escritor, interpretado aquí por un aburrido Robert Powell, *D'Annunzio* es un film altamente pretencioso, de erotismo soft, con grandes subrayados de la escenografía y vestuario y con largos

paseos retratados con un exasperante caligrafismo, aunque la copia editada apenas deja trazos de esto.

En *El reencuentro*, título con el que se conoce en nuestro país *L'africaine*, la Sandrelli, bajo la certera dirección de Margarethe von Trotta, logra una memorable composición dramática junto a Barbara Sukowa y Sami Frei. Con ese tono y clima que caracterizara a *Tres hermanas*, la von Trotta consigue un relato sugestivo, intenso, en torno de una relación triangular. Con un prólogo de pesadilla, cifrado en un fulgurante y sombrío azul, se abre una historia que se va internando lentamente en los espacios interiores, donde las grandes pasiones se filtran en un suspendido tiempo subjetivo.

*El reencuentro*, a través de una narración muy ajustada a resonancias, es un film sobre el miedo a la muerte, pero también sobre el miedo a la vida. La Sandrelli es Anna, una mujer casada que vive una grave dolencia y que en esa situación, en primera instancia límite, escribe a una ex amiga, Martha, quien vive en Africa y con quien compartiera momentos muy particulares. Hay otra carta de Victor, el marido de Anna y el refuerzo de ese pedido llevado por la necesidad de recuperar algo de lo perdido, de volver a poner en movimiento las piezas de ese ajedrez. Y también hay otras voces y miradas que esperan desde una ventana de enfrente: son los viejos moradores de una casa vecina, que poco a poco crecen en el relato con insospechada fuerza y que ayudan a desocultar otros saberes en el mundo cotidiano.

En el film de la von Trotta no faltan reflexiones sobre la necesidad de la memoria, sobre la segregación y el racismo. Hay un continuo énfasis en el dominio de los afectos, en la fuerza de la enfermedad, en el reconocimiento de los propios lugares tras un necesario viaje. A manera de un compás musical obsesivo, que ocupa un fuerte lugar en el film, el relato se va armando frente a nosotros con fragmentos de un pasado y de un presente que se mueven pendularmente entre el amor y la rivalidad, el miedo y la reconciliación. Por otra parte, en este film hablado en alemán en donde no hay voluntad de cierre, se juegan situaciones interrogativas y momentos de la ópera "Orfeo y Eurídice" que asoman a un mundo fantasmático.

Mientras tanto, aún esperamos ver una serie de films en los que la Sandrelli es protagonista y que no se han estrenado en salas ni se han editado en video: *Partner* de Bertolucci, *Mamma Ebe* de Carlo Lizzani, *La esposa americana* de Mario Soldati (su actual marido), *Segundo Ponzo Pilato* de Luigi Magni, *Evelina y sus hijos* de Livia Giampalmo, *El mal oscuro* de Mario Monicelli, *Huellas de vida amorosa* de Peter del Monte y la última realización del provocador Bigas Luna, *Jamón, jamón*. ■

**Secretos, secretos.** Italia, 1985, de Giuseppe Bertolucci, con S. S., Mariangela Melato y Alida Valli.

**Pecados de amor (D'Annunzio).** Italia, 1990, de Sergio Nazca, con S. S., Robert Powell y Therese Anna Savoy.

**El reencuentro (L'africaine).** Francia-Italia-Alemania, 1990, de M. von Trotta, con S. S., Barbara Sukowa y Sami Frei.

# Policiales estrafalarios

por Gustavo J. Castagna

Poco puede esperarse de montones de policiales originados en la fórmula pasteurizada de la serie de televisión. Más aun, cuando el deficiente cruce de géneros tiende a la superficialidad del *pastiche* y es imposible reconocer un espacio específico propio e inmediatamente clasificable. Sin embargo, *Sangre y cemento* y *Retrato criminal* están unidos por un par de ejes temáticos: la desviación hacia otras cuestiones que los alejan de la excusa argumental — búsqueda de unos diskettes o de una droga para acelerar los instintos amorios— y, por extensión, la necesidad de jugarse por cierto tono ridículo que bordean ambas películas. Como primera afirmación reúnen tres condiciones: 1) son policiales molestos, 2) los personajes — todos— están del tomate, 3) no pueden disimular las marcadas influencias del cine de David Lynch.

*Sangre y cemento*, de Jeffrey Reiner (¿quién es?), arranca con un robo vulgar que obliga a un ladrón de cuarta a descifrar un enigma ajeno. Lo mismo pasa con Peter Mandrake (ídem Coyote) en *Retrato criminal* de Walter Salles Jr. (¿quién sos?), dedicado a captar la realidad brasileña con su máquina de fotos y, poco después, desconcertado en su intento de resolver un crimen que lo lleva hasta la frontera boliviana. Ambos films parten de relaciones causales para desentrañar sobre la marcha su elección estética, o de varias estéticas en permanente choque. Ambas resoluciones, por su parte, vienen mezcladas y son difíciles de desarmar mediante un único criterio formal. *Sangre y cemento* es un policial y una comedia de enredos al mismo tiempo, siempre desbordada por la marcación grotesca de los personajes y por las vueltas de tuerca de un guión que se inclina por el registro pesadillesco.

*Retrato criminal* es una confluencia de película de aprendizaje, falso documental sin Pan de azúcar y road movie sudamericano con Jürgen Knieper en la partitura musical. Personaje central dedicado a la fotografía, film de camino, uno de los músicos de Wenders: nada es casual. Pero son policiales jugados al *pastiche*, que sorprenden por la eclosión de diversas formulaciones estéticas que se encuentran traspasadas por las constantes del género. Las

dos películas nos informan de entrada que cualquier cosa puede pasar, pero el interés básico de los realizadores (¿de dónde salieron?), en medio de tanto rejunte formal, se dirige a respetar las reglamentaciones del género. Pero son policiales desagradables. Y acá aparece Lynch. *Sangre y cemento* puede verse como la costilla de *Corazón salvaje* por el plagio de planos, el recurrente mal gusto simulado por una comedia aparente y las decisiones sorpresivas que toman los personajes: hay una permanente agresión que cita al personaje que jugaba Dennis Hopper en *Terciopelo azul*. Similares inclinaciones también se encuentran en *Retrato criminal*. Apartada de cualquier instante de distensión, el fantasma de Lynch aparece en la corporización de un enano llamado “Nariz de acero” que, por supuesto, tiene relación con el gnomo bailarín de *Twin Peaks*. Por si fuera poco, una escena clave toma al referente. “Nariz de acero” y un gigante boliviano con un ojo menos —carencias físicas compatibles con el cine de Lynch— realizan una visita a otro personaje despreciable que puede informarles sobre los malditos diskettes. Como aquél se niega, lo atan de pies y manos, previo porrazo en la cabeza. Al despertarse, el enano elige el peor elemento de tortura: saca una caja de fósforos de su bolsillo y extrae una cucaracha que termina en la boca del pobre tipo atado en el suelo. Por supuesto, vomita.

En sus visibles marcas, *Sangre y cemento* y *Retrato criminal* se sujetan a un cine influenciado y de inmediato reconocimiento por decidirse a mostrar escenas límites, condicionando sus valores, y conformando su importancia en las limitaciones de un subproducto filmico, siempre apoyado en ese referente actual tomado de películas de hace pocos años. En la superficie —y no podía ser de otra manera viniendo de él— está David Lynch. ■

**Blood and Concret** (*Sangre y cemento*), EE.UU., 1992, dirigida por Jeffrey Reiner, con Billy Zane, Jennifer Beals y Darren Mac Gavin.

**High Art** (*Retrato criminal*), EE.UU.-Brasil, 1991, dirigida por Walter Salles Jr., con Peter Coyote, Amanda Pays y Tcheky Karyo.

GRUPO  
PSICOANALITICO  
TRIEB

PSICOANALISIS  
Honorarios Personalizados

(También Grupos de Estudios Freud-Lacan)

825-9615

41-7466

961-9787

982-0299

La historia de Ana Castro se asemeja a la de los protagonistas adolescentes de otras películas de Torre Nilsson (*Graciela*, 1956; *El secuestrador*, 1958; *La caída*, 1959 y *La terraza*, 1964). Angustia, dolor, incomunicación, son los síntomas de una generación y de una clase social. Ana/Elsa Daniel vive en el contexto del liberalismo político de los años 1925-1930.

Educada de acuerdo a una moral basada en pautas religiosas exacerbadas cercanas al misticismo y la superstición, vive su pasaje de la niñez al despertar sexual. Las consecuencias serán negativas y la llevarán a la paralización emotiva y a límites cercanos al incesto. *La casa del ángel* nos permite, a 35 años de su estreno, diferentes miradas.

**Homenaje a Welles. Modelos e influencias.** Leopoldo Torre Nilsson inició su carrera como asistente de su padre, el legendario Leopoldo Torres Ríos, con quien codirigió en 1950 su primer film, *El crimen de Oribe*. Internamente formó parte (junto a Kuhn, Feldman, Kohon, Antin y Martínez Suárez) de la denominada "Generación del 60". Como en casi todas las películas europeas de la época, las producciones locales adaptaron temáticas que, en líneas generales, dirigieron sus dardos a la sociedad burguesa. La alienación, la incomunicación, el hastío, se convierten en los principales problemas que nutrirán los guiones de esos años. En cuanto a la propuesta estética, los críticos han asociado permanentemente a *La casa del ángel* con modelos cinematográficos europeos cercanos a Antonioni, Bergman, Bardem y Sjöberg. En algún caso extremo llegó a decirse que su director adhería a la idea de *caméra stylo*, propuesta por Astruc en 1948. Sin embargo, una mirada atenta sobre el film muestra que la película retoma la estructura de una de las obras maestras del cine clásico norteamericano, *El ciudadano* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941).

Tal como sucede en la película de Welles, *La casa del ángel* expone por medio de un extenso flashback el recuerdo y la reconstrucción de una historia de vida, que se verá interrumpida únicamente en las secuencias inicial y final, narradas desde el presente. La evocación formal y semántica se plantea desde el comienzo. En una sucesión de fundidos y *dissolves*, se plantea el ámbito opresivo en el que se desarrollarán los hechos. Si en *El ciudadano* era la cámara la que ingresaba a la mansión del magnate y descubría su intimidad para los espectadores, en el film de Torre Nilsson será el personaje de Pablo Aguirre/Lautaro Murúa el encargado de atravesar la verja e inmiscuirse en la vida de la protagonista. Juegos de luces y sombras, imágenes detenidas en ventanales, pilares, torres y objetos decorativos del jardín, música disonante, serán los primeros recursos expresivos retomados.

Luego del prólogo introductorio, se plantea la clave de la historia. En *El ciudadano* el rostro fragmentado del magnate moribundo emite la palabra *Rosebud*. En la película de Torre Nilsson, el padre de Ana/Guillermo Battaglia se dirige a Pablo y, enfocado en un primerísimo primer plano, le dice: "Eran otros tiempos, Pablo. Existían hombres. Ahora...". El significado de esta frase sólo lo conoceremos al final, cuando advirtamos que los hombres no existen ya para Ana, que para ella sólo han existido su padre y Pablo. En este momento final, ambos hombres se fundirán. Pablo asumirá el rol de padre y la posesión absoluta de la protagonista. Sus últimas palabras serán: "Abrigáte, hace frío", pronunciadas al comienzo del film por su padre.

La narración en ambas películas aparece mediatizada por el punto de vista de los personajes, que se esforzarán en

reconstruir sin éxito el pasado de un individuo. En *El ciudadano* confluirá la visión fragmentada de varios testigos que, mediante una elipsis máxima, intentarán recomponer el rompecabezas de la vida de Charles Foster Kane. En *La casa del ángel* la visión subjetiva de la protagonista, que asume la narración en un monólogo inicial, llevará a mezclar la realidad y la fantasía en una única identidad.

La apelación a recursos provenientes del expresionismo cinematográfico (posiciones bajas de cámara, planos inclinados, cuerpos fragmentados, objetos en primeros planos) y que alcanzaron una máxima expresividad en el film de Welles, servirán a Torre Nilsson para crear climas psicológicos y demostrar que la realidad exterior juega un papel esencial en el drama de los personajes. En ambas películas se presentan seres acuciados por el contexto de pertenencia, contextos que irá pautando, desde la niñez, el accionar de los sujetos. En *La casa del ángel* las prohibiciones y las conductas reprimidas serán el germen de futuras inhibiciones, que pueden constatarse en las escenas en que Ana debe besar a la estatua de Apolo, a su primo y a Pablo Aguirre. Finalmente, la incorporación de la profundidad de campo permitirá crear encuadres de alto valor plástico y dramático. Basta recordar la escena en que Ana, Pablo y el padre se encuentran en torno de una mesa y definen sus roles de acuerdo a la cercanía o la lejanía del lente de la cámara.

**La comunión de las artes.** En la película, el cine, la pintura, la escultura y la literatura confluyen con diferentes fines.

"Todo empezó en la quinta de Adrogué..." Ana, en su monólogo inicial, establece la narración y se abandona al recuerdo. El cine se propone como liberador de la protagonista. La evocación de distintos instantes de su vida, presumiblemente conservados en un diario íntimo, hará que la palabra privada se transforme en imágenes.

El recurso de la imagen dentro de la imagen, tan usado actualmente, servirá de disparador para la construcción del discurso subjetivo de los personajes. Las pinturas de motivos bíblicos, presentes en la casa de la familia Castro, en los recortes de revistas manipuladas por los niños de la calle y en el techo del burdel, serán el punto de partida para que el aya Naná/Jordana Fain interprete el fin del mundo y toda una serie de simbolismos religiosos truculentos. Por su parte, la proyección de fragmentos de *El águila solitaria* (R. Valentino, 1925) recalcará el punto de vista de un sector social de mujeres sobre el sexo y los hombres, seres a los que "el diablo se les mete adentro", de acuerdo a palabras de la niñera. La apelación a esculturas de ángeles y faunos, dispersos por el jardín y la fachada de la casa darán nombre a la película y representarán una faceta de la protagonista, que se entregará pura e ingenuamente a un hombre que apenas conoce y que deberá morir en un duelo.

Cuando fue estrenada en el exterior, *La casa del ángel* fue elogiada por André Bazin y Georges Sadoul. Tal vez, los críticos advirtieron que la película se emparentaba con estructuras cinematográficas reconocidas mundialmente. El espectador podrá imaginar homenajes, citas o remakes (se recomienda ver exhaustivamente las secuencias iniciales de las dos películas comparadas). Lo cierto es que, a diferencia de la mayoría de los films pertenecientes a la mencionada "Generación del 60" y a la filmografía del propio Torre Nilsson, el film se destaca por obtener una exacta ecuación entre el estilo visual y el contenido narrativo. ■

# Otras yerbas

**Asesino bajo contrato** (*Hitman*), EE.UU., 91', 1991, dirigida por Roy London, con Forest Whitaker, James Belushi, Sharon Stone y Sherilyn Fenn.

1º acto: presentación del killer Whitaker listo para realizar su último trabajo. 2º acto: idas y vueltas, decisiones e indecisiones, lo hago o no lo hago, más aun cuando la probable víctima es la bella Sherilyn. 3º acto: arrepentimiento del matador, venganza, ruptura del pacto y Fenn junto a su bebé que se salvan con un viaje en avión. Un policial teatral, con las limitaciones que implica la puesta en escena al abordar semejante registro. Casi una hora de película (?), con los dos personajes encerrados entre cuatro paredes, que nos obliga a soportar las dudas de Whitaker y la esquizofrenia de Sherilyn. *Hitman* parece escrita por Alfonso Paso y cercana al viejo "Teatro como el teatro" procedente de la televisión argentina. Un par de cosas se confirman: Whitaker es un gran actor a pesar de su habitual cara de palurdo y Sharon  *fucking me* Stone dice cinco frases, se va y no lo hace con nadie. Ufa.

**Gustavo J. Castagna**

**Todas las mañanas del mundo** (*Tous les matins du monde*), Francia, 1991, dirigida por Alain Corneau, con Gérard Depardieu, Jean-Pierre Marielle, Anne Brochet y Guillaume Depardieu.

Depardieu con peluca está igual a Pappo. Dato histórico: las últimas violas da gamba de la Argentina fueron quemadas por orden de la Asamblea del Año XIII junto a otros instrumentos de tortura.

**Gustavo Noriega**

**El gran Babe** (*The Babe*), 1992, EE.UU., dirigida por Arthur Hiller, con John Goodman y Kelly McGillis.

En *Vecinos*, un corto de Buster Keaton de 1920, un policía se lo lleva preso. Pasan por un estadio y Buster se detiene para espiar entre dos tablas. Le dice al cana: "Babe Ruth está al bate". Su custodio lo

arrastra del brazo, pero, en ese momento, Ruth batea un homerun y la pelota sale del estadio y le pega en la cabeza al vigilante. En lugar de escapar, Keaton se queda a aplaudir y se lo llevan de nuevo. Ese mismo año, Ruth fue transferido de los Medias Rojas de Boston a los Yankees de Nueva York por 125.000 dólares y batió nuevamente el record de homeruns para una temporada. El ser uno de los pocos nombres propios que aparecen en la filmografía de Keaton es un buen testimonio actual para medir su popularidad de entonces.

Aunque este asunto del homerun es esencial en el béisbol, el juego es mucho más que eso. La película no lo entiende así, y el Babe —que era un bateador de homeruns, pero también un jugador completo— se la pasa mandando la pelota a las nubes. Es como si la historia deportiva de Pelé se contara exclusivamente por su habilidad para patear penales. El béisbol de *El gran Babe* es una empanada sin relleno. Lo mismo le pasa a la película: parece cierto que el gordo Ruth pasaba buena parte de su vida dedicado a comer, tomar y coger, pero ¿y dónde está el relleno? Hiller, aferrado a un esquema de hierro, incapaz de imaginar, apurado por filmar todas las páginas de un mal guión, no logra captar un solo instante de verdad. Es una lástima, porque lo tenía a John Goodman. Dos sugerencias para la próxima biografía del gran Ruth, basadas en artículos de este número: a) contratar a Leni Riefenstahl para que explique cómo meterse adentro del deporte, b) en caso de escasez de gordos, ofrecerle el papel a Depardieu.

**Quintín**

**Dr. Strangelove o Cómo aprendí a no preocuparme y amar a la bomba** (*Dr. Strangelove or How I Learned To Stop Worrying and Love the Bomb*), EE.UU., 1962, dirigida por Stanley Kubrick, con Peter Sellers, George C. Scott, Sterling Hayden y Slim Pickens.

¿Cómo alguien se pudo haber tomado en serio alguna vez esta película? Kubrick



**Video  
del Angel**

**Las películas sobre las que usted lee en *El Amante*.  
Y muchas más.**

Vidt 2077 (casi esquina Santa Fe)  
Tel. 825-0155

*Reservas y entregas a domicilio*

cree que ironía es burlarse y ridiculizar a gente que no puede defenderse (sus personajes). La palabra correcta es cobardía. La Tercera Guerra Mundial está por estallar y la única persona que parece obrar en forma sensata es el camarógrafo que dejó su cámara inmóvil y salió corriendo a protegerse. Los demás hablan hasta por los codos. Sólo se salva del naufragio Peter Sellers en su personaje de presidente (hace dos más). El resto del elenco —especialmente el pobre George C. Scott— es forzado por Kubrick a cometer indignidades seguramente prohibidas por la convención de Ginebra. Stanley Kubrick, eres un fraude.

**Gustavo Noriega**

**Taxi Blues**, Rusia-Francia, 1990, 110'. Dirigida por Pavel Lounguine, con Piotr Mamonov y Piotr Zaitchenko.

Films como *Taxi Blues* sirven para ser consultados, en el siglo XXI o XXII, por algún arqueólogo heredero del Tato Bores 92, que hallaría en ellos, como quien sopesa un ladrillo arrancado al Muro de Berlín, los vestigios en pedazos de un otrora poderoso imperio. Lúmpenes, desocupados, contrabandistas, putas, hare-kishnas y adictos hacen aparecer a la URSS de los últimos días igualita a la Inglaterra de Thatcher de tantos films británicos de los 80. Pero si esos films se contentaban con el registro craso, prosaico, de ese estado de cosas, a este Pavel Lounguine parecen tirarle más las alegorías, el *mensaje*, tal vez producto de una insospechada colonización cultural argentina en el Imperio del Oso, que habrá que investigar. Al tachero protagonista (curiosamente idéntico a nuestro Armando Bo en, pongamos, *Pelota de trapo*, en versión caracúcica), una entelequia que *representa* las peores taras del régimen (el prejuicio, el provincialismo, el autoritarismo, en una palabra, el fascismo), se le opone una segunda entelequia: el joven-músico-y-bohemio-con-ansias-de-libertad que será salvado por otras dos entelequias, norteamericanas en este caso: un jazzman (negro, por supuesto) y un *producer* con visión, gracias a cuyos buenos oficios ¡será ídolo de la juventud en USA! Los jurados de Cannes, sensibles a los cambios en el Este y permeables a los capitales franceses que coprodujeron este film, le dieron a su director la Palma de Oro, en 1990. *Business are business*. ■

**Horacio Bernades**

**Cine negro.** Cumplimos con lo prometido en el Nº 12 de *El Amante*, y transcribimos a continuación los títulos en castellano y en inglés de los films de cine negro que aún no están editados en video. Aquí van:

*Sólo vivimos una vez (You Only Live Once)*, F. Lang, 1937; *Ciudad de conquista (City of Conquest)*, A. Litvak, 1940; *El mar es testigo muerto (Out of the Fog)*, A. Litvak, 1941; *El hombre que supo perder (The Glass Key)*, S. Heisler, 1942; *Un alma torturada (This Gun for Hire)*, F. Tuttle, 1942; *El engima del collar (Murder My Sweet)*, E. Dmytryk, 1944(5); *La mujer del cuadro (The Woman in the Window)*, F. Lang, 1944; *Mala mujer (Scarlet Street)*, F. Lang, 1944; *La dalia azul (The Blue Dahlia)*, G. Marshall, 1946; *Amor que mata (The Strange Affair of Uncle Harry)*, R. Siodmak, 1945; *Los asesinos (The Killers)*, R. Siodmak, 1946; *El extraño amor de Marta Ivers (The Strange Love of Martha Ivers)*, L. Milestone, 1946; *Nacido para matar (Born to Kill)*, R. Wise, 1947; *Entre rejas (Brute Force)*, J. Dassin, 1947; *Maldita mujer (Dead Reckoning)*, J. Cromwell, 1947; *Del lodo brotó una flor (Ride the Pink Horse)*, R. Montgomery, 1947; *El medallón (The Locket)*, J. Brahm, 1947; *Yo creo en ti (Call Northside 777)*, H. Hathaway, 1948; *Sin ley y sin alma (Criss Cross)*, R. Siodmak, 1949; *Una vida marcada (Cry of the City)*, R. Siodmak, 1948; *Yo solo me basto (I Walk Alone)*, B. Haskin, 1947; *Mala moneda (T-Men)*, A. Mann, 1947; *El reloj asesino (The Big Clock)*, J. Farrow, 1948; *Decepción (All the King's Men)*, R. Rossen, 1949; *Mercado humano (Border Incident)*, A. Mann, 1949; *Diario de una desconocida (Chicago Deadline)*, L. Allen, 1949; *Con las horas contadas (D.O.A.)*, R. Maté, 1949; *Vivir para matar (Gun Crazy) (Deadly is the Female)*, J. H. Lewis, 1949; *Pasión criminal (The Dark Past)*, R. Maté, 1948; *El luchador (The Set-Up)*, R. Wise, 1949; *Sendas torcidas (They Live by Night)*, N. Ray, 1949; *Muerte en un beso (In a Lonely Place)*, N. Ray, 1950; *Siniestra obsesión (Night and the City)*, J. Dassin, 1950; *La mentira candente (No Man of Her Own)*, M. Leisen, 1950; *La calle de la muerte (Side Street)*, A. Mann, 1949; *Cuando termina el camino (Where the Sidewalk Ends)*, O. Preminger, 1950; *Veneno implacable (Come Fill the Cup)*, G. Douglas, 1951; *M (M)*, J. Losey, 1951; *El cómplice de las sombras (The Prowler)*, J. Losey, 1951; *Crimen organizado (The Racket)*, J. Cromwell, 1951; *El otro rostro del crimen (Angel Face)*, O. Preminger, 1953; *Corazón de hielo (Kiss Tomorrow Goodbye)*, G. Douglas, 1953; *Página negra (Scandal Street)*, P. Karlson, 1952; *La gardenia azul (The Blue Gardenia)*, F. Lang, 1953; *La casa del sol naciente (House of Bamboo)*, S. Fuller, 1955; *Gangsters en fuga (The Big Combo)*, J. H. Lewis, 1955; *Ciudad del vicio (The Phoenix City Story)*, P. Karlson, 1955; *Más allá de la duda (Beyond a Reasonable Doubt)*, F. Lang, 1956; *Duerme Nueva York (While the City Sleeps)*, F. Lang, 1956; *El kimono escarlata (The Crimson Kimono)*, S. Fuller, 1959. ■

**Fe de erratas:** En la filmografía de J. Nicholson del Nº 12 omitimos *El cartero llama dos veces (The Postman Always Rings Twice)*, 1981, de Bob Rafelson.



## *El Amante en la radio*

Un programa de cine conducido por Gustavo Castagna, Quintín y Flavia de la Fuente  
Producción y musicalización: Roberto J. Ferro

Martes y jueves de 13 a 14 hs.

Radio Cultura F.M. 97.9 MHZ

# Las buenas, las malas y las feas

	Flavia	Noriega	Quintín	Castagna	Ricagno	Pagés	Bernades	García
Alien 3 (D. Fincher) (Gatideo)	9	9	8	6	9		8	
Ambulancia (L. Cohen) (Transmundo)		7		7				
Angustia (B. Luna) (Lucian)		8		7	9			6
Arenas blancas (R. Donaldson) (AVH)			5					
Arma mortal 3 (R. Donner) (AVH)	7	8	7				6	
Asesino por contrato (R. London) (Gatideo)				3				
Bajo sospecha (S. Moore) (Transeuropa)		4	4					
Bajos instintos (P. Verhoeven) (LK-Tel)		5		6	6		4	6
Bill y Ted (S. Herek) (Omega)		7			7			
Calabuch (L. García Berlanga) (Epoca)				8	8	9	9	7
Camino a la fama (A. Parker) (LK-Tel)					7			5
Con las mejores intenciones (B. August) (Transeuropa)	8		5					
Criss Cross (C. Menges) (AVH)	2				2			
Cuando huye el día (I. Bergman) (Epoca)				10	10	8		10
Delicatessen (Jeunet-Caro) (AVH)	7	9	8	6	8		5	6
Dr. Strangelove (S. Kubrick) (Blakman)		3	3			1	2	5
Drácula (G. Melford) (Círc. Cult. del cine)	7	8		7	8		7	
El círculo del poder (A. Konchalovski) (Omega)		6						
El clan de los Krays (P. Medak) (Transeuropa)		7	7	6	6		7	5
El curandero de la selva (J. McTiernan) (Gatideo)			4					
El gabinete del Dr. Caligari (R. Wiene) (Círc. Cult. del cine)				6	7	6	7	5
El gatopardo (L. Visconti) (Blakman y Epoca)			7	8	10	8	9	8
El gran Babe (A. Hiller) (AVH)	6		5					
El mundo según Wayne (P. Spheeris) (AVH)	1	8	8	6	1			
El negro que tenía el alma blanca (H. del Carril) (Epoca)				5				
El reencuentro (M. von Trotta) (Lucian)	7		4		6			
El soplón (J.P. Melville) (Epoca)				9		8	9	9
Freaks (T. Browning) (Memories)	10	10	9	10	10		10	9
Juego de patriotas (P. Noyce) (AVH)	1		2					
L'Atalante (J. Vigo) (Blakman)	10		10	9		9	10	9
La diligencia (J. Ford) (Cobi)	8	9	8	8	9	10	9	8
La flecha rota (D. Daves) (Cobi)								5
La mansión Howard (J. Ivory) (AVH)		4						
La muerte golpea dos veces (J. Dahl) (Transmundo)				6	5			4
La última prostituta (L. Antonio) (AVH)				3	4			
Las reglas del juego (R. Altman) (AVH)			2	1	6	3	8	2
Mediterráneo (G. Salvatores) (Gatideo)	7	4	5		4			
Olympia (L. Riefenstahl) (Blakman)	10	10	9	9				
Pasto de sangre (G. Marshall) (Cobi)								6
Rashomon (A. Kurosawa) (Epoca)				9		9		10
Retrato criminal (W. Salles Jr.) (Omega)			7	6				4
Salomé (K. Russell) (LK-Tel)					2			
Shane, el desconocido (G. Stevens) (Cobi)	5	8	6	5	8	7	6	5
Silencio...¡se enreda! (P. Bogdanovich) (Gatideo)	8	9	9	8	8	8	9	8
Suburbios de muerte (A. Ferrara) (Omega)		8	8	9	8		8	9
Taxi Blues (P. Longuine) (Transeuropa)							3	3
Todas las mañanas del mundo (A. Corneau) (Transeuropa)	9	4	8		9		7	
Tom Jones (T. Richardson) (Memories)						2		

**INSTITUTO NACIONAL DE CINEMATOGRAFIA**

**TE OFRECEMOS OTRA ENTRADA AL CINE**

Si querés estudiar cine y video en serio, acercate al CIEVYC: •Prácticas en filmaciones reales. •Equipos profesionales. •Acceso al medio.

En el CIEVYC, hacé una entrada de película.

**CIEVYC**

Cochabamba 868-Inf.:Lun./Vier. de 10 a 21 hs. Tel. 304-1297 / 361-4222

**Precio Código Sala Fecha**

**BOLETO OFICIALIZADO DECRETO N° 2226/85**

• Carrera de Dirección de Cine y Video (duración 3 años)

• Taller de Video a cargo Willy Mealla- El ABC del Video en 4 meses- (Badia y Cia., Los Muvis, Kanal K)

• Taller de Edición - clases individuales (2 meses)

• Taller de Animación Computada y SFX (4 meses)

**CIEVYC**

Cochabamba 868 - Inf.: Lun./Vier. de 10 a 21 hs. Tel.: 304-1297 / 361-4222

REUNIONES INFORMATIVAS MARTES Y VIERNES 19 HS.

# Ultima fila

## Cinemateca. Sala Lugones. Corrientes 1530.

### Panorama del cine musical

**Miércoles 17:** *Música y lágrimas*, de A. Mann.  
**Jueves 18:** *Bodas de sangre*, de Carlos Saura.  
**Viernes 19, sábado 20 y domingo 21:** *The Doors*, de Oliver Stone.

**Lunes 22:** *Tchaikovski*, de Igor Talankin.  
**Martes 23:** *La corte del faraón*, J. L. García Sánchez.  
**Miércoles 24:** *Espartaco*, con Vassili Vassiliev.  
**Jueves 25:** *Los paraguas de Cherburgo*, de Jacques Demy.  
**Viernes 26:** *Don Giovanni*, de Joseph Losey.

**Sábado 27 y domingo 28:** *Encuentro con Venus*, de Istvan Szabó.  
**Lunes 29:** *U2*, de Phil Joanou.  
**Martes 30:** *El baile*, de Ettore Scola.  
**Miércoles 31:** *Baile de ilusiones*, de Sydney Pollack. ■

## Hebraica. Cinemateca Argentina. Sarmiento 2255.

**Viernes 12** (19,30 y 21,30 horas), **sábado 13 y domingo 14** (18,30 y 21 horas): *Buenos muchachos*, de Martin Scorsese. Con Robert De Niro, Ray Liotta, Joe Pesci.  
**Lunes 15 y martes 16** (19,30 y 21,30 horas): *Mentes que brillan*, de Jodie Foster. Con Jodie Foster, Dianne Wiest, Adam Hann-Byrd.  
**Miércoles 17 y jueves 18** (19,30 y 21,30 horas): *Noches de rosa*, de Martha Coolidge. Con Laura Dern, Robert Duvall, Dianne Ladd.  
**Viernes 19** (19,30 y 21,30 horas), **sábado 20 y**

**domingo 21** (17,30, 19,30 y 21,30 horas): *El sol sale también de noche*, de Paolo y Vittorio Taviani. Con Julian Sands, Charlotte Gainsbourg, Nastassia Kinski.  
**Lunes 22 y martes 23** (19,30 y 21,30 horas): *Mi querido intruso*, de Lasse Hallström. Con Richard Dreyfuss, Holly Hunter, Gena Rowlands.  
**Miércoles 24 y jueves 25** (19,30 y 21,30 horas): *Llamarada*, de Ron Howard. Con Robert De Niro, Donald Sutherland, Kurt Russell, Scott Glenn.  
**Viernes 26** (19,30 y 21,30 horas), **sábado 27 y**

**domingo 28** (17,30, 19,30 y 21,30 horas): *Pink Floyd, the Wall*, de Alan Parker. Con Bob Geldof, Bob Hoskins, Christine Hargreaves.  
**Lunes 29 y martes 30** (19,30 y 21,30 horas): *Flores de acero*, de Herbert Ross. Con Sally Field, Dolly Parton, Shirley MacLaine, Julia Roberts, Daryl Hannah, Olympia Dukakis, Sam Shepard.  
**Miércoles 31 y jueves 1º de abril** (19,00 y 21,30 horas): *Havana*, de Sydney Pollack. Con Robert Redford, Lena Olin, Alan Arkin, Raúl Juliá. ■

## Club del cine. Sarmiento 1249. Subsuelo.

**Ciclo Fregonese:** Martes 16: *Viento salvaje* (*Blowing Wild*, 1953). *La redada* (*The Raid*, 1954). Jueves 18: *El devorador de hombres* (*Harry Black and the Tiger*, 1958). *La redada* (*The Raid*, 1954).  
**Ciclo William Wyler:** Viernes 19: *Infamia* (*These Three*, 1936). *Cumbres borrascosas* (*Wuthering Heights*, 1939). Sábado 20: *Fuego otoñal* (*Dodsworth*, 1936). *Horas desesperadas* (*Desperate Hours*, 1955). Domingo 21: *Hijo y rival* (*Come and Get*, 1936). *El caballero del desierto*

(*The Westerner*, 1940) (a confirmar).  
**Ciclo Fritz Lang:** Lunes 22: *La muerte cansada* (*Der müde Tod*, 1921). *Los mil ojos del Dr. Mabuse* (*Die tausend Augen des Dr. Mabuse*, 1960). Martes 23: *Dr. Mabuse, el jugador* (*Dr. Mabuse, le joueur*, 1922). *Dr. Mabuse, el infierno* (*Dr. Mabuse, der Spieler*, 1922). Jueves 25: *La muerte de Sigfrido* (*Die Nibelungen: Siegfrieds Tod*, 1923). *La venganza de Krimhilda* (*Krimhilds Rache*, 1923). Viernes 26: *Metrópolis* (1926). *El espía rojo* / *Espías* (*Spione*, 1928). Sábado 27:

*El testamento del Dr. Mabuse* (*Das Testament des Dr. Mabuse*, 1933). *M, el vampiro negro* (*M, eine Stadt sucht einen Mörder*, 1931). Domingo 28: *A capa y espada* (*Cloak and Dagger*, 1946). *La patrulla indómita* (*American Guerrilla in the Philippines*, 1950). Lunes 29: *La gardenia azul* (*The Blue Gardenia*, 1953). *Deseos humanos* (*Human Desire*, 1954). Martes 30: *Los mil ojos del Dr. Mabuse* (*Die tausend Augen des Dr. Mabuse*, 1960). *Mientras duerme Nueva York* (*While the City Sleeps*, 1956). ■

## Eikon. Paraguay 3343 1º 9.

**Ciclo Fritz Lang. Sábados 19,30 hs.**  
**Sábado 3 de abril:** *M, el vampiro negro* (*M, eine Stadt sucht einen Mörder*, 1931)

**Sábado 10 de abril:** *Encuentro nocturno* (*Clash by Night*, 1952).  
**Sábado 17 de abril:** *Mientras duerme Nueva*

*York* (*While the City Sleeps*, 1956).  
**Sábado 24 de abril:** *Más allá de la duda*. (*Beyond a Reasonable Doubt*, 1956). ■

## Instituto Goethe. Corrientes 319

Por primera vez se proyectará la versión completa de *Berlin Alexanderplatz*, serie para televisión de 14

capítulos dirigida por Rainer Werner Fassbinder. *Funciones:* 1) **Del 2 al 10 de abril:** en el Centro

Cultural Recoleta, Junín 1930. 2) **Del 16 al 23 de abril:** en el Instituto Goethe. ■

## Anuncie en *El Amante*

Llámenos al 322-7518  
de 14 a 20 hs.



## COMO MIRAR UN FILM • UN CURSO POR ROBERTO PAGES

*El sentido de la puesta en escena. La poesía en el montaje.*

*Análisis: teoría y práctica. El cine, un arte autónomo.*

*Diferencia entre argumento y tema. El arte de contar una historia.*

*Mirar un film: un trabajo de la inteligencia. Verlo, un trabajo de los sentidos.*

**INFORMES: 862-9346 (de 8 a 11 y de 20 a 22 hs.) • VACANTES: 15 personas por curso.**



**EL AMANTE**  
**CINE**

*presentan:*

*Las recomendadas de El Amante:  
videos en pantalla grande*

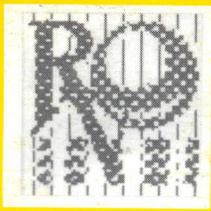


*Marzo: Jueves 18 - 20 hs.: Los sobornados F. Lang*

*Jueves 25 - 20 hs. La rosa del  
hampa N. Ray*

*Seguimos en abril con: El Dorado (H. Hawks), Un tiro en la noche (J. Ford), El hombre  
quieto (J. Ford) y Tener y no tener (H. Hawks)*

*Paseo La Plaza Corrientes 1660*



# RENACIMIENTO

PRESENTA

**VINCENT MINNELLI**

**VAN GOGH (SED DE VIVIR)**

KIRK DOUGLAS (VAN GOGH) - ANTHONY QUINN (GAUGUIN)

LA TEMPESTUOSA VIDA  
DEL GENIAL ARTISTA

**LUCHINO VISCONTI**

**ROCCO Y SUS HERMANOS**

ALAIN DELON-ANNIE GIRARDOT-RENATO SALVATORI

VERSION ORIGINAL EN ITALIANO  
CON SUBTITULOS EN CASTELLANO

**JOSEPH MANKIEWICZ**

**JULIO CESAR**

MARLON BRANDO-DEBORAH KERR-JAMES MASON

SUPREMA ADAPTACION DE  
LA OBRA DE SHAKESPEARE

**WILLIAM WYLER**

**LA MENTIRA INFAME**

AUDREY HEPBURN-SHIRLEY MACLAINE

LA MAESTRA Y LA ALUMNA Y EL  
FANTASMA DEL LESBIANISMO

**ALFRED HITCHCOCK**

**NOTORIOUS**

CARY GRANT-INGRID BERGMAN

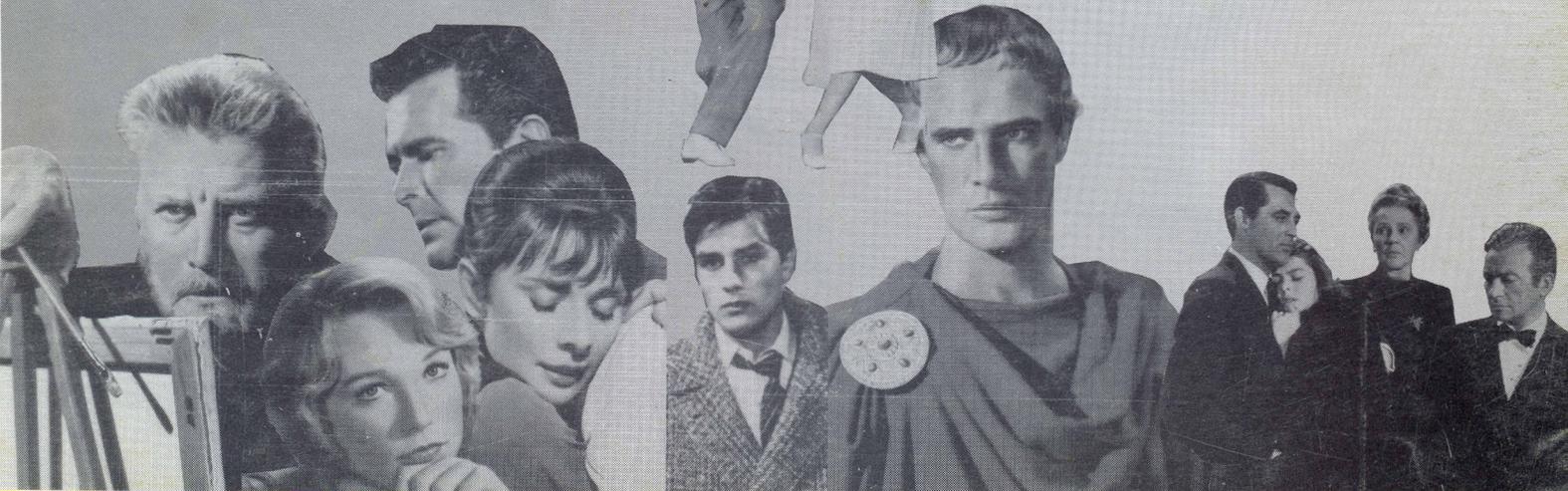
AMOR, ESPIONAJE Y UNA OBRA  
MAESTRA DEL REY DEL SUSPENSO

**DAVID BUTLER**

**TE PARA DOS**

DORIS DAY -GORDON MACRAE

LA MAS FAMOSA COMEDIA  
DE DORIS DAY



**COLECCION LAS JOYAS DEL CINE**

**EN UNA EDICION INIMITABLE**

RENACIMIENTO-RKV -Video del EsteS.A.

L..N.Alem 661 - Piso 3 -of 7 -312-4718 fx 311-2674

VIDEOTECA DE LA CIUDAD-Maipú 971-Gal. del Este loc.29

FARO VIDEO-Junin 579

CAPITAL FEDERAL

DIÉGO SUÍTI