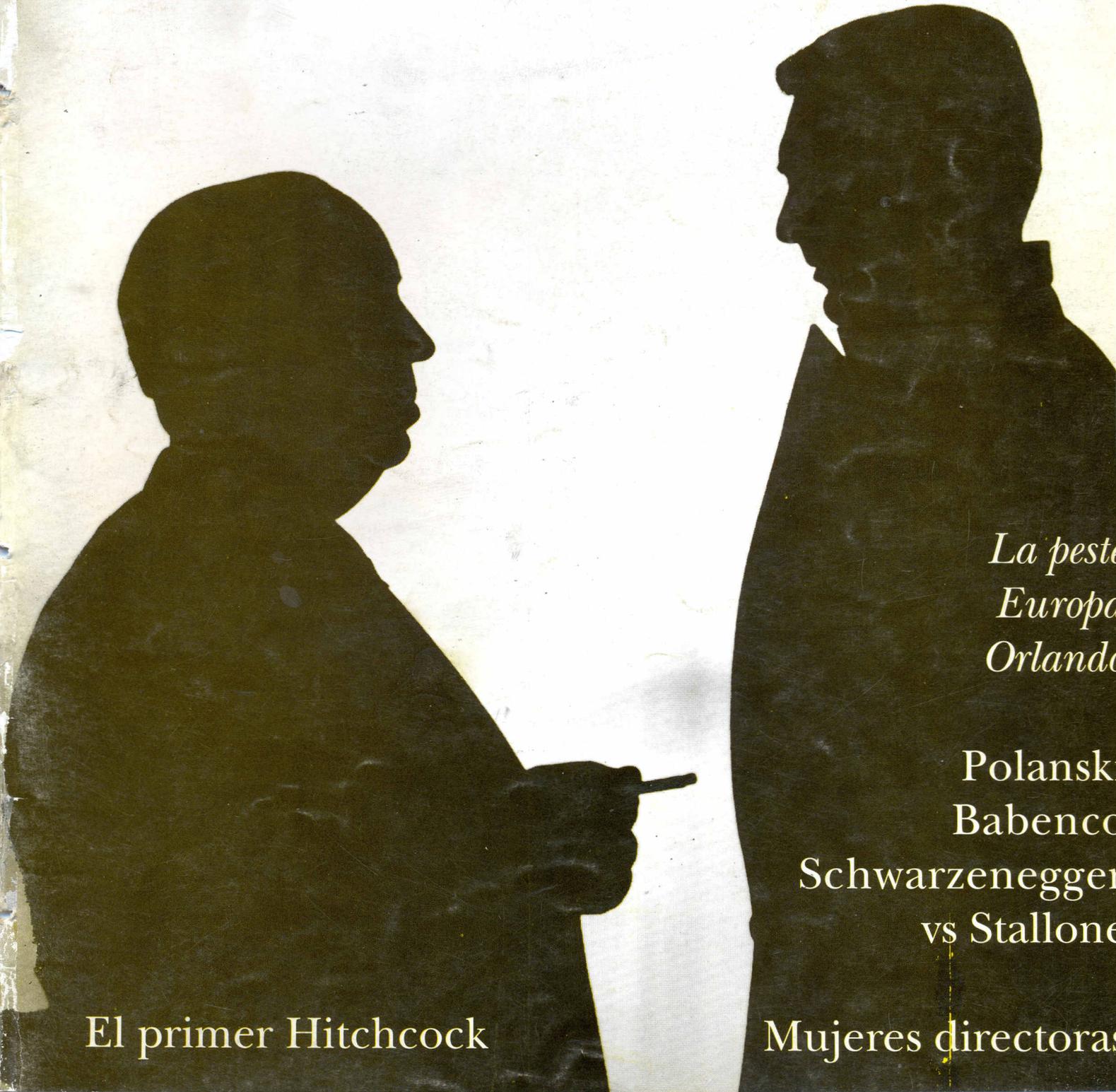


Año 2 N° 19 Septiembre de 1993 \$ 7,50.
Uruguay: \$ 20.-

EL AMANTE

C I N E

Dossier Ciencia Ficción



La peste
Europa
Orlando

Polanski
Babenco
Schwarzenegger
vs Stallone

El primer Hitchcock

Mujeres directoras

John Rice kisses

May Irwin

and produces the first

demands for film

ensorship.

(The Kiss, 1896)



Desde 1876

Buenos Aires Herald

El diario argentino escrito en inglés

El Amante / Cine

Estrenos:

Perversa luna de hiel / 2
Una noche en la Tierra / 5
Jugando en los campos del Señor / 6
La peste / 8
Europa / 10
Sangre por sangre / 12
Baila conmigo / 13
Sin techo ni ley / 14
El último gran héroe y Riesgo total / 15
Una mujer para dos / 17
Orlando / 18
Noche en la ciudad / 20

Hitchcock mudo por el mudo Eduardo A. Russo / 21

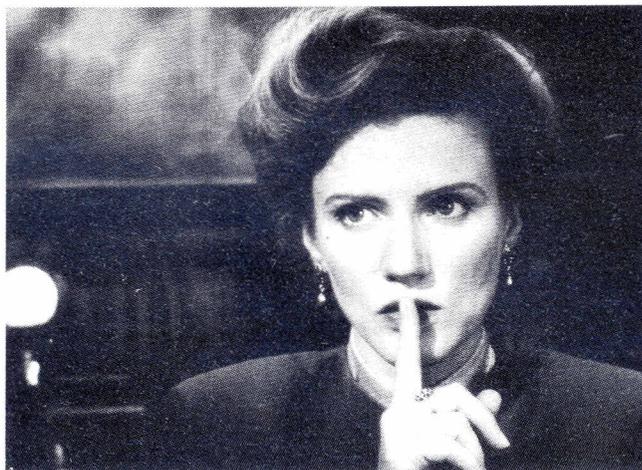
Sergio Leone por Luigi Volta / 24

Dossier Ciencia ficción:
Introducción por el profesor Eduardo A. Russo / 26 + 18 películas por nosotros los marcianos / 29 + *Viajes en el*

tiempo por C. Adrián Muoyo / 32 + *Diseño de producción* por Silvia Schwarzböck / 35 + *Ciencia ficción en TV* por ojos cuadrados Noriega / 38

Entrevista a Barbara Trent por Alejandro Ricagno / 40

Entrevista a Ana Poliak por Gustavo Noriega / 44



Barbara Sukowa en *Europa*

Guía de cine en TV por Jorge García / 46

Cine experimental por Jorge La Ferla y Narcisa Hirsch / 48

Un maldito policía por Roberto Pagés / 52

Correo por los estimados lectores / 53

El Amante / Video

Vidas de músicos por C. Adrián Muoyo / 55

Reseñas
Día de fiesta / 57
Traficantes / 61
La batalla de Argelia / 62

Tabla video / 63

Agenda / 64

Directores
Eduardo Antin (Quintín)
Flavia de la Fuente
Gustavo Noriega

Consejo de redacción
Los arriba citados +
Gustavo J. Castagna
Roberto Pagés

Colaboraron en este número
Alejandro Ricagno
Eduardo A. Russo
David Oubiña
Jorge La Ferla
Horacio Bernades
Jorge García
Guillermo Ravaschino
C. Adrián Muoyo
Silvia Schwarzböck
Luigi Volta
Narcisa Hirsch
Tino y Norma Postel

Nené Navarro Correa
Gustavo Zappa

Publicidad
Roberto Juan Ferro

Madre nutricia
Haydée Thompson

Idiye mame
Norma Postel (ensaladas y empanadas)
y Luisa R. Goldenberg (postres)

Corresponsal extranjero a dieta
Professorr Gustavo J. Castagna

Corresponsal en Nueva York
Walter Rippel

¿Cadete rumbo al Mundial?
Gustavo Requena Johnson

Correctora bahiense
Gabriela Ventureira

Diagramación y composición
Etc. Tel.: 961-4288

Asesor diseño
Quique Maya (nos puso la tapa)

Imprenta: Impresora Americana.
Lavardén 163

Fotomecánica (los mejores, Vicente y Ugo)
Proyección. Rivadavia 2134 5° G

Impresión linotronic (los Crosta recién mudados) Worksheet.
Córdoba 657, piso 14, of. 141.

Distribución
Capital: Vaccaro, Sánchez y Cía S. A.
Moreno 794 9° piso. Capital
Interior: DISA S. A.
27-6645 / 23-4937

Perversa luna de hiel

Sorpresivamente, en medio de una catarata de estrenos, apareció en las salas de Buenos Aires la última película de Roman Polanski, uno de los pocos directores con trayectoria que quedan en el cine, en una época en la que los recién venidos se suceden unos a otros. Flavia y Castagna figuran entre los redactores de *El Amante* que disfrutaron y admiraron la película, mientras que Pagés es de los que manifestaron grandes reservas. La polémica ha acompañado siempre a este director itinerante que despertó controversias con cada uno de sus films.



¡Feliz Año Nuevo!

por Flavia de la Fuente

Incitación a la curiosidad. La película empieza con una toma de un ojo de buey que nos invita a mirar el mar. El sugestivo y elegante comienzo no hace falsas promesas. *Perversa luna de hiel* es una constante incitación al voyeurismo. Polanski muestra poco, sugiere mucho y se las ingenia para que nunca decaiga la atención dejándonos siempre sedientos, con la necesidad imperiosa de ver más y más. En la película un hombre relata una historia que se interrumpe varias veces. Desde el comienzo se advierte al espectador que nada va a ocurrir hasta que termine la

narración. Esta quietud, estos espacios en los que se sabe que no va a pasar nada relevante, crean la ansiedad por que el misterioso narrador siga contando su historia. Polanski —quien, como un duende maligno y burlón, aparece en varias escenas— nos convierte en curiosos, en adictos a su historia, *Perversa luna de hiel*. *Perversa luna de hiel* es la historia de dos parejas en un lujoso crucero. Una se dirige a Estambul en viaje de placer. Son Nigel (yuppie inglés vendedor de bonos) y su fría e inteligente mujer Fiona. Los otros, de luna de miel,

van "más lejos. Mucho más lejos". Son Oscar (escritor americano paralítico) y Mimi (joven y hermosa bailarina francesa).

Oscar le cuenta a Nigel la historia de una pasión y de su inevitable decadencia. La fábula no es sólo lo que relata Oscar sino también lo que vemos ocurrir en el barco. Esta sólo finalizará cuando termine la película: cuando Oscar lo haya dicho todo y nosotros, más tarde, veamos pasar los títulos del film.

La narración en off de Oscar es sugestiva, atrapante, sensual. Recuerda al cine negro. Oscar transmite su placer de narrar la historia, siempre con frases llenas de sentido, contundentes y elaboradas. Uno quiere seguir escuchando eternamente esa historia de Fin de Año. Uno quiere seguir viendo.

La historia de Oscar y Mimi se cuenta de dos maneras que se alternan constantemente: el relato de Oscar sin imágenes y las imágenes actuadas. Esta alternancia es tan elegante, que fluye continuamente entre lo dicho y lo mostrado. Pero, las palabras son seductoras y graves, mientras que las imágenes tienen un toque entre burlón y disparatado.

La mujer perfecta. Mimi, Emmanuelle Seigner, es el sexo, es la belleza. Mimi seduce a hombres y mujeres. Todos desean (¿deseamos?) a Mimi. Lo que se desea es el deseo de la cámara. Y la cámara de Polanski la muestra irresistible. Mimi es una mujer fatal. Mimi es fatal para los hombres y para las mujeres.

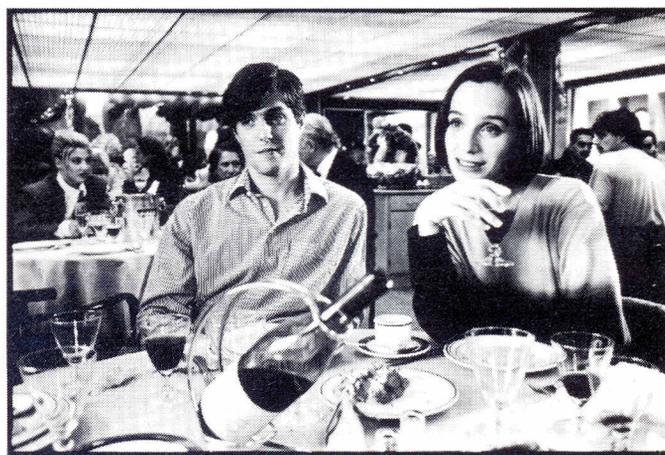
En general, el objeto de deseo de la cámara a lo largo de la historia del cine ha sido la mujer. Las mujeres fatales son, en general, tan deseables para el hombre como para la mujer. La mirada masculina o, lo que es lo mismo, la mirada de la cámara privilegiaron siempre el cuerpo femenino. ¡Nos van a hacer lesbianas!

Sexo y humor. En el comienzo todo parece indicar que estamos frente a una de las tantas películas eróticas modernas tipo *Nueve semanas y media*, etc. Por suerte, no es el caso. En la película hay erotismo pero también hay humor. Hay varios videoclips de distintos tonos. Los primeros, más serios, muestran el sexo en forma más convencional, como algo de lo cual uno no se puede reír. El humor parece prohibido en el erotismo. El sexo del macho y de la hembra alcanzados por LA PASION es algo serio, casi sublime.

Por suerte, Polanski —¿Oscar arrepentido?— cambia radicalmente el tono para contar el desarrollo de su historia de amor apasionado. Se burla de las películas eróticas de estos tiempos y nos deleita con inolvidables escenas erótico-cómicas. Recordemos, por ejemplo, el desayuno en el que Mimi derrama la leche que está bebiendo sobre sus pechos y se los acaricia sensualmente. A esto sobreviene un polvo apasionado cuya culminación es simultánea con la expulsión violenta de dos panes de la tostadora eléctrica. Un anticlímax que nunca se hubiera permitido la solemnidad de *Nueve semanas y media*.

Sexo, crueldad y humor. De la pasión, Mimi y Oscar pasan al sadomasoquismo. Mimi es la esclava, Oscar el amo. Más tarde esto se invierte. El nivel de degradación al que se someten es tan grande, que se vuelve absurdo, cómico.

La decadencia de la pareja, el aburrimiento en el sexo, la indiferencia, el tedio, las pequeñas crueldades cotidianas son tan extremas que, pese a lo familiar de la situación, uno no



puede evitar divertirse ante la infinita variedad de maldades. El sadismo aumenta con el correr de la historia pero nunca se separa del absurdo que alivia y hace reír. El sufrimiento se anestesia mediante el ridículo y llega a resultar placentero.

Toda la película no habla más que del deseo. "Estoy enamorado de ti", le dice Nigel a Mimi; y ella le contesta "Por eso mismo nunca me tendrás. Soy una fantasía".

Moraleja. *Perversa luna de hiel* es un cuento moral o filosófico. La moraleja es la siguiente: la voracidad es mala consejera e inútil es la búsqueda del deseo eterno. No sean necios, lo único que puede salvar a una pareja son los hijos. Cuando se alcanza el objeto deseado, en ese mismo instante, se empieza a apagar el fuego. No hay que confundir el amor con el enamoramiento, algo así decía Freud. Polanski —(que ya se dio cuenta de lo del enamoramiento) no contento con recetarnos simplemente amar a nuestro cónyuge— nos aconseja que no dejemos de tener hijos. A los 60 años, Polanski parece burlarse de lo vivido pero no escarmienta: la insatisfacción de la vida, nos dice, debe ser encubierta con la creación de nuevos seres que, en algún sentido, no son más que la esperanza de infinitos deseos a realizar. Polanski está por ser o ya fue nuevamente padre: la voracidad continúa. ■

Bitter Moon (*Perversa luna de hiel*). Francia-Inglaterra, 1992.
Dirección y producción: Roman Polanski. **Guión:** R. Polanski, G. Brach y J. Brownjohn basado en la novela de Pascal Bruckner. **Música:** Vangelis. **Fotografía:** Tonino Delli Colli. **Intérpretes:** Emmanuelle Seigner, Peter Coyote, Hugh Grant, Victor Bannerjee, Kristin Scott-Thomas. ■

La novela de Roman

Hay una historia de amor físico que se bifurca: el cuento verbal de esa pasión, seria y erótica, y las imágenes que la ilustran, paródica: no se puede —no se debe— tomar en serio lo que termina con una tostadora hirviendo o perros zamarreados como signo de la culminación sexual. Es la antítesis del erotismo.

Se sospecha, durante la proyección, que pudo haber dos variantes: la pasión física absoluta de *El imperio de los sentidos* o la pasión fetichista absoluta de *Vértigo*. No están ninguna de las dos.

Hay, sí, un erotismo de la palabra. Polanski está enamorado del texto y, fundamentalmente, de la posibilidad de mostrar a un escritor en acción: escribiendo en voz alta una historia que nunca sabremos

si es cierta o fabulada.

Este hechizo se transmuta en perversión. El regodeo en el verbo risqué no se corresponde con lo visual. La dicotomía delata dos lecturas posibles; a) Polanski nombra pero no muestra, b) todo no es más que un maldito juego.

El final de jolgorio (las dos mujeres en el baile) y el final trágico —otra vez dos— presumen de una ambivalencia a lo Hitchcock donde la moral de la narración casi siempre bailotea entre juegos seudoinocentes.

Una cosa es cierta: en este Polanski no hay hombres. Sólo la palabra —la narración— es masculina.

Otra cosa se sospecha: presumir de ambivalencia artística y moral no asegura nada. ■

Roberto Pagés

Volvió el petiso

Para bien o para mal, siempre fue un autor fundacional. *Repulsión*, *El bebé de Rosemary* y *El inquilino* hoy pueden verse como una trilogía donde el encierro, las paredes que hablan y los vecinos molestos acrecientan la locura de los personajes. ¿Cuántas películas se hicieron a partir de *Rosemary* y su deseo de madre, rodeada de las fuerzas del Mal? Lodz ya estaba lejos y la importancia del guión de Skolimovski en *El cuchillo bajo el agua* concretó una de las mejores películas de la sobrevalorada escuela. Por su parte, *Cul de sac* nos contaba una historia grotesca en un castillo rodeado del mar. Kafka revisado por Roman, o la metáfora de los campos de concentración en clave paródica, siempre pautada por la relación entre dominados y dominantes.

Para bien o para mal. *La danza de los vampiros* inició la parodia del género y la muerte de una tradición. Los años no pasan en vano y hoy la danza es un baile desprolijo, sin humor y sin delirio, aplastado por el respeto y la copia en la puesta de *El joven Frankenstein* de Mel

Brooks. Shakespeare se intranquiliza en su tumba ante la inadecuada elección actoral de *Macbeth* pero vuelve a dormir tranquilo cuando descubre los climas de una versión bañada de sangre. El toque Roman siempre presente: la cabeza del rey ronda por las escaleras del exterior del palacio. Por suerte, Buñuel estaba sordo y viejo cuando Polanski filmó *¿Qué?* y recibió la bendición de la crítica al conceptuarla como una “comedia surrealista”.

Roman ya no estaba para inseguridades y encuentra sus películas de descanso en *Barrio chino* y *Tess*. El retorno de

la serie negra y el descubrimiento de Nastassia Kinski muy vestida de blanco en prados muy verdes. La continuidad señala tu etapa sin vida, Roman. El intento de recrear las películas de matinée y los recordables films de *Piratas*, terminan en el aburrimiento. Todavía, Spielberg debe preguntarse los motivos que te llevaron a interesarte por esta olvidable remake de *La isla del tesoro*. Sí, es verdad, *Búsqueda frenética* es entretenida, Harrison Ford es el hombre que sabía demasiado y el MacGuffin resuelve inmediatamente las posibilidades del enigma. Pero la

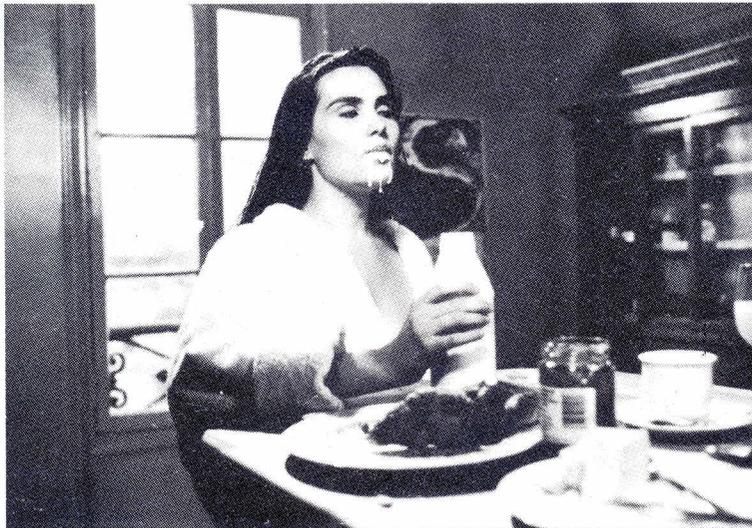
referencia es muy fuerte y Brian De Palma aún se rompe la cabeza por haber llegado tarde a esta historia.

De ahí en más, el retiro que parecía definitivo. Volvió Polanski en *Perversa luna de hiel*. Y volvió con la madurez de un tipo de sesenta años que se ríe de los bajos instintos, las nueve semanas y media y los cuerpos delictivos. Volvió para narrarnos un cuento de fin de año con escenas que se burlan de la

pornografía. Volvió para engañar y hacerles creer a varios que *Perversa luna de hiel* es un film sobre la decadencia de la pareja. Vamos, en todo caso nos muestra el derrumbe del joven matrimonio inglés al eludir sabiamente el punto de vista. Volvió otra vez con Emmanuelle Seigner, hembra fatal y camaleónica actriz, y con Peter Coyote llegando a la cumbre del sadismo. Roman, siempre elegiste bien a tus mujeres.

Para bien del cine, volvió Roman Polanski. ■

Gustavo J. Castagna



Blues del taxi nocturno

por Eduardo A. Russo

Taxistas del mundo, uníos. El comienzo de *Night on Earth* promete; un aire de aldea global evoca *Hasta el fin del mundo* de Wim, el padrino de Jim. Globo terráqueo, visión planetaria sustentada por la JVC. Luego de pasar por las *road movies* y crónicas de soledades hoteleras (en *Mystery Train*, que no vimos en Buenos Aires), JJ se sube ahora a cinco taxis que, en la misma noche, surcan Los Angeles, Nueva York, París, Roma y Helsinki. Premisa tentadora, sugestiva, apoyada en la soberbia música de Tom Waits y la admirable fotografía de Frederick Elmes (iluminador de *Terciopelo azul* y *Corazón salvaje*, para más datos). Película de ciudades, de merodeadores solitarios, de taxis erráticos. Comienza en un crepúsculo de L. A. y culmina en un helado amanecer finés. ¿Qué hay en el medio? Suba y cierre la puerta despacio.

La vuelta al mundo en 5 taxis. En la era transnacional, dicen los sociólogos, dos tipos que viven en los extremos opuestos del planeta pueden parecerse más que a muchos de sus compatriotas. Hay más semejanzas entre un bancario de Buenos Aires y uno de Hong Kong que entre el primero y un minero de Río Turbio. Taxis y taxistas se parecen, aunque cobren en distinta moneda y puteen en diferentes lenguas. El *dispositivo taxístico* —teoricemos— se mantiene similar. Alguna vez Cabrera Infante sugirió que si curas, policías y analistas se desviven por ellas, algo de interesante deben tener las confesiones. Se olvidó de los taxistas: relación casual, orejas anónimas, ojos esporádicamente escrutadores por el espejo retrovisor. Maestros de la oreja y de la verba, no dejan de repetir que “acá arriba uno se entera de cada cosa...”. Pues bien, el asunto sedujo a Jarmusch —conjugador de personajes que poco o nada tienen entre sí, y a quienes centrifuga (uno para cada lado) al final de sus films—, quien enhebró sus cinco historias a partir de esa situación que parecía *pertenecerle*.

Volvamos al inicio: los *travellings* de ventanilla de auto, esos que sedujeron al más temprano Wenders, el de *Summer in the City*, los neones callejeros, la iconografía de la *mass cult* son a veces irresistibles. *Una noche en la Tierra* promete. Pero luego —como en un mal viaje (en taxi)— vienen los problemas.

Los primeros episodios —Los Angeles y Nueva York— convencen. Uno por la elegante presencia de Gena Rowlands (que aquí acarrea más valijas que en *Love Streams*, del finado Cassavetes, pero menos conflictos) junto a Winona Ryder, empeñosamente caracterizada como una *teenager* amante de bulones y tuercas —mancha de grasa en la mejilla incluida— y un ping pong verbal. El otro episodio propone el encuentro entre un tachero recién emigrado de la ex Alemania Oriental (Armin Mueller-Stahl), el hiperquinético Giancarlo Esposito y la petisa chillona Rosie Perez. Triángulo de frases fluidas, con ese sabor a verdad de lo dicho al azar, de la ocurrencia. Y hasta aquí la cosa funciona, aunque se habrá notado algo. Resaltamos *lo dicho por los personajes*. La cámara se limita (más allá de las espléndidas *codas* con tomas aéreas o callejeras de las respectivas ciudades) a registrar a los actores hablando, desplegando su performance mediante una planificación visual rutinaria. Cuando entra en la cabina, a

Jarmusch se le ocurren más bien pocas cosas. Pero llega la siguiente historia.

En París, el taxista miope y nativo de Costa de Marfil que interpreta Isaach De Bankole se topa, luego de soportar a dos *petits frères* con maletín diplomático y pasados de copas, con una ciega (Beatrice Dalle) que habría hecho delirar a don Ernesto Sábato. Entre repelente y morbosamente atractiva, la pasajera ofrece al espectador (y al enojadizo Isaach) ejercer el placer perverso de ser el hombre invisible. Jarmusch parece casi no enterarse, y da curso a otro duelo verbal que incluye sexo oral (es decir, hablado). Frustración del *voyeur*. El episodio romano, con Benigni a bordo de un raudo Fiat por callejuelas tortuosas, visitando travestis y llevando a un cura infartado mientras relata sus experiencias sexuales con zapallos, una oveja y su cuñada, se instala al borde de lo exasperante. ¿Se callará alguna vez el *piccolo diavolo*? Si en *Bajo el peso de la ley* protagonizó momentos memorables, con un solo y peligroso discurso sobre la *mamma* al borde de una fogata y del abismo, aquí se desbarranca. *Una noche en la Tierra* va deslizándose en un tobogán irremediable, bajo el peso de excesivas palabras y nada para ver.

Helsinki, con su frío y su lengua incomprensible (eso de *taksi* es una exquisitez) acerca a *Night on Earth* al cero absoluto. En tierra de los Kaurismaki Bros., emite citas abundantes a *Todo en una noche* (tacho inclusive), pero sus personajes, su historia y su irrelevancia cinematográfica evocan más bien desventuras mijalkovianas o algún drama felizmente olvidado de la perestroika reciente. Un monólogo a cargo del cansino Matti Pellonpaa marca el punto culminante de una historia que, con la luz del alba, culmina con un curda solitario, sentado en la vereda en posición fetal. Fin del viaje. **¿Adónde va?** Apertura universal del diálogo tachero, pregunta a formularse sobre Jarmusch. ¿Qué podemos defender de *Una noche en la Tierra*? Difícil contestar luego de asistir a dos horas de cine explicado, con resoluciones telegrafadas, de una previsibilidad pasmosa, con personajes que pueden ser fundamentalmente inocentes, buenos e ingenuos o lisa y llanamente tarados e irritativos, de un humor dudoso. ¿Dónde quedaron el entrañable Eddie de *Strangers...* o el mismo Benigni delirante de *Down by Law*? *Night on Earth* —y he aquí la cuestión— resignifica su obra anterior. ¿No confundimos con ascetismo lo que era simplemente carencia? ¿No habremos elogiado la sencillez cuando se trataba solamente de falta de ideas? *Una noche en la Tierra* es sin duda coherente con los Jarmusch anteriores. Habrá que aguardar otra película más, pero para muchos la espera ya no será la misma. Además, queda pendiente *Mystery Train*. Dicen que el tren misterioso —metáfora cinéfila si las hay (ver *Europa*)— fue vehículo más afortunado que estos tristes taxis. ■

Night on Earth (*Una noche en la Tierra*). EE.UU., 1992. **Dirección:** Jim Jarmusch. **Producción:** J. Jarmusch y Jim Stark. **Guión:** J. Jarmusch. **Fotografía:** Frederick Elmes. **Música:** Tom Waits. **Montaje:** Jay Rabinowitz. **Intérpretes:** Winona Ryder, Gena Rowlands, Giancarlo Esposito, Armin Mueller-Stahl, Rosie Perez, Roberto Benigni, Beatrice Dalle, Isaach De Bankole, Kari Vaananen. ■

El argentino-brasileño y director internacional Héctor Babenco presentó en Buenos Aires la más ambiciosa de sus películas hasta la fecha. Rodado en el Amazonas, el film plantea el siempre difícil tema del choque de culturas. Dos notas analizan la validez de la visión del director.

El último malón

por Guillermo Ravaschino

La decisión de ver *Jugando en los campos del Señor* se reveló como una apuesta fuerte. Reverberaban aún la cursilería rimbombante de *El amor es un eterno vagabundo*, cuyo título se parece demasiado a éste, y la andanada de reacción subliminal, empaquetada para fiesta, de *El beso de la mujer araña*. Pero el último Babenco aventó rápidamente los pronósticos, y presenciarlo fue una agradable cabalgata de 3 horas. La temática aborigen ha dado abundante comidilla para la hipocresía cinematográfica. Las piezas más sutiles que trascendieron el montón no pasaban de compendios más o menos progresistas

recetados a las bestias por los carapálidas. El realizador, que abomina de ese bloque (denostó públicamente *La misión* y *La selva esmeralda*), partió del libro original de Peter Mathiessen, un clásico-tabú que carga las tintas en la incompatibilidad entre las dos culturas. Lo respetó en su fondo trágico, pero se apartó del narrativo para *mirar desde los indios*, refutando desde allí las distintas variantes de la colonización contemporánea

(especialmente las más “contemplativas”). Hizo un film sin blancos-moscas-blancas, renunció a poner la cámara al servicio de la redención individual. Convocó a Jean-Claude Carrière (Buñuel) para la adaptación, pero sobre todo se internó en el campo vivo de su narración, el paisaje humano y forestal de los confines amazónicos. La experiencia *in situ* del hombre de ciudad, el agua hasta las bolas y el contacto con los *real indians* lo indujeron a atarearse en el rigor documental con obsesión semejante a la empeñada en el carril dramático. Las *stars* del reparto —Daryl Wall Street Hannah, John Demente Lithgow, Kathy Oscar Bates y el más ignoto Aidan Quinn— dan vida a un grupo protestante anglosajón que llega en tour evangelizador a Mae de Deus, un pueblito extramapístico en pleno Amazonas brasileño. Hay también unos pilotos lúmpenes (Toms Berenger y Waits), demorados a la espera de reabastecimiento.

Los indios son la tercera pata de la narración. La duración del film permite profundizar cada subtrama, e ir de una a otra en movimiento pendular. Todas convergen, al cabo, en una épica redonda que altera en su transcurso a todos los personajes en cuestión.

Cabe una objeción a la convocatoria de tan reconocible elenco. Estos figurones remiten demasiado a otras películas (especialmente Kathy, adherida aún a esa gesticulación revoloteante con la que mortificó a James Caan en el laureado bodrio). Zafa Berenger, como un semisioux muy convincente.



Los indios están todos fenómeno. Se trata de los niarunas, una tribu de ficción reclutada por la producción entre los aborígenes semiaculturados. Bien asesorado, Babenco les inventó un lenguaje propio y alimentó sus caracteres con un sólido licuado de los rituales y atuendos de las verdaderas tribus que los engendraron. Los indios al principio sólo tienen existencia en off. El *combo* evangelista y la alcahuetería autóctona los describen como arcaicos animales

de ferocidad inapelable. Su demorada aparición, mientras vemos una y otra vez el enigmático follaje, nos recuerda al calvo Kurtz, ese colosal monstruo del off que se agigantaba en un entorno semejante (también, y sanamente, al indígena espectral que amenazaba a Aguirre/Kinski). Lewis Moon (Berenger) es el primer “occidental” que trueca su carácter. En pleno vuelo de ayahuasca (un brebaje que ni te la cuento), siente hervir a sus ancestros y se encamina hipnotizado hacia niaruna city. Desconfiada al principio, cálida después, la recepción de los niarunas es la secuencia más hermosa de la realización. Moon, alucinado, y los indios perplejos en su inocencia virginal son *materia humana* en extremo grado de pureza. Flujo de gestos, miradas, mímicas simpáticas que derivan en contacto físico. Es un viaje al *más atrás*, cuando la Naturaleza se hizo Hombre y éste era aún Naturaleza incorrompida. Esa magia suave, sin palabras, cinematográfica por

antonomasia, evoca a unas pocas viejas piezas de vaqueros. Otro punto fuerte viene cuando Billy, el crío de los religiosos, juega libre de ropas con sus pares indios. En su desnudez, el blanco y los negritos dan cuenta de su identidad esencial, de la humanidad genérica que se impone por encima de las razas. Babenco encuentra su lugar en esa comunión, y a partir de allí divide aguas. Su cámara *arretórica* iguala primitivismo e inocencia, postula dulcemente que los indios son niños de conciencia e intención, y no salvajes en cualquiera de las acepciones previas.

El frente protestante se habrá de quebrantar violentamente, a consecuencia del rechazo indio al clientelismo de las baratijas. El "conquistado" Moon, por su parte, lleva consigo el virus de la gripe, fatal para la tribu que lo hospedó cándidamente. Bates desquicia, Lithgow envilece y la incursión armada parece irreversible. El cineasta echa mano de metáforas implícitas y explícitas para atemperar el antropologismo con una genuina manipulación de autor. Cierto es que hubiera convenido acotar la faz testimonial para remarcar aquellas líneas directrices, pero Babenco cuenta con dos atenuantes firmes. Uno es el interés general de la temática, abonado por su original punto de vista. Otro es la extraordinaria honestidad con que encaró la recreación documental, que atrae por sí misma y pinta un fondo convincente para el trámite actuarial. ■



At Play in the Fields of the Lord (*Jugando en los campos del Señor*). EE.UU., 1992. **Dirección:** Héctor Babenco. **Producción:** S. Zaentz. **Guión:** H. Babenco y J.-C. Carrière, sobre la novela de Peter Mathiessen. **Fotografía:** L. Escorel. **Música:** Zbigniew Preisner. **Intérpretes:** Tom Berenger, John Lithgow, Daryl Hannah, Aidan Quinn, Kathy Bates y Tom Waits. ■

El hombre profano

En un lugar, el film de Babenco es una denuncia contra la intromisión del hombre blanco en los dominios y en la cultura de los primitivos del Amazonas. Ahí están sus protestantes, con chucherías y charlatanerías ad hoc: el salvaje debe ser domesticado —convertido— a la verdad de la civilización y de la Cruz. Por ahí también anduvo un católico con las mismas pretensiones (muerto por las tribus del lugar), y otro, de la misma religión, más sabio y prudente: se mantiene a distancia, como comprendiendo la inutilidad —la prepotencia— de cualquier intento violatorio de los usos y costumbres de esos hombres y mujeres incomprensibles e incomprensidos.

En otro lugar, el film ensaya una defensa del buen salvaje: los blancos están matando a los milenarios habitantes del Matto Grosso (lo leemos en los diarios de estos días, una vez más) y eso no está nada bien. El intento es loable; el resultado, escandaloso.

Imprudente, Babenco se interna en la civilización primitiva con su propia arma violadora: la cámara de cine. Los recluta entre distintas tribus, les inventa un idioma, se queda trabajando en la selva durante seis meses y se va. Peor: los muestra en sus quehaceres cotidianos, en sus rituales y celebraciones, invadiendo ese mundo tan ajeno como codiciado: por los buscadores de oro, que los matan; por los tipos como Babenco, que, solapados, los usan para sus films plagados de "buenas intenciones". Otra vez el blanco profano arrogándose el derecho de ofrecer la visión correcta del estado de las cosas. El espectador asiste a gritos, saltos y bailes incomprensibles —la cámara de Babenco no revela nada— y sospecha lo elemental: a esos hombres hay que dejarlos en paz, en su propia cultura, en su natural religiosidad, sin dominarlos, sin evangelizarlos, sin filmarlos.

Dicho de otra manera: Babenco hace lo contrario que Herzog en *Fitzcarraldo*. El alemán hizo su film —escribí en *El Amante* 15— "con la sangre, el esfuerzo, la voluntad

incomprensible de cientos de indios", mancomunados con el director para la construcción de una plegaria respetuosa del "continuo musical que abarca el río, la montaña, la selva, el sudor del sol y de los hombres" (nota citada).

Herzog no filma la vida de los primitivos porque sabe que es un misterio que se le escapa. Su mirada y la de su protagonista es una mirada azorada ("¿Por qué, por qué hacen esto, por qué trabajan para nosotros?") que encuentra respuesta sobre el final del film: los hombres del Amazonas han trabajado para mandar a Fitzcarraldo a su cultura; ellos, sabios, se quedan en la suya. Algo, sin embargo, los une: el espíritu que se expande sobre toda la Creación. Los aborígenes ligados a la Naturaleza, su templo de todos los días; Fitzcarraldo con la voz de Caruso expandida sobre el verde y el agua de Manaos.

Babenco, por el contrario, nos envuelve como para regalo una mentira falaz: los primitivos de su film son primitivos de Babenco, lo que él cree o imagina que son sus vidas. La proximidad de su cámara —una visión "desde adentro" imposible— lo revela como un igual a aquellos a los que critica: hombre blanco condolido por las penurias de los aborígenes, y pretendido conocedor de esa cultura ajena. Un plano de *Apocalypse Now* descubre la falacia. Un soldado en la guerra de Vietnam es atravesado por una lanza. Su perplejidad frente al arma de la Edad de Piedra que lo mata desenmascara la estupidez y la arrogancia del hombre blanco, civilizado y conquistador.

Entre *Fitzcarraldo* y *Apocalypse Now* y el film de Babenco la diferencia la marcan los poetas con sus cámaras —sus miradas— visionarias (Herzog, Coppola) contra la estrechez visual de los hombres del negocio cinematográfico, ustedes ya saben quién. El hombre profano no tiene lugar en el espacio donde reina el misterio de la Creación incesante, infinita. Tampoco en el cine, claro está. ■

Roberto Pagés

Ahí viene la plaga

por Quintín

He llegado a comprender que todas las desgracias de los hombres provienen de no hablar claro.
Albert Camus, *La peste*

Cuando Orson Welles filmó *El proceso* a partir de la novela de Kafka, estaba eligiendo un libro que no le gustaba y se propuso refutarlo. Welles trató de demostrar que Joseph K. era todo lo contrario de lo que decía el autor. Un director de cine está en su derecho de hacer lo que quiera con un texto literario. Después de todo, grandes películas provienen de obras mediocres, y grandes bodrios de ilustraciones minuciosas. Pero Luis Puenzo dice haberse propuesto respetar a Camus. Declara: “He sido fiel a Camus. A mis principios y a los de Camus”. Su oficina de prensa reclutó a la hija del escritor para que certifique tal fidelidad, como si el haber heredado los derechos de autor le diera también un poder especial para interpretar la obra de su padre. Agrega Puenzo, citando a Godard: “Cada palabra del guión es una elección moral”. Después de leer *La peste* de Camus y ver *La peste* de Puenzo, estoy convencido de que la lectura que Puenzo hizo de la novela no sólo la desvirtúa sino que la ataca en sus puntos más importantes. No sería exagerado sostener que Puenzo odia a Camus y al libro.

Como se sabe, la acción de la película transcurre en Buenos Aires bajo la ficción de que su nombre es Orán, la ciudad argelina que en tiempos de la novela estaba bajo la administración francesa. En esa ciudad tan reconocible por el Riachuelo, la vuelta de Rocha, la cancha de Boca, Puenzo decidió instalar, junto con la peste, un gobierno autoritario que aprovecha la epidemia para tomar medidas represivas. Con insistencia machacona se repiten las consabidas escenas con las que el cine argentino suele subrayar la maldad de los funcionarios oficiales. Mientras que la peste es, en Camus, un mal esencialmente metafísico, que tiene una sombra alegórica en el nazismo pero sin ninguna presencia humana que lo identifique, en Puenzo el fascismo se superpone con su metáfora: las ratas animales coexisten con las ratas humanas. El director lo justifica por motivos didácticos, diciendo que el público de los noventa está embrutecido por los medios y necesita de estos elementos más concretos. Es curioso el afán didáctico del hombre que en *La historia oficial* nos enseñara que la gente adoptaba chicos durante la dictadura sin saber que eran hijos de desaparecidos. ¿Qué quiere enseñarnos Puenzo esta vez? Aparentemente, que el autoritarismo es malo, que todos contribuimos a instalarlo y que nunca aprendemos la enseñanza. El encargado de transmitir ese mensaje es Cottard (Raúl Juliá), el personaje más gris de la novela, un asesino cuyo proceso está suspendido hasta que se vaya la plaga, momento en el que será probablemente condenado. Puenzo lo convierte en un torturador pero, al mismo tiempo, en un personaje vital y simpático. “Es un animal”, dice alguien de él, pero el tipo es el único que entiende. Cottard nos enseña: “No aprendieron nada. No saben que la peste va a volver”, y él, obviamente, es

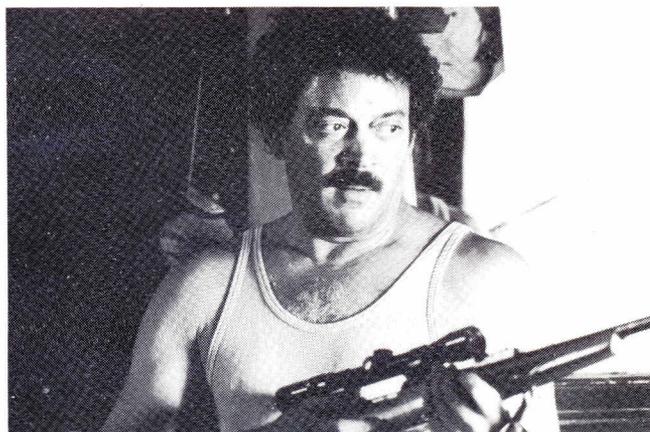
la peste. Puenzo dice que trató a Cottard con ternura porque el pobre “carece de imaginación”. El crimen del Cottard de Camus no es la falta de imaginación (es bien posible que un torturador la tenga, a juzgar por lo que se sabe) sino “haber dejado entrar la peste en su corazón”, lo que motiva cierta piedad por parte del autor (y no precisamente ternura). Cottard es un animal pero es simpático, no tiene imaginación pero se las sabe todas, es un represor lúcido. En cambio, Tarrou (Jean-Marc Barr) no lo es. Puenzo declara que no quiso que fuera “demasiado lúcido” y eliminó del guión un pasado como camarógrafo en Latinoamérica. En cambio, Tarrou es para Camus la lucidez absoluta, casi su propia voz. Es el que todo lo comprende por haberlo visto todo. Tarrou huyó de su casa porque su padre era un fiscal que hacía condenar a muerte a las víctimas de la justicia burguesa. Lo que Puenzo le hace decir a Tarrou termina aquí. Pero el Tarrou de Camus agrega que luego se hizo comunista y que fue culpable de otras muertes a las que contribuyó a justificar ideológicamente, hasta que comprendió su error. Por eso, Tarrou tiene una sola idea clara: “negarse a participar en esta repugnante carnicería [...], negarse, tanto como a uno le sea posible, a estar a favor de las plagas”. Ese era el Tarrou de Camus. Ese era Camus, que advertía en un temprano 1947 la mentira del estalinismo. Puenzo, en cambio, cree en las simplificaciones, en los olvidos, en sacarle la lucidez a los personajes para reservarla para él o regalársela al torturador. Desde estas confusiones, Puenzo puede declarar: “La peste es Cavallo”. (Imaginamos a Camus recibiendo el Premio Nobel con la frase: “Monsieur le Ministre de Finances c’est la peste”). Si algo sabía Camus, si algo intentó con su obra, es mostrar que las cosas nunca son sencillas. Que la peste es un asunto mucho más complicado que un ministro de economía. Nadie que admire a Camus podría decir, por ejemplo: “La peste es Luis Puenzo” sin avergonzarse, aunque Puenzo sea, como Cavallo, un predicador de necedades. Pero Puenzo sí se parece al Cottard de la novela: es el hombre que intenta sacar partido de la peste.

Puenzo decidió no respetar las convicciones de los personajes de la novela. Tomemos al lujoso y colorido obispo reaccionario que ha creado Puenzo para el personaje de Paneloux (Lautaro Murúa). El personaje aparece dando un sermón fundamentalista en el que afirma: “Todo lo que pretenda acelerar el orden inmutable conduce a la herejía”. La frase de Camus es la misma pero el contexto en el que la pronuncia le da un sentido totalmente diferente. El Paneloux de Camus no es precisamente un progresista, pero está a años luz del discurso hipócrita de la jerarquía eclesíastica argentina. Lo que está diciendo es que es herético que un cristiano se suicide después de gritar a sus fieles: “Habéis pensado que unas cuantas genuflexiones compensarían vuestra despreocupación criminal”. Pero en la película, es justamente Paneloux el que se suicida, superado por la muerte de un monaguillo cantor (escapado de una película de Greenaway).

Justo Paneloux, que en la novela gritaba: “Hermanos míos, hay que ser el que se queda” y en la película proclama: “He tomado la única determinación que puede tomar un hombre” aludiendo a su suicidio. Puenzo hace que Paneloux reniegue de su fe y, al mismo tiempo, se arrepienta banalmente de su pasado como si, en lugar de un cura que vive casi fuera del mundo, se tratara de Norma Aleandro en *La historia oficial*, que comprende que ha vivido equivocada.

Todo le da igual a Puenzo. Por eso, tal vez, incluya una escena en la que una manifestación rompe las puertas donde están detenidos los presos políticos. “Era la noche de la liberación, no de la rebelión”, dice, en cambio, Camus cuando la gente sale a celebrar el fin de la peste. Todo se politiza en el sentido más familiar, más banal y, nuevamente, más confuso: no se sabe si la peste es la enfermedad, el gobierno en ejercicio o uno que está por venir. No se sabe si cayó el gobierno o todo sigue igual. Y si Cavallo ya es la peste, ¿por qué hace falta que vuelvan los torturadores? Pero todo sirve. Si algo se encarga, en cambio, de aclarar Camus es la crueldad que adquiere la estructura social durante las catástrofes: “Las familias pobres se encontraban, así, en una situación muy penosa, mientras que las familias ricas no carecían casi de nada”, dice Camus y nada de esto se insinúa en *La peste* de Puenzo, en la que la sociedad es invisible a pesar de su declamatoria politización. Mientras tanto, la madre del doctor Rieux (William Hurt), que nació en la pobreza, es interpretada por China Zorrilla con su piano y sus aires de gran señora. La peste de Camus está oculta en la estructura de la sociedad, la constituye secreta y misteriosamente. La peste de Puenzo es, como la lluvia, culpa del gobierno y se arregla votando correctamente. De Camus queda muy poco en la película: los personajes son su contrario, la vida cotidiana durante la epidemia (tema fundamental de la novela) está escamoteada, la enfermedad tiene una interpretación lineal. Apenas escenas aisladas, frases fuera de contexto, el nombre de la ciudad y de los principales caracteres. Pero tomemos un detalle revelador. En la novela hay un personaje llamado González, de origen español, que es un jugador de fútbol profesional desocupado por la suspensión del campeonato. González tiene contactos que, clandestinamente, pueden hacer salir a Rambert de la ciudad. Puenzo vio la oportunidad y lo convirtió en otro torturador. El tipo es un cínico y utiliza las metáforas futbolísticas que le presta (por supuesto, en otro contexto) el personaje de la novela, un tipo derecho que sólo piensa en volver al deporte. Frente a las alteraciones comentadas antes, parece poca cosa. Pero ocurre que Camus fue jugador profesional de fútbol en Argelia y recordaba el juego con cariño. Solía decir que el fútbol le había permitido conocer el alma humana. En un párrafo de la novela se apunta: “unos niños que estaban jugando tiraron una pelota hacia el grupo que pasaba y González se apresuró a devolverla con precisión”. ¿Hubiera aceptado Camus que el pobre González se transformara en un torturador? Parece imposible. Pero Puenzo no sabe / no le importa. Pero sí le interesa la escena (una escena “filmable”) de la devolución de la pelota y se la adjudica a Grand (Robert Duvall). El único problema es que Duvall, en lugar de devolver la pelota con precisión como González, le pega con el tobillo y para cualquier lado. Ni el fútbol le dejó Puenzo a Camus.

Pero dejemos descansar en paz a Camus y detengámonos en la moral de cineasta que exhibe Puenzo amparado en la cita de Godard. Sandrine Bonnaire interpreta a Rambert (que en la novela es un hombre). En lo que podría ser una bella escena, Sandrine muestra las tetas (!!) cuando, solitaria, graba un mensaje en video para su novio francés, mientras suena un tema nombrado en la novela: “Saint



James' Infirmary” por Louis Armstrong. Pero Puenzo introduce un detalle excitante: Barr la está espiando por el monitor. No es el único desnudo. Una enferma, a punto de morir, es exhibida morbosamente. También se muestra desnuda a una mujer en la cama de Barr en situación casual. Y hasta a una bailarina que hace un número de striptease rodeada de ratas (¡esto sí es tener imaginación!). Pero cuando Rambert le dice a Rieux que lo desea y se levanta el vestido, la cámara la muestra desde atrás y su cuerpo sólo es visible para Hurt. Es decir, cuando el cuerpo femenino desnudo implica la vitalidad del sexo y del deseo, Puenzo se niega a filmarlo. En cambio, aprovecha cualquier otra ocasión para hacerlo. En resumen, pasa de la obscenidad a la pacatería con escala en el voyeurismo. Efectivamente, una elección moral.

También es una elección moral la invención del personaje de Norman Briski, una especie de predicador que le enseña a Tarrou una carta del Tarot en una escena de montaje confuso. Y lo es también que sólo al final, en un breve flashback, esa carta se revele como la de la muerte, algo tan previsible como innecesario. Pero, seguramente, estos golpes de efecto habrá que atribuirlos a que el público embrutecido los necesita.

Y qué decir de la idea de ubicar la acción en un tiempo que combina la televisión y la computadora con medicina y autos antiguos. ¿Es para mostrar que los tiempos no han cambiado, para gastar en utilería o porque queda elegante, como el bello fonógrafo antiguo que pasea Rambert o la fotografía azulada? ¿Y de las inoportunas citas de Bergman, que nada tiene que ver con todo esto?

La peste es una película aburrida hasta la exasperación, un despliegue de viñetas aisladas, una historia deshilvanada con una producción cara y estrellas internacionales. Sus escenas soportables provienen de la calidad de los actores, que han leído el libro y aprovechan sus oportunidades para que resuenen algunos tonos de la novela por encima de un argumento que bordea lo incomprensible. Es un producto lujoso pero con toques de exotismo tercermundista, destinado a seducir al público y la crítica europeos. Que no lo haya logrado —como sí lo hizo, por ejemplo, *Indochina*— no es culpa de Puenzo. Hizo todo lo que pudo. Ahora le queda intentarlo en Buenos Aires. La coyuntura preelectoral tal vez ayude. ■

La peste. Argentina, 1992. **Dirección, adaptación y guión:** Luis Puenzo. **Producción:** Oscar Kramer. **Escenografía:** Jorge Sarudiansky. **Dirección de arte:** Juan Carlos Diana. **Vestuario:** María Julia Bertotto. **Fotografía:** Félix Monti. **Cámara:** Jorge Behnisch. **Sonido:** Jean-Pierre Ruh. **Música:** Vangelis. **Montaje:** Juan Carlos Macías. **Intérpretes:** William Hurt, Sandrine Bonnaire, Jean-Marc Barr, Robert Duvall, Raúl Juliá, Lautaro Murúa, Norman Briski, China Zorrilla y Norman Erlich. ■

Densa como sus imágenes, *Europa*, del danés Lars von Trier, es una ocasión perfecta para discutir no ya si es una buena o una mala película, sino si estamos frente a un cruce fecundo para el cine o ante una vía muerta. Trenes no le faltan.



Pólvora mojada

por Roberto Pagés

La imagen a repetición, fast-food de los tiempos que corren (televisión, publicidad, video, clips, afiches, revistas), ha transformado a lo que se da en llamar cine en una ametralladora —24 imágenes por segundo— con balas de fuego. Si la preocupación y ocupación de los grandes artistas de la época de oro fue contar una historia con imágenes —dotando a éstas de un sentido, emocional y narrativo—, los cinematografistas del fin del milenio han invertido los términos, y con ellos la ecuación: la narración no existe, el sentido no interesa y la imagen, paradójicamente multiplicada, no es más que una banalización disfrazada con la histeria propia y absoluta del vacío.

Hacer cine, entonces, ha devenido un oficio anacrónico. Mirarlo quizá corra la misma suerte: una actitud de los viejos tiempos, una emoción lejana, ecos del ayer, ligeramente reconocibles y ostentamente perdidos.

Europa, primer film visto acá del danés Lars von Trier, pretende para sí la atmósfera del sueño o de la pesadilla. La materia del mejor cine, podríamos asegurar. Invoca a *Vértigo* desde la partitura des-“arreglada” del inmortal Bernard Herrmann y desemboca en el clip pretensioso y altisonante. Desconfiado de su espectador, von Trier induce al sueño (en ambas vertientes posibles: el onírico que anhela y el mero apoliyo del espectador) con la voz bergmaniana de Max von Sydow en off, Mesmer de ocasión escapado de *El mago*, viejo film del sueco (“cuando cuente diez estarás en Europa, uno, se te aflojan los brazos, dos, hondo, hondo... tres... etc.”) y una sucesión de imágenes evocativas de Alemania al fin de la Segunda Guerra Mundial.

Si Hitchcock nos introducía en el mundo del sueño (o de la vida vivida como un sueño), sin apelar, justamente, a los códigos convencionales que denuncian la pretensión del artista, von Trier (confeso admirador y deudor de *Vértigo*) opta —quizá su alma no da para más— por lo contrario: desnuda a cada paso, a cada fotograma, el fin de su propuesta. Una cosa es Valium y otra Hitchcock. En algo ha sido hábil el danés. La elección de una época trágica y relativamente cercana, el tono grave y la inducción permanente al espectador de que algo serio está sucediendo, le permiten —en Europa, su continente— y le permitirán acá —

seguramente— gozar de un prestigio que, se puede apostar, durará lo que un lirio. Si no hubiese un blanco y negro caprichoso en la mayor parte del metraje, una época trágica y sus consecuencias políticas, sociales y afectivas como marco (no como pintura), de *Europa* no hablaría nadie. Su cine remite al comienzo de esta nota. Las imágenes de von Trier son cáscara que no esconde sustancia alguna, la narración como lenguaje —un sentido a descifrar— no existe, y la emoción no apunta al alma sino al ojo: la excitación, primero, y el cansancio posterior, lo sufre la pupila, nunca el individuo total.

Como un psicótico adicto a los videojuegos, von Trier se encandila con la tecnología puesta a su alcance y superpone imágenes, cambia de color y de textura, abusa del projecting y de la truca. Cuando todo terminó, el truco se revela onanista: es posible adivinar la diversión del director durante la mezcla, tanto como constatar nuestro aburrimiento. No es un cine para la gente sino una diversión solitaria. Como un adolescente a destiempo, von Trier sólo ha cambiado el cuarto de baño por el set y el laboratorio. La mixtura de la tecnología disponible es el todo. Al revés que Hitchcock, la técnica es un fin en sí mismo, nunca el vehículo —el lenguaje— para la mostración de su mundo. El mundo de von Trier son los chiches. Cuando esta tecnología haya sido superada, mañana mismo, a la vuelta de la esquina, *Europa* envejecerá y morirá como una manzana podrida en un cajón. Será el tiempo de volver a los viejos placeres. Ver *Vértigo*, por ejemplo. O *Lifeboat* (*Ocho a la deriva*, 1943), esa otra pesadilla europea arriba de un bote. Si los trenes (espacio donde transcurre la mayor parte de *Europa*) no son de Hitchcock, mejor internarse en la bruma y en el agua de un genio del cine, ese océano misterioso, renovable, inmemorial. Un anacronismo, claro. ■

Europa. Suecia, Alemania, Dinamarca, Francia, el Fondo del Consejo de Europa, 1991. **Dirección:** Lars von Trier. **Producción:** Peter Aalbaek Jensen y Bo Christensen. **Guión:** L. von Trier. **Fotografía:** Henning Bendtsen, Jean Paul Meurisse y Edward Klosinski. **Música:** Joakim Holbek. **Montaje:** Herve Schneid. **Diseño de sonido:** Per Streit Jensen. **Intérpretes:** Jean-Marc Barr, Barbara Sukowa, Udo Kier, Ernst-Hugo Jaregard, Erik Mørk, Eddie Constantine, Max von Sydow (narrador). ■

Contar hasta diez

por Gustavo J. Castagna

Europa es un viaje de ida sin vueltas. La propuesta está en subirse al tren que lleva a Leopold Kessler (Jean-Marc Barr) por la Alemania post-nazi. El jefe de estación es el danés Lars von Trier, quien bate la coctelera de imágenes en color y en blanco y negro, superpuestas y mezcladas entre sí, para que los pasajeros la pasen fenómeno. Los invitados más conocidos son Fritz Lang y Orson Welles.

Arrastrada por unos chicos, aparece la locomotora filmada en ralenti y la reencarnación de Moloch precede a una película de sombras, horror y niebla. La voz en off de Max von Sydow transmite al espectador la densidad del relato. La cuenta regresiva produce un efecto hipnótico imposible de alcanzar en el cine de estos días. "Has viajado..." son las primeras palabras de von Sydow, dichas en relación con el personaje central y con el espectador-personaje. El objetivo está logrado. Estamos en Zentropa.

Las influencias están presentes y transmiten una sensación de omnipotencia por parte del director. Bienvenida la pedantería cuando está destinada al estudio de las posibilidades de la imagen. En *Europa* no interesa la terminología técnica dirigida al vacío: cada artilugio formal tiene su concreción narrativa. Más allá de la sobreimpresión de imágenes en color sobre un fondo en blanco y negro (recordar *La ley de la calle* de Coppola), utilizada en algunas escenas innecesarias, *Europa* asfixia, agobia, intranquiliza y moviliza desde sus opuestas combinaciones visuales. Como hiciera Favio al comienzo de *Gatica*, al mostrar la llegada del tren a la estación (coincidencias formales en dos experimentadores de la imagen), von Trier nos invade con el artificio y nos dice una y otra vez que estamos ante una película. Pero al utilizar a von Sydow como narrador (una voz semejante a la de Welles hasta en el significado de las pausas) aleja la posibilidad del manierismo destinado a la nada. Por eso, al estrangularnos con la catarata de imágenes, solamente podemos intuir algunas pautas de este estupendo ejercicio.

Resulta elogiable la manera en que von Trier planifica dos de los tantos momentos de tensión de *Europa*. Con la simpleza con que utiliza el montaje paralelo, von Trier nos cuenta el crimen del futuro alcalde de Frankfurt en manos de dos chicos que llegan al tren llevados por su padre. Antes del asesinato, la información —siempre visual en *Europa*— se había detenido en un plano que mostraba unos alambres de púas. Las escenas siguientes nos muestran el camarote del funcionario y su mujer montado con la habitación de Kessler y su tío. Hasta que se produce la masacre, las imágenes nos producen una alteración nerviosa debido al juego de miradas, la displicencia gestual de los chicos y las actitudes atentas de los otros dos personajes. El corte produce un distanciamiento y las discusiones entre Kessler y su insoportable tío provocan una inmediata expectativa, que culminará con el detalle de una bala en el suelo ya de vuelta en el camarote. Realizada la maniobra, von Trier recupera la voz de von Sydow alterando

el espacio y colocando a Kessler en medio de una fiesta. No hay respiros en *Europa* y las elecciones estéticas de von Trier causan una sabia manipulación en el espectador. Las otras escenas paralelas tienen relación con el momento sexual entre Kessler y Kat Hartman (Barbara Sukowa, inolvidable por los climas ambiguos que logra con su mirada) y el suicidio en la bañera del padre de ella. El coito y la sangre (las peleas y los polvos en *Gatica* de Favio) impactan desde la belleza y no desde el efectismo. La batería de ideas de von Trier concibe la clásica utilización del relato paralelo. Los fuegos artificiales son otra cosa. En *Europa* hay una historia mínima, casi ridícula, en medio de la puesta visual. Pero hay un permanente clima de encierro que aplanan la voracidad experimental de von Trier. Por suerte. Pero hay un problema: nos sentimos ahogados y queremos bajarnos del tren.

Desde una nube, Orson debe estar aplaudiendo la soberbia de von Trier. Mr. K se encarna en Kessler y vive un proceso de aprendizaje en su empleo de especialista en coches-cama. Kessler y los otros aparecen perdidos en medio de una poderosa arquitectura visual, limitados como unos puntos en medio de un horizonte. Cerca del final, Kessler es obligado a rendir su examen con un pañuelo en la cabeza, transmitiendo la claustrofobia que sufría el confundido Mr. K. Como sucede en Welles, *Europa* es una película de repeticiones, de puertas que se abren y se cierran, y que vuelven a abrirse para terminar en la abstracción. El cruce entre el Lang expresionista y el Welles por momentos expresionista (*El proceso*, *La dama de Shanghai*, *Mr. Arkadin*) estalla en *Europa*. Tal es la atmósfera que consigue von Trier que permanecemos asombrados ante semejante grandeza. Mientras Lang aplaude desde otra nube, recordamos la escena del casamiento y la valentía con la que von Trier trabaja el tiempo cinematográfico. Con la clásica utilización de la elipsis, Kessler y Kat aparecen frente a cámara, se dan vuelta y los vemos en la Iglesia San Cristóbal ante el cura y los concurrentes filmados en blanco y negro mientras ellos continúan registrados en color. Nada está de más en *Europa*. Mientras los novios recorren la iglesia, el color remarca la siniestra presencia del padre de aquellos chicos asesinos. El color como centro del interés del plano. *Europa* es una conjunción de formalismos modernos con formas clásicas para contar una historia.

Las referencias previas citaban a Tarkovski y Hitchcock como las otras presencias en *Europa*. Exageraciones gacetilleras: ninguno de los dos fue invitado al viaje y deben estar sonriendo desde otras nubes.

Europa no es un catálogo estético, en todo caso es la imposición de una forma de hacer el cine por venir, que tiene a von Trier como su más importante representante. Nos bajamos del tren y nos sentimos asfixiados, como le ocurre a Kessler en sus últimos diez segundos de vida. *Europa* es un viaje de ida sin vueltas. El que no sube se lo pierde. ■

El día de la raza

por Quintín

La primera película de Taylor Hackford, *El fabricante de ídolos*, personal e intimista, contaba la historia de un compositor y productor de música pop que se cansaba de hacer triunfar a otros y terminaba convirtiéndose en el intérprete de sus propios temas. La carrera de Hackford ha seguido el camino inverso. Después del gran éxito de *Reto al destino* y tras fracasar con *Sol de medianoche* y *Cuando me enamoro*, se convirtió en productor y dirige esporádicamente. En el camino está *Hail, Hail, Rock & Roll*, extraordinario documental sobre Chuck Berry que no se estrenó en cine y de cuya edición en video nos ocupáramos en *El Amante* N° 1. Su interés constante por la música popular lo llevó a producir *La bamba*, sobre la vida de Ritchie Valens y lo acercó (estoy inventando) a la cultura de los latinos que viven en Estados Unidos. El tema que Hackford eligió para reaparecer como director es la cultura chicana, medio en el que transcurre *Sangre por sangre*.

La historia de la mafia mejicana construida desde las cárceles que rodean Los Angeles había sido narrada por Edward James Olmos en *American Me*, que tampoco se estrenó en cine (ver *El Amante* N° 10). Es imposible hablar del film de Hackford sin compararlo con el de Olmos. *American Me* es la historia de Santana, un chicano que decide organizar a sus compañeros de presidio para defenderse de los otros grupos étnicos y explotar desde su celda los negocios clandestinos dentro y fuera de la cárcel de Folsom. En *Sangre por sangre* la cárcel es San Quintín, el personaje se llama Montana y el protagonista no es él sino su asesino, integrante de una generación posterior que toma el mando porque el líder se ha debilitado. El que será el nuevo líder, Miklo, es chicano a medias, porque es rubio y de ojos celestes y su condición de mestizo lo lleva a demostrar que es más chicano que nadie y ese desafío es el origen de sus desventuras. Junto con su primo Paco, boxeador y pandillero convertido en infante de marina (eco de Richard Gere en *Reto al destino*) y más tarde en policía, y con su otro primo Paco, pintor y drogadicto, componen un trío con el que Hackford pinta las variantes laborales de la comunidad de mejicano-americanos del Este de Los Angeles.

Sangre por sangre tiene lo mejor y lo peor del cine de Hackford. Lo mejor es su garra para contar, su obsesión para que la historia sea siempre interesante y su habilidad para hacer aparecer la emoción y el drama que agita el mundo interior de los personajes. Lo peor es que esto se logra con cualquier recurso y la intensidad bordea frecuentemente la telenovela y la declamación. Pero esto no es tan peor. En el fondo, es una virtud: *Sangre por sangre* tiene sangre en más de un sentido, incluido el de tener polenta, comida poco apreciada en estos días en los



que el cine oscila entre la dieta macrobiótica y el exceso de hamburguesas. El problema con Hackford es más bien otro. Fue inoculado tempranamente con el virus del *sentido* y contra eso no hay remedio. Para Hackford, la vida y las vidas deben explicarse. Sus personajes están atrapados en un dilema que se resuelve al final de cada película. En ese momento, sus atormentadas criaturas descubren su esencia, su misión, su verdadero ser. El dilema se transforma en *destino*. La superficialidad de Hackford, y contra esto tampoco hay remedio, lo lleva a esos finales cerrados en los que no hay más contradicciones, en los que la vida se termina antes de la muerte. Me parece que ser superficial, en el fondo, es apoderarse del tiempo, concentrar la eternidad un segundo antes de la palabra "fin". Nota (a pedido del sindicato de gente precisa): últimamente no se pone "fin" sino que aparecen los títulos. Pero volvamos a la relación entre *Sangre por sangre* y *American Me*. La conmovedora película de Olmos estaba desgarrada por la pertenencia del director a esa cultura humillada por la miseria, la violencia y la ignorancia. Su lugar está en esa comunidad concreta y su desgracia es la suya propia. Olmos no quiere cantar la grandeza de su etnia sino mejorar su condición de vida. Comprender que sus amigos son enemigos de su pueblo y culpables de una asimilación suicida lleva a la muerte a Santana. Hackford, en cambio, es un gringo y lo ve de otra manera. Los chicanos ofrecen su riqueza y su vitalidad para construir una parábola opuesta a los desvelos de Olmos. Para Hackford da lo mismo ser policía, gangster o pintor. Para Olmos no: le duelen las dos primeras opciones, le duele el sistema. Para Hackford, el sistema es el dato inmutable, la verdad última. La mirada de Hackford parece enhebrar muy bien la superficialidad artística con el determinismo social. El final de *Sangre por sangre* (final paradigmático de Hackford) exalta supuestamente la gloria chicana destacando que los tres primos son partes indisolubles de una misma *raza*. A esa simpática raza le tocaría ser parte de un nuevo folklore que nutre la cultura del espectáculo (comidas, expresiones graciosas, mariachis, padrinos mejicanos). También se le prescribe practicar un racismo que le sirva de consuelo mientras soporta pasivamente su desdicha y su aniquilación. Para que dentro de quinientos años, cuando no quede ninguno, se construya el monumento al chicano y *Sangre por sangre* se exhiba como parte de los festejos del Décimo Centenario. ■

Blood for Blood (*Sangre por sangre*). EE.UU., 1992, 180'. **Dirección:** Taylor Hackford. **Producción:** T. Hackford y J. Gershwin. **Guión:** Jimmy Santiago Baca. **Fotografía:** Gabriel Beristain. **Música:** Bill Conti. **Intérpretes:** Damián Chapa, Jesse Borrego, Benjamin Bratt, Victor Rivers y Enrique Castillo. ■

Baila conmigo

Sí, bailo contigo

por Flavia de la Fuente

La excelencia. No hay nada más apasionante que la búsqueda de la excelencia. Lograr la excelencia en cualquier materia supone el conocimiento de la esencia de la cosa en cuestión. Conocer la esencia de algo, enfrentarse cara a cara con algún conocimiento o habilidad, no es algo que ocurra todos los días. Más bien casi nunca ocurre. Son pocos los privilegiados que logran ser “excelentes” —esto es, realizar una tarea o entender algo de una manera tal que sólo quien la conoce íntimamente puede hacerlo—. Conocer la esencia de algo supone un arduo trabajo, una gran pasión y un enorme talento. Tal vez implique dejar de lado casi todas las otras cosas que hay en el mundo, pero parece que vale la pena. Hay muchas películas de distintos temas que ilustran esta búsqueda: films de deportes (*El color del dinero*, *Hombre a hombre*, *Punto límite*, *Azul profundo*, *La bella y el campeón*, *Acero para matar*, *Grito de piedra*, *El Karate Kid*), de músicos (*Todas las mañanas del mundo*, *Encrucijada*), de incendios (*Llamarada*). En particular, hay muchas de baile, como *Fiebre del sábado a la noche*, *Tango Bayle Nuestro...* y *Baila conmigo*, opera prima del director australiano Baz Luhrmann.

No hay historia más fascinante que la del aprendizaje de una verdad. En *Todas las mañanas del mundo* el músico Saint Colombe tocaba de una manera especial. Nadie, por más hábil que fuera, lograba ese grado de virtud. Depardieu —de viejo— se moría por entender cuál era el secreto pero nunca lo descubrió. Depardieu tocaba para el rey, pero el que de verdad sabía tocar la viola da gamba era Colombe, solo en su casa de campo. Lo cómico de este tipo de películas es que uno realmente no distingue quién toca bien y quién toca mal o quién hace surf habiéndose enfrentado ya con la ola (o sea, conociendo su esencia) y quién no. Pero esto no importa demasiado, uno cree. Estas películas que nos dan la ilusión de acercarnos a la excelencia son absolutamente apasionantes. *Baila conmigo* me hipnotizó. No me hizo entender la esencia de la danza pero sí creer que lo hacía, lo único que me importaba era el ritmo de la música. Hay una sola forma de bailar bien y hay que encontrarla. Sentir el ritmo, perder el miedo, saber de qué se trata el amor son algunas de las claves para encontrar la esencia de la danza de salón.

El mundo de la danza de salón. El universo de la danza de salón está mostrado a todo color: azules, rojos y amarillos. Es el reino del kitsch: trajes brillantes y colorinches, la vida en rojo y azul profundo.

En los salones se bailan rumbas, valsos, tangos y cha-cha-cha. Algunos bailes están filmados con emocionantes ralentis, que sirven para subrayar la magia alcanzada por los bailarines (si no, ¿cómo podríamos darnos cuenta de la diferencia?).

La mirada de Luhrmann sobre los personajes que pueblan este mundo es a la vez afectuosa y crítica. No es casual que a todos los personajes retrógrados los maquille y peine en forma grotesca y deforme sus caras con tomas en contrapicado y gran angular, mientras que jamás utiliza estos recursos para los personajes dignos: aquellos que aman verdaderamente la danza.

Scott, Fran, los hermanitos de Scott, el padre de Scott (Doug), el padre y la abuela de Fran no están maquillados o deformados. Todos éstos, los no maquillados, creen en la



danza y en la libertad de bailar como uno quiere. Creen que lo que hay que enseñar es algo profundo que trasciende los meros pasos: “El amigo este podrá mover muy bien el culo pero lo que es de ritmo...”, dice el padre de Fran luego de ver a Scott bailar un pomposo y ridículo pasodoble; “vivir con miedo es vivir a medias”, dice el refrán de cabecera de la abuela de Fran; también la hermosa clase de pasodoble que dan el padre y la abuela de Fran a los dos jóvenes bailarines es otro buen ejemplo de qué es la danza.

El grupo de los maquillados, en cambio, representa al *establishment*. La danza deportiva es su negocio; por lo tanto, las innovaciones allí son subversivas: si no se respetan los pasos tradicionales, ¿qué van a enseñar los maestros de danza?, ¿cómo van a sobrevivir? Son egoístas, tramposos y feos.

Doug, el mejor bailarín de otros tiempos, renunció a la danza por no dejar de lado sus convicciones: él también había intentado inventar pasos nuevos. No aceptó integrarse y, por lo tanto, fue marginado por el grupo incluida su mujer. Su historia es el secreto que nunca hay que revelar para que siga existiendo la danza deporte como institución. Durante toda la película aparece como un loco que baila solo y cuando nadie lo ve. Es un personaje conmovedor, que durante veinte años postergó sus deseos hasta que finalmente son realizados —y gracias a su valiosa ayuda— por su hijo: los dinosaurios son vencidos, ¡viva la danza libre!

Los pensamientos de los malos también están maquillados. Luhrmann narra muy bien la historia oficial de Doug mediante un flashback con una marcada estética de comic: es la versión de los malos y por eso eligió la caricatura.

Lo bueno y lo malo. Lo bueno, además de lo ya expuesto, es la alegría, la magia y la vitalidad que transmite el film. Hoy en día son pocas las películas que pueden provocar el aplauso y la euforia espontánea del público. Ocurrió en Cannes y ocurrió en el cine al que fui yo (perdónenme una vez más, compañeros de redacción). Alegrar es una de las más nobles funciones del cine y esta película lo logra. Lo malo es poco. La canción “Time After Time” arruina el comercial de Coca Cola y la horripilante “Love Is in the Air” afea el final, que con otra canción resultaría aun más memorable.

Final. En la secuencia final se oyen las palmas de algún espectador que alienta a los protagonistas a seguir bailando pese a la maligna interrupción de la música. Son las palmas de Doug, a las que se suman luego las del padre y las de la abuela de Fran y finalmente las de todo el público. Scott y Fran —vestidos respectivamente de torero con casaca amarilla brillante y de española con su clásica pollera de volados colorada— bailan como hechizados. La magia se contagia al público y transforma incluso a los malos. Vuelve la música y todo el auditorio termina bailando. Triunfó la danza y, para nuestra tristeza, cae el pesado telón y se prende una vez más la luz. ■

Strictly Ballroom (*Baila conmigo*). Australia, 1992. **Dirección:** Baz Luhrmann. **Producción:** Antoinette Albert. **Guión:** B. Luhrmann y Andrew Bovell. **Fotografía:** Steve Mason. **Música:** David Hirschfelder. **Montaje:** Jill Bilcock. **Intérpretes:** Paul Mercurio, Tara Morice, Bill Hunter, Pat Thompson, Gia Carides, Peter Whitford, Barry Otto. ■

Sin techo ni ley

La niña salvaje

por Horacio Bernades

No es más que una piba. Tendrá unos dieciocho años, es rubia y bonita. Está despatarrada en una zanja junto a una vía, en alguna parte en medio de la campiña francesa. La ropa revuelta, la cara sucia, los ojos vacíos. Mona está muerta. Agnès Varda abre su film más descarnado con el final de una vida, y esa muerte teñirá todo el film con la certeza de lo definitivo, lo incontestable. Un teñido tenue, casi imperceptible: *Sin techo ni ley* no es una tragedia, al menos no en el sentido clásico. No es la historia de un derrumbe, una caída. Si lo que determina al héroe trágico es la culpa originaria, la única culpa de esta heroína es la elección (¿la aceptación?) de la soledad. Como la mayoría de los mortales, Mona recorre su camino a la muerte sin conciencia de ella, con la mochila a sus espaldas. Mona vagabundea a través de la horizontalidad de la campiña sin accidentes bruscos del Sur de Francia. Agnès Varda vagabundea con ella. No es éste tampoco un film de caminos, sino de vagabundeos. Una tragedia serena, *horizontal*.

Últimos días de Mona. Es necesario que dos burocráticos policías cumplan con el trámite de cerrar el caso, es necesario que la Ley emita su dictamen: “muerte natural”, para que Mona (el film) cobre vida, una vida que a falta de techo busca su propia ley. La ley del vagabundeo: un presente continuo, una aceptación sin preguntas, un camino a ninguna parte, a la intemperie. Aun en sus films de ficción, Agnès Varda suele acercarse a sus criaturas de modo documental, con la discreción de un testigo que intenta registrar los hechos dejando entre paréntesis todo saber anterior. La mirada como único saber. Lo documental implica también un predominio del instante, el registro de un presente breve y limitado, hecho de momentos que se encadenan no con la lógica progresiva y creciente de lo dramático sino con la lógica aparentemente casual de lo real. *Sin techo ni ley* se concentra en los últimos días de Mona, a partir de un tiempo y un lugar (una playa, un día) que podrían ser otros cualesquiera: los vagabundos se encuentran—siempre de modo casual— en algún punto de sus respectivos trayectos, comparten algunos momentos —el pan, un techo, una cama— y luego vuelven a separarse. *Sin techo ni ley* acompaña a su protagonista con la callada fidelidad de un circunstancial compañero de viaje. Sin hacerle preguntas, sin juzgarla ni idealizarla, sin imponerle un orden —el de la ficción— que Mona no soportaría, del que se libraría, como se ha librado del orden de “chica-de-clase-media-bonita-y-estudiosa” que le había sido asignado.

Como un perro fiel. Más precisamente, *Sin techo ni ley* acompaña a Mona como un perro fiel. Como uno de esos perros que andan siempre cerca de los vagabundos, como Diógenes con su linyera. La sigue a todas partes (la admirable Sandrine Bonnaire está en cuadro todo el tiempo, y cuando no está en cuadro es porque alguien que la conoció está hablando de ella), en las buenas y en las malas, siempre a la par aunque a una distancia prudente para que la otra, tan celosa de su libertad, no se raye y empiece a las patadas: con excepción de unos pocos planos medios y prácticamente sin primeros planos, todo el film está contado en planos generales. Algunos travellings para seguir las caminatas de



la heroína, aterida por el frío del crudo invierno, y nada más. “Si hay algo que odio son los movimientos de cámara inútiles y los encuadres supuestamente ‘bonitos’”, se enfurecía la Varda en los comienzos de su carrera, hace ya más de treinta años, profetizando tal vez sin quererlo los ademanes manieristas de tanto cine posterior. Son contados con los dedos de una mano, y en su mayoría desconocidos por aquí — los franceses Maurice Pialat y Jacques Doillon, el suizo Alain Tanner —, los realizadores contemporáneos que pueden exhibir semejante coherencia con un credo ético y estético.

Las mismas playas. Como intentando penetrar el enigma de Mona, la Varda busca cada tanto el testimonio de quienes la conocieron, pero lo que encuentra allí es apenas un rompecabezas armado con piezas faltantes: “cómo me hubiera gustado tener esa libertad”, admite con melancolía una chica que vive con sus padres, y algo parecido confiesa una mujer casada. “La suya era una errancia errada”, medita un ex filósofo metido a pastor de cabras, mientras que el inmigrante tunecino que no se animó a retenerla se envuelve, por toda declaración, en la bufanda con la que ella se cubría, echando —es un segundo de la más pura, callada, luminosa emoción— una desolada mirada a cámara. Aunque para contar su historia haya elegido el enfoque e incluso la estructura de un documental, Agnès Varda no descrea en absoluto de las ficciones. Tal vez para recordarnoslo deja asomar, aquí y allá, breves pinceladas en las que irrumpe lo insólito (una mujer está a punto de electrocutarse con dos cables pelados en su tocadore), los encuentros aparentemente imposibles (en una terminal de ómnibus se cruzan varios personajes con los que, a su vez, se había cruzado la protagonista) y lo que a primera vista parecería salido de una alucinación, un grupo de enmascarados que atacan a Mona empapándola en vino, en un pueblito fantasmalmente vacío.

Hace ya muchos años, un niño inolvidable llamado Antoine Doinel terminaba cierto *via crucis* en una playa que parecía extenderse hasta el infinito, anunciando inconfundiblemente que en ella algo nacía. Por una paradoja que quizá no sea tal, Agnès Varda, apodada “la abuelita nuevaolera” en reconocimiento a su carácter de antecesora de —entre otros— aquel niño, ha querido que nuestro primer encuentro con esta otra niña salvaje tenga lugar en una playa tan enorme como aquélla. El cine puede ser, a veces, una cadena de emociones que se transmiten, una comunicación entre espíritus que anhelan las mismas playas. ■

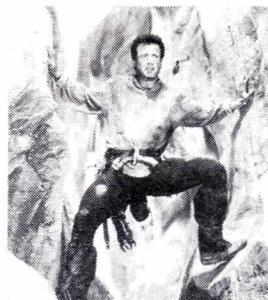
Sans toit ni loi (*Sin techo ni ley*). Francia, 1985. **Dirección:** Agnès Varda. **Guión:** A. Varda. **Fotografía:** Patrick Blossier. **Música:** Joanna Bruzdowicz. **Montaje:** A. Varda y Patricia Mazuy. **Intérpretes:** Sandrine Bonnaire, Macha Méril, S. Freiss, L. Cortadellas, M. Jarnias, Y. Moreau. ■

Fracasos y bodrios

por Quintín

Hace poco, alguien llamó a la radio para preguntarnos cuánto nos habían pagado para hablar bien de *El último gran héroe*. Con mejor intención, otra persona me preguntó si la crítica elogiosa que escribí en *El Amante* N° 7 sobre *Arma mortal 3* estaba motivada por mi deseo de fastidiar a alguien en particular. Una tercera anécdota: después de disfrutar de *El guardaespaldas* en una función privada, se lo confesé a otro de los asistentes. Sentí que varias miradas se clavaban en mi espalda, me puse colorado y me caí por la escalera. Si defender una película de Schwarzenegger no depara un gran prestigio cultural, parece, en cambio, asegurarle a uno el ingreso al club Defensores del Pochoclo, institución sin fines de lucro (por lo menos propio) cuyos miembros no se pierden ningún estreno que haya costado más de 50 millones de dólares. He declinado el honor de pertenecer a esa institución después de ver *Riesgo total*. Mientras que *El último gran héroe* me resulta una película inteligente y divertida, la de Stallone me parece un bodrio sádico y estúpido. Lo que me atrae de escribir o hablar sobre cine no es distinguir entre lo culto y lo comercial, entre los films de las multinacionales y las producciones independientes, entre los artistas y los artesanos, sino tratar de discriminar dentro de cada una de esas categorías y encontrar la originalidad en lo adocenado y la trivialidad en lo exquisito.

El último gran héroe trae, además, un misterio a develar. Es el del gigantesco fracaso de crítica y de público de esta película. En un artículo de la revista americana *Premiere* (septiembre de 1993) se cuenta la historia de este fracaso y se advierte que la película ya estaba condenada el día de su estreno. Bastó para ello que se filtrara en la prensa el dato de que una exhibición previa había arrojado una encuesta desfavorable. El ensañamiento de las críticas fue ejemplar y pronto quedó claro que los fanáticos del rey del biceps la rechazaban porque no era lo esperado. ¿Qué se supone que esperaban? Aparentemente, una exhibición de violencia indiscriminada, una demostración de los poderes del superhéroe, un gran despliegue de efectos especiales. Tal vez, una reedición de *El vengador del futuro* con sus cuerpos amputados, su ritmo inútilmente acelerado, sus ideas de pacotilla. Todo eso está a disposición del respetable público en *Riesgo total*, pero con menos ideas, con más sadismo, con la décima parte de ingenio y con el mismo costo. El director, Renny Harlin ya había demostrado su torpeza en *Duro de matar II*, secuela de la compacta, imaginativa y consistente *Duro de matar*, de John McTiernan, justamente el director de *El último gran héroe*. Si algo tiene de original la película de alpinistas de Stallone, y no precisamente del lado positivo, es que su espacio cinematográfico está organizado como el de un videojuego: todos los lugares se comunican arbitrariamente. Los lugares tienen un nombre, pero nada los separa y se pasa de uno a otro por simple necesidad del guión, para que los antagonistas se reencuentren continuamente. Una idea tan abstracta y revolucionaria como repugnante al cine, sobre todo si se trata de una película que intenta apoyarse en la majestuosidad del paisaje de montaña. Este dispositivo ya había sido probado, aunque



de manera autoconsciente, por John Carpenter en *Rescate en el barrio chino*, su peor película.

El último gran héroe se burla de las arbitrariedades de este tipo, del registro de convenciones con el que se manejan los guionistas y de la brutalidad fácil. Pero no lo hace desde la parodia y el desdén sino construyendo una película cuyo tema son justamente las películas y que tiene, a su vez, su propia trama, su propio suspenso y su propia consistencia. Un chico solitario, espectador típico de estas baratas producciones caras y admirador de Schwarzenegger, se mete dentro de una de las películas de su ídolo, que interpreta allí al policía Jack Slater, una mezcla de Clint Eastwood en *Harry el sucio* con Mel Gibson en *Arma mortal*. Allí rige una lógica paralela, con todas las características de un film de ese tipo. La euforia del chico por compartir el mundo del personaje corre pareja con la necesidad de demostrarle a Slater (que no es Schwarzenegger ni sabe de su existencia porque es un personaje de ficción) que se trata justamente de una película. Sus argumentos son sencillos (todas las mujeres son lindas, los golpes no duelen, sólo se escucha música de rock, las parejas de policías son disparatadas) pero no convencen al héroe. Hasta que el villano jamesbondiano (un extraordinario Charles Dance) descubre que puede huir pasándose a la realidad y hasta allí lo siguen. En ese momento, los colores vivos, la ligereza del tono, la velocidad de las cosas, dan lugar a los tonos oscuros y el sufrimiento. Estamos en el lugar donde los malos pueden ganar. Para hacerlo, deberán matar al actor Arnold Schwarzenegger, un doble exacto de Slater. Un rasgo de genialidad del guión es mantener los dos mundos alternativos y materializar cinematográficamente la idea de realidad virtual, por primera vez tratada con limpieza y elegancia, superando la pobre abstracción de Woody Allen en *La rosa púrpura de El Cairo*. No hay un mundo real y un mundo de las películas sino que cada película es un mundo alternativo y desconectado de los otros. Todo sucede manteniendo intacto el interés de la trama y se le agrega una multitud de humoradas pertinentes y cinéfilas.

¿Por qué fracasó *El último gran héroe* en Estados Unidos?

Hay una hipótesis que me seduce. La idea de Schwarzenegger fue que había que ocultarle la violencia a los chicos, pero eso ya lo había hecho el Pentágono en la Guerra del Golfo. Y los espectadores quieren ver en el cine lo que la televisión les escamotea. Ah, y si quieren una de alpinistas, alquilen *Grito de piedra*. ■

Last Action Hero (*El último gran héroe*). EE.UU., 1993. **Dirección:** John McTiernan. **Producción:** Steve Roth. **Guión:** Shane Black y David Arnott, sobre una historia de Zak Penn y Adam Leff. **Fotografía:** Dean Semler. **Música:** Michael Kamen. **Intérpretes:** Arnold Schwarzenegger, F. Murray Abraham, Art Carney, Charles Dance, Tom Noonan, Austin O'Brien, Anthony Quinn. ■

Cliffhanger (*Riesgo total*). EE.UU., 1993. **Dirección:** Renny Harlin. **Producción:** Alan Marshall y R. Harlin. **Guión:** Michael France sobre la historia original de John Long. **Fotografía:** Alex Thomson. **Música:** Trevor Jones. **Montaje:** Frank J. Urioste. **Intérpretes:** Sylvester Stallone, John Lithgow, Michael Rooker, Janine Turner, Paul Winfield, L. Paul, R. Waite. ■

AHORA VALE LA PENA ENCENDER LA VIDEOCASSETTERA

BLAKMAN

VIDEO NO CONVENCIONAL

LE DA EL CARBURANTE DE 1º CALIDAD...

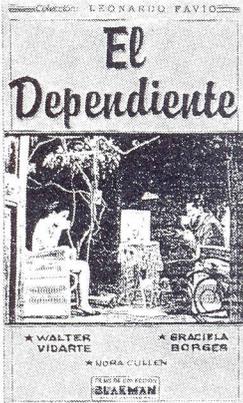
ESPECIAL

COLECCION
LEONARDO FAVIO



EL ROMANCE DEL ANICETO Y LA FRANCISCA
DE COMO QUEDO TRUNCO, COMENZO LA TRISTEZA... Y UNAS POCAS COSAS MAS

EL ROMANCE DEL ANICETO Y LA FRANCISCA



EL DEPENDIENTE

SUPER

TRILOGIA DE R.ROSSELLINI
NEORREALISMO ITALIANO



ROMA, CIUDAD ABIERTA



PAISA



ALEMANIA AÑO CERO

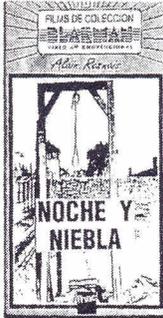
GRAN POTENCIA

PEQUEÑOS
GRANDES

FILMS



JEAN VIGO
CERO EN CONDUCTA



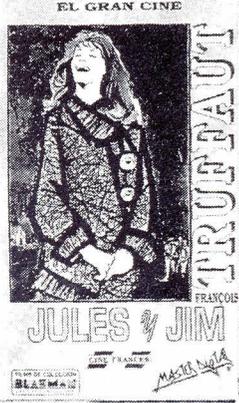
ALAIN RESNAIS
NOCHE Y NIEBLA



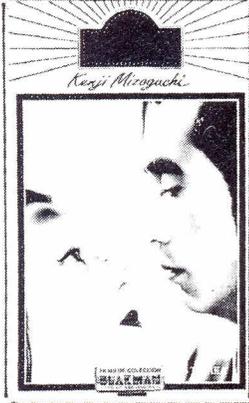
NORMAN McLAREN
UN INNOVADOR EN ANIMACION

COMUN "PERO CON CALIDAD"

BLAKMAN
VIDEO NO CONVENCIONAL



"JULES y JIM"
- F. TRUFFAUT -



CUENTOS DE LA LUNA PALIDA DE AGOSTO.
- KENJI MIZOGUCHI -

ESTACION CENTRAL DE CARGAS:

AYACUCHO 509 - (1026) Bs.As. - Tel./Fax: 49-4895 / 49-4503
ENVIOS POR CONTRARREMBOLSO A TODO EL PAIS

ATENCION "MIMOSA" A LOS AMIGOS DE **EL AMANTE** C I N E

Una mujer para dos

Mírala de nuevo, Sam

por Quintín

Podemos hablar francamente de nuestros defectos sólo a quienes reconocen nuestras virtudes.
André Maurois *

No es ningún escándalo que alguien cambie de opinión sobre una película al verla por segunda vez. Me pasó con *Héroe accidental*. Ahora, decir por radio que una película es un desastre y escribir después que es muy buena, ya no es serio. Me está por pasar con *Una mujer para dos*.

No hay muchas comedias en el cine y las que hay empiezan con alguna escena lo suficientemente clara como para que uno se diga: "ojo, esto es una comedia" y se predisponga para un relato más ligero que los que uno ve habitualmente. En ese estado de ánimo, uno espera que le cuenten chistes y, a veces, le toca reírse. Hay gente de buen humor y otra naturalmente malhumorada. A los que pertenecemos a este último tipo, nos cuesta menos entender tecnicismos jurídicos, soportar pilas de cadáveres o aburrirnos con dramas domésticos que largar una sonrisa. Por eso me ensarto con las comedias. Necesito verlas sabiendo que me puedo llegar a divertir, para lo cual tengo una serie de ejercicios preparatorios que no divulgaré. Cuando no me preparo, suelo salir furioso. Hasta que, con el correr de los días, sospecho que me perdí algo, que me pasé dos horas escuchando mis propios prejuicios en lugar de ver la película. Estoy desarrollando un instinto para saber cuándo metí la pata. Desarrollar otro para no meterla de entrada será tema de estudios posteriores. En el caso que nos ocupa, tengo alguna disculpa. Se trata de una película de tono menor, y los tonos menores son más difíciles de interpretar que los mayores, como dicen los músicos. Además, cuando una película está dirigida por el tipo que hizo *Henry, retrato de un asesino* (a la que se le puede encontrar el humor, pero cuesta) y empieza con dos asesinatos feroces, no es tan fácil darse cuenta de que es una comedia. Es más, muchos críticos opinaron que se trataba de un drama, un policial o una farsa. Cuando me enfrento con películas como ésta, mi otro yo (el que ve las películas por primera vez) interpretará los sarcasmos del asesino como intentos del director y el guionista de hacerse los vivos. Seguidamente pasará a creer que las ironías, los chistes y las situaciones ridículas no son para que uno las festeje sino que merecen ser condenadas como cambios de tono injustificados y pretensivos. En cambio, el yo revisor, desprejuiciado y astuto, comprenderá que no hay tales cambios de tono, advertirá que la película es una joyita y declarará que se trata de una comedia a pesar de las apariencias. Y se reirá como un cretino, a pesar de que el resto de los espectadores se obstine en permanecer serio. (Cuando mi viejo se reía en el cine, obligaba a toda la sala a reírse. Yo heredé algo así como la décima parte de esa habilidad y en el cine éramos menos de cinco.)

Una mujer para dos tiene estructura y tono de cine negro. El policía solitario, las sombras y peligros de la ciudad, la rubia que aparece para cambiar la vida del protagonista, las fuerzas del mal acechando. ¿Por qué, entonces, es una comedia y no un policial negro? Basta un pequeño cambio de



perspectiva, un ligero ajuste en el ánimo para pasar de uno a la otra. O dicho de otra manera, es las dos cosas, como ocurre con *Tener y no tener* y con otras películas de Howard Hawks. Se trata de un policial negro y de una comedia (aunque no de una comedia negra).

La película tiene la mejor galería de personajes que haya visto en mucho tiempo. Estos son cuatro. Dos principales y antagonicos: el policía cobarde que debió ser un artista (De Niro, controlado), el gangster psicoanalizado que quiere ser cómico de escenario (Bill Murray, el mejor comediante de esta época). Dos secundarios, escuderos de los anteriores: el policía que nació para el oficio (David Caruso, un guapo del novecientos) y el matón sonriente y un poco chiflado (Mike Starr, revelación). Entre ellos está Glory (Uma Thurman), hermosa, sufrida y convencional en contraste con tanto excéntrico, que actúa de nexo entre los personajes masculinos y es el MacGuffin de esta historia.

He leído por ahí que la película es una historia penosa entre personajes sórdidos. Nada más lejos de lo que vi (la segunda vez). Los cinco personajes son simpáticos. Los principales comparten una sensación de estar solos y en un lugar equivocado que los hermana. Los escuderos están buscando darse el gusto de agarrarse a trompadas. El tono es de una generalizada melancolía que deja lugar al amor, a la amistad, a la generosidad y a una sensación de absurdo que —y esto es lo mejor— los protagonistas no dejan de percibir. Todos están preparados para un juego destructivo y estúpido, pero a todos les sobra paño para otra cosa. La épica y el romanticismo los acechan.

Hay muchos nombres importantes asociados a esta película. McNaughton como director, Richard Price como guionista, Scorsese como productor. En un film tan logrado, hay una escena indigna de los tres juntos y por separado. Una noche, *Mad Dog* le muestra a Glory una calle de Nueva York en la que un día, cuando estaba tomando una foto, apareció un venado. La cámara mira la calle vacía, hay una atmósfera mágica y, de pronto, ¡se materializa el venado! Seguramente se trata de una toma injertada por ya saben quién, que se introdujo de madrugada en el estudio. Buena película, pero ¿por qué le habrán puesto venados?

* Frase aparecida en el envoltorio de un bombón "Baci", ingerido durante la redacción de esta nota. También se ingirió otro que decía: "Las amistades no son explicables y no deben ser explicadas si no se quiere acabar con ellas" (Max Jacobs), que bien podría relacionarse con la relación entre Frank y *Mad Dog*. Un tercero contenía una sentencia de Sartre: "No se juzga a quien se ama", remotamente aplicable a la relación entre *Mad Dog* y Glory. Hubo un cuarto, cercano al momento del empacho: "El amor no es mirarse el uno al otro; es mirar juntos en la misma dirección" (Antoine de Saint-Exupéry), un tanto empalagoso, para el que no puedo encontrar otra utilidad que interpretarlo como una señal para dejar de comer bombones. ■

Mad Dog and Glory (*Una mujer para dos*). EE.UU., 1992. **Dirección:** John McNaughton. **Producción:** Barbara De Fina y Martin Scorsese. **Guión:** Richard Price. **Fotografía:** Robby Müller. **Música:** Elmer Bernstein. **Montaje:** Craig McKay y Elena Maganini. **Interpretes:** Robert De Niro, Uma Thurman, Bill Murray, David Caruso, Mike Starr, Tom Towles, Kathy Baker, Doug Hara. ■

Orlando de Sally Potter, basada en la novela de Virginia Woolf, es el producto "artístico" de la temporada. ¿Es una originalidad sublime o un bodrio pretencioso? En *El Amante* hay una opinión a favor y otra en contra de cada maldita cosa del universo. Con *Orlando*, la polémica no podía faltar.

Orlander, el último inmortal

por Gustavo J. Castagna

Si Godard se rompía la cabeza para decir algo sobre un film inglés al referirse a una cinta de Jack Lee Thompson allá por la década del 50, bastantes cosas pueden escribirse sobre *Orlando* de Miss Sally Potter. Aun alterando un poco la crítica en bloque que proponía Godard al abarcar la totalidad del cine británico, cada vez que veo una película inglesa surgen los mismos síntomas: indiferencia (la mayoría de las veces), desgano (en ocho de diez films), irritación (casi siempre) y malhumor (siempre). Sin la intención de citar otros nombres más destacables de la cultural pantalla de la isla y tomando en cuenta que posiblemente también esta crítica comprenda una posición abarcativa, al ver *Orlando* quedan expuestos nuevamente los vicios más consecuentes del cine inglés y esa permanente actitud de alejamiento del lenguaje específico que años atrás proponía el certero *lengualarga* de Godard. Sally Potter, consciente o inconscientemente, sin saberlo o con injusta razón, cuenta en *Orlando* la historia estética del cine inglés. Una pobre historia. Eso sí, sigamos el mismo juego de Sally, por los títulos de los carteles que utiliza para narrarnos, hasta ahora, su obra máxima.

La muerte (del cine). La voz en off nos introduce en el siglo XV y nos muestra el rostro de Orlando. De repente, el personaje corta el relato, mira a cámara y continúa con su propia voz. Esto viene complicado. Primer vicio: no se trata de una ruptura ni del tiempo ni del espacio sino de la obsesión por demostrar que el cine es un artificio. Primer error: con la mirada ya era suficiente. La reina Elizabeth (un actor) le entrega a Orlando (un hombre) el poder de no envejecer. Los contrastes de luz son muy fuertes pero transmiten su propia obviedad por la grandilocuencia visual. Están muy determinados para que inmediatamente nos demos cuenta. En la escena del séquito funerario por la nieve, los personajes están vestidos de negro. Por supuesto, la nieve es muy blanca. ¿Será ésta la famosa "belleza plástica"? Los encuadres son perfectos, pero se sabe que la perfección lleva al distanciamiento, a la misma frialdad de la composición. Manía eterna del cine inglés: concebir un espacio imposible de alterar, basado en el estudio meticuloso de un esquema previo que impide que el plano "respire". *Orlando* es escenografía pura. Cuando la cámara se detiene en los rostros, por ejemplo, podemos cerrar los ojos y escuchar la estupenda dicción de los actores.

El amor (imposible). Orlando (todavía hombre) se enamora de una princesa rusa aún sin memorias en una escena de

patinaje sobre hielo. La decoración y el vestuario están en primer término. Los rusos que andan dando vueltas llevan unos sombreros (seguramente, éstos eran los sombreros *reales* de la época) que llegan hasta el techo. Se entiende que si este capítulo se titula "amor", la pasión de los enamorados actúa como centro del conflicto. Un pizquito apenas: la época y el cine inglés no lo permitirían. Tilda Swinton es una estupenda actriz de teatro, como la mayoría de los intérpretes ingleses y como los cuatro paparulos que tratan de despertarla de un largo sueño. Otro estigma del cine inglés: el miserable acercamiento hacia sus personajes de ficción, llevados hasta el ridículo y el mal gusto.

Poesía (declamada). Una interminable y estática escena jugada en una mesa entre Orlando (?) y un maestro de la pluma y la palabra. La recreación de época solamente sirve para mostrar justamente eso: la ilustración del lugar donde transcurre la película. Los travellings inquietan por su gratuidad. Orlando es muy seria, muy formal y muy distinta. No estamos ante los monólogos de Olivier y Laughton. Como Sally Potter es una directora de estos días, coquetea con la ambigüedad de los sexos. Claro que todo se dice y Orlando (ahora decidido al cambio) vocifera cuatro o cinco máximas sobre la condición sexual y el enojo hacia las mujeres.

La política (for export). Entramos en el terreno del exotismo, en el documentalismo bañado de la soberbia didáctica. Orlando (mujer) se enamora de Khan (Lothaire Bluteau), gobernador de Asia Central. *Orlando* (película) continúa ofreciendo fueguitos a los costados del cuadro. ¡La famosa simetría! El tiempo cinematográfico no se narra con elipsis sino con otra información de boca de los personajes. Orlando se desnuda frente al espejo y descubre su nuevo "sexo", un sexo diferente, dice la voz en off. "Mírese, observe ese cuerpo al que desconocía y adelgace con Adelgazol, sus vitaminas dietéticas para que desaparezcan esos kilitos de más". La música y la luz intensa envuelven a Tilda Swinton, transformada en una actriz de teatro publicitario.

La sociedad (corrupta). Orlando conoce un nuevo amor, ahora en Londres, mitad del siglo XVII. Los personajes hablan de ciencia y poesía. El viaje en el tiempo termina en un salón donde los actores desfilan por las tablas. Sally Potter decide que Orlando se pierda en un bosque laberíntico para que no queden dudas sobre su indefinición sexual. Una elección decorativa utilizable para modificar el cuerpo mediante una sobreimpresión de imágenes. Este momento de *Orlando* es burdo, grueso y grosero. Nada más

redundante que un ajedrez arbóreo para el cambio de personalidad. Nada menos sugestivo que *Orlando*, film inglés.

El sexo (en el freezer). Shelmerdine es el gran amor de Orlando. La cámara de Potter se desliza entre pastizales con los personajes andando a caballo. La iluminación cambia sus tonos y, debido a su nueva intensidad, elige motivos más claros, edificantes para los finalmente enamorados. El encuentro sexual está marcado por el recorrido de los cuerpos y por la invasión de una estética visual semejante a la del fotógrafo y cineasta berreta David Hamilton. Pero como Hamilton es un *grasa* y un provocador voyeurístico, parece descolocado

compararlo con las imágenes de sexo en *Orlando*. No se pueden comparar pero son parecidas. La vulgaridad alcanza a esta travesía de cuatrocientos años.

Actualidad (sin cartel). Sally Potter nos define su propósito en el final. Orlando (mujer y madre) recrea a la Linda



Hamilton de *Terminator* pero sin apocalipsis, lleva su novela (su propia vida, por supuesto) y concurre al museo donde encuentra una pintura con su vieja imagen. La pretensión llega a su punto más alto y la actualidad se sustenta en las cámaras de video que llevan unos japoneses. El bosque, el

video, la hija y el ángel que sobrevuela el lugar entregando, claro, su carencia sexual. Esta última parada afirma un par de cuestiones. Otra película inglesa donde el sexo está alejado del placer, ahora eligiendo la androginia como única resolución. Otro film inglés anacrónico revestido de arrestos formales imposibles de insertar por su propia categoría de museo. Seguramente, Sally Potter será bienvenida como el inmediato

referente de una nueva estética, disfrutable por sus aparentes sutilezas y heredera de una tradición muy determinada. No importa, sobre Peter Greenaway se decía lo mismo hace un par de años y hoy en día hay que averiguar por dónde andan sus restos. ■

Yo canto el cuerpo ecléctico

por Alejandro Ricagno

Orlando es un film tentador para la crítica, predispone a los más diversos enfoques. Nos tienta para que éstos se vuelvan impredecibles como el destino de su personaje principal. Sally Potter no le teme a Virginia Woolf, a las adaptaciones de obras literarias, a los cambios de géneros (de ningún tipo/a), ni a que pueda señalársela como la hija de la reciente tradición "culturosa" del cine inglés. No la asustan las pelucas, los corsés, los vestidos ni 400 años de historia británica. ¿Quién es Sally Potter? ¿Una rebelde? ¿Una *angry anglo-woman*? ¿Greenaway con faldas y a lo loco? Es simplemente alguien que sabe abrir la puerta para ir a jugar. Que conoce la alegría de los disfraces; sabe que ni máscaras, ni vestimentas, ocultan o revelan la esencia, que cualquiera sea el cuerpo debajo de ellos, no tienen por qué condicionarnos el alcance de la felicidad. Elegir sólo un cuerpo crítico determinado, para acercarnos a la amorosa libertad de *Orlando*, a su metamorfosis continua, es no aceptar las reglas de un juego propuesto con inocencia y sabiduría infantiles, que cambian a cada rato —o a cada siglo— siguiendo su propia lógica de placer. Hay quien podrá ver en *Orlando* los fastos del Greenaway menos pretensioso, quien cotejará la fidelidad o no a la novela de la Woolf, quien sopesará las herencias del teatro en la pantalla inglesa, quien discutirá acerca de la nociones psico-socio-bio-históricas de la diferencia y/o igualdad entre los sexos, quien hablará de posmodernidad, etc., etc. El entramado del generoso género de *Orlando* tiene tela para esto y mucho más. Y es tan elegante y a la vez adaptable, como resistente

a todos los cambios y modas, de los mandatos críticos, incluido este que intenta vanamente definirlo, es decir, aprisionarlo.

El film cambia constantemente de género y, al igual que su personaje, enarbola su derecho a seguir fiel a sí mismo. Su constante búsqueda de libertad y de gracia no permiten el encasillamiento. ¿Es *Orlando* un film autoritario?, ¿admonitorio? ¿No se deja tratar y, ofendido, huye como una lady a la que se le puso en duda el honor? Nada de eso. No lo permite, precisamente porque nos acepta, nos recibe con todos nuestros prejuicios, nos susurra su feliz travesura transformista y nos transforma: nos hace cómplices de una celebración. Jamás de un crimen.

Orlando celebra el placer de convertir la pesada pompa de la circunstancia histórica en livianas pompas de jabón, tan bellas, que por gusto y delicadeza se niegan a estallar.

Orlando celebra la comunión de los más diversos estilos estéticos para gozarlos en un mismo banquete. Convierte a la Historia, por encantamiento de la imagen, en un sueño que no es aquella pesadilla de la que tratamos de despertarnos.

Orlando celebra el amor a esa intimidad de la literatura, a la poesía, a su música, como sitio de emoción y de verdad, opuesta a la ostentación presuntuosa de no pocos falsos poetas. Celebra la deuda de amor del arte cinematográfico inglés con otros lejanos parientes a los que llama, reconoce, incluye en su baile, agradece, sin ceder su independencia por ninguno. A esta fiesta están invitados la pintura, el teatro, la música, la danza, la literatura, porque para Potter el cine es

un sitio de encuentro, un Cuerpo ecléctico donde en el Uno se los puede contener a todos, incluyendo al espectador. No hay en *Orlando* una igualitaria feria de vanidades estéticas. Si se invocan todos estos lenguajes es para convocarlos en una lengua visual con un código propio, común a cualquier espectador de cine. Pero nunca un sánscrito cinematográfico. ¿Sally Potter es una traductora? Sus logros creativos están al mismo nivel que los del texto previo, esa novela que la Woolf dedicó a su amante Vita Sackville-West, el modelo del *Orlando*. Mejor aun: su adaptación en imagen es equiparable a la excelente traducción de la edición castellana hecha por Borges. Ambos se tomaron todas las libertades en las muy distintas formas de (re)creación. La traducción de Potter, como la de Borges, es una apropiación de lo amado. El espíritu de la Woolf acompaña a ambas con-versiones y, a riesgo de ser hereje, creo que se divierte más de la mano de la “irreverente” Sally. Cada secuencia que el film agrega o modifica del texto original tiene el perfume de la alegría y la diversión con que el libro fue escrito. Virginia en su diario

anota: “Escribiré una biografía que se iniciará en el 1500 y continuará hasta el presente [...] Creo, por placer, que voy a precipitarme en esto durante una semana”. Quentin Bell, su sobrino y biógrafo agrega: “El placer se transformó en orgía. Ella se precipitó en *Orlando* con gran alborozo durante todo aquel otoño tan singularmente feliz”. Y esta felicidad de contarnos una historia fantástica, en y con todos los sentidos, está presente en la deliciosa mirada de la Potter, y sobre todo en el rostro andrógino de la gran Tilda Swinton, cuyos ojos son capaces de atravesar todos los tiempos y géneros posibles. Y al mirar directamente hacia los nuestros, hacer visible un ángel, o cualquier otra maravilla. ■

Orlando. Gran Bretaña, 1991. **Dirección:** Sally Potter. **Producción:** Christopher Sheppard. **Guión:** Sally Potter, basado en el libro homónimo de Virginia Woolf. **Fotografía:** Alexei Rodionov. **Música:** David Motion y S. Potter. **Montaje:** Herve Schneid. **Diseño de producción:** Ben Van Os y Jan Roelfs. **Intérpretes:** Tilda Swinton, Billy Zane, Lothaire Bluteau, John Wood, Charlotte Valandrey, Heathcote Williams y Quentin Crisp. ■

Noche en la ciudad

Tres son multitud

por Gustavo J. Castagna

Hay tres películas en el desarrollo de *Noche en la ciudad*. La primera propone el nombre de su guionista y novelista —Richard Price— como partícipe del nuevo revival a partir de la escritura previa. Otra confirma las ineptitudes del ex productor y ahora director Irwin Winkler, y la tercera destaca —nuevamente— el protagonismo de Robert De Niro como invasor principal de la puesta en escena. Vayamos por partes.

Noche en la ciudad es otra remake de las tantas actuales, basada en un film clásico de Jules Dassin con Richard Widmark y Gene Tierney.

Por lo tanto, a historia ya contada y película realizada, Richard Price la reelabora desde la falta de ambigüedad de los personajes. Todo está claro en el relato, todo se nos cuenta y explica más de una vez para que lo entendamos y no lo olvidemos. Se sabe que el ex boxeador que encarna Jack Warden tiene problemas de salud, que van a desembocar en el trágico y anunciado final del gimnasio. Se conoce que Harry Fabian (Robert De Niro) es un pobre tipo que ayuda a la mesera del bar y recibe más de una paliza y más de una amenaza y juega con la muerte en cada una de sus acciones. El desenlace en el baldío no hace más que mostrarlo. Se percibe inmediatamente que los personajes que rodean a Harry no tienen la importancia de aquellos secundarios de los buenos años. El periodista que personifica Barry Primus se diluye entre los concurrentes al bar, mientras Jessica Lange sostiene un papel solamente por su impresionante caracterización. Al desmedido subrayado de las situaciones, el guión culmina en un pastiche sin vuelo, alejado de cualquier intento por sostener el relato. Pero no todas las culpas son de Price —aunque se extrañen las sugerencias de *Prohibida obsesión*— ya que Winkler nada hace para olvidar el fantasma de Scorsese. Winkler debe creer que por filmar un plano secuencia con

un travelling en interiores está cerca de los movimientos de cámara nunca virtuosistas de *Buenos muchachos* y *Después de hora*. El histerismo de los personajes de Scorsese siempre tiene relación con la resolución formal de la cámara. En *Noche en la ciudad*, el vacío de la historia deja paso a artificiosos desplazamientos para no terminar en el sopor, ya que el aprendizaje de Winkler queda reducido por la conmiseración hacia su ex producido.

El tercer punto es De Niro. Y otra vez debemos volver a Scorsese y recordar las interpretaciones en sus películas. De Niro está suelto en *Noche en la ciudad*, acumulando gestos y tics que lo dirigen a la deficiente copia del Rupert Pupkin de *El rey de la comedia*. Cuando De Niro no está con Scorsese, aparece descontrolado y dueño de la puesta en escena, ocupando el cuadro con gesticulaciones que culminan en la repetición de un esquema. Podríamos imaginar que *Noche en la ciudad* fue dirigida por el mismo De Niro como fogueo previo a su reciente opera prima. Podríamos sostener que no hubo marcaciones para su papel y hasta creemos que llegaba tarde al set de filmación. Un film de parches, perteneciente a esa categoría de inútiles que integra gran parte de la producción norteamericana actual cada día con menos ideas. Una inercia conceptual que culmina en el territorio de la hibridación donde perfectamente encaja *Noche en la ciudad*. Todavía sin haberlo visto, seguramente, el referente original era más interesante que esta versión sin vida propia. ■

Night and the City (*Noche en la ciudad*). EE.UU., 1992. **Dirección:** Irwin Winkler. **Guión:** Richard Price. **Fotografía:** Tak Fujimoto. **Música:** James Newton Howard. **Intérpretes:** Robert De Niro, Jessica Lange, Jack Warden, Alan King, Eli Wallach, Barry Primus. ■

Las mudas de Hitch

El ciclo con las películas mudas de Hitchcock, que se vio en la Sala Lugones en agosto, permitió entrar en contacto con algo más que una curiosidad cinematográfica. Se trata de una etapa fundamental en la carrera del director poco analizada por los estudiosos de su obra ya que los films, hasta ahora, fueron raramente exhibidos. Un privilegio para los cinéfilos porteños.

por Eduardo A. Russo

El ciclo *Alfred Hitchcock: el periodo mudo (1925-1929)* organizado por la Cinemateca Argentina, nos puso recientemente en contacto con toda la producción previa al sonoro conservada hasta hoy de cierto joven obeso, movedido y molesto (al decir de los “veteranos” de entonces) que estaría destinado a signar con su silueta la historia del cine. “Un día, tal vez, redescubriremos las películas británicas de Hitchcock y les haremos justicia”, meditó alguna vez su compatriota Robin Wood. El momento llegó: el video nos ha acercado casi todos sus films ingleses sonoros, y esta muestra traída por el National Film Archive de Londres sumó 9 películas; todas las mudas, excepto *The Mountain Eagle* (1926), de la que no se encuentra copia alguna, y la fantasmal *Harmony Heaven* (1929) que lacónicamente cita Truffaut en *El cine según Hitchcock* (imprescindible en la mesa de luz de todo cinéfilo), inhallable en la mitad de las filmografías del Maestro. Alteraremos algo el orden cronológico en provecho de una organización formal, que tratará de dar cuenta de este encuentro fundamental.

Presentación del joven Alfred

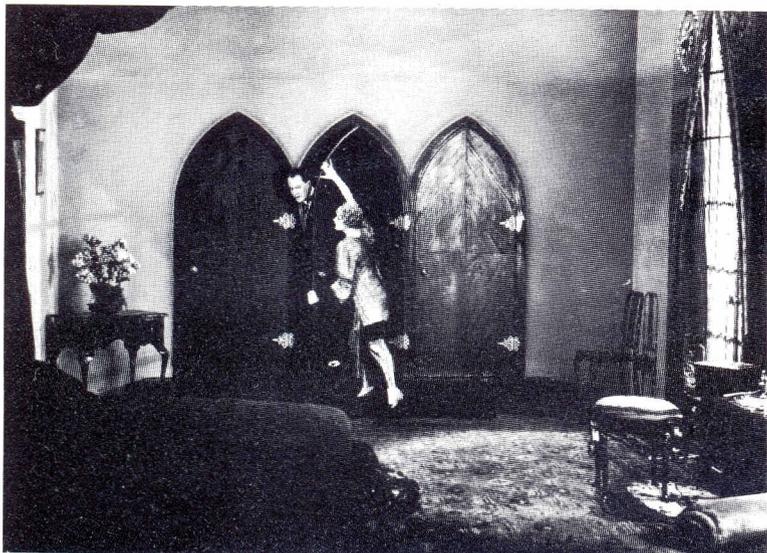
Su primer film, *El jardín de la alegría* (*The Pleasure Garden*, 1925), fue para los hitchcockianos porteños la sorpresa del ciclo. Es toda una declaración de principios; comienza con coristas bailando en un *music hall*, mientras viejos libidinosos de la primera fila las observan extasiados.

Espectáculo para *voyeurs*. Un travelling descriptivo, parsimonioso, de maestría que recuerda la influencia inmediata del Murnau de *El último* muestra sus rostros

babeantes. Hay en *El jardín de la alegría* dos chicas, Patsy y Jill. La una joven e inocente, la otra rápida y pragmática. En una escena donde la ambigüedad sexual apenas se disimula, pasan a vivir juntas. Ya desde los primeros minutos de su *opera prima*, Alfred —que algún biógrafo considera todavía inocente dados sus escasos conocimientos ginecológicos— mostraba que la falta de educación sexual no le impedía ser un consumado perverso desde sus inicios; Alfred Hitchcock no muestra, sino que mediante hábiles escamoteos incita a *mirar para ver más*. *The Pleasure Garden* acumula, en su escasa hora de duración, toda una serie de sucesos que envidiaría la más rápida de las series televisivas. Entre sus

exquisiteces inesperadas está el escape de sus personajes masculinos a un vago Oriente —todo el film está rodado en estudios de Munich— a medio camino entre Africa del Norte y una playa polinesia. La película se centra en Patsy y su tránsito entre dos hombres: el sospechoso Levett — que pronto se revelará villano loco— y el insulso Hugh que, tras equivocarse con Jill, la elegirá al final. Levett (interpretado por Miles Mander, un sorprendente clon de James Joyce igual de tortuoso que su par literario) es el primer malvado brillante de una larga lista hitchcockiana, que mata a su amante india en un gesto tan repentino como sorprendente y muere en forma memorable, casi sin darse cuenta, saludando al amigo que le pegó el tiro con un alegre “Hola canalla” (lo que más le gustaba a Hitch del film). Al final,

Patsy y Hugh se abrazan en un *happy end* mientras él asegura: “tenemos lo más importante: la juventud”. La firma la pone Hitchcock, a los 25 años.



En la pendiente. *Cuesta abajo* (*Downhill*, 1927) comienza en un *college* —lugar bastante poco cinematográfico— durante un partido de rugby, cuya estrella es Roddy —Ivor Novello (!)—. Así comienzan los dislates en una historia basada en una pieza teatral del propio Novello y Constance Collier. Amores de estudiante y una amistad inquebrantable hacen que, acusado de un delito que no cometió, Roddy se vea expulsado de la mansión paterna y comience su descenso en un tobogán que lo arrojará de antro en antro, hasta finalizar en un tugurio marsellés. Finalmente, agotado y afiebrado, delirando, Roddy es devuelto a Londres donde su peregrinar de hijo pródigo terminará en la casita de los viejos, perdonado al descubrirse su inocencia. Las alusiones tangueras no son ociosas, *Downhill* guarda sorprendentes similitudes con *Cuesta abajo*, acaso el mejor film de Gardel, que dirigiera Louis Gasnier en Nueva York hacia 1935. Ivor Novello sufre gardelianamente su descenso a la abyección en manos de Sybil Rhoda, del mismo modo que Gardel lo haría en las garras esmaltadas de Mona Maris. En distintos personajes y situaciones, ambas películas se tocan estrechamente (¿se puede ser hitchcock-gardeliano?). Dos momentos magistrales en *Downhill*: la representación teatral de la

que nos percatamos de a poco, confundiéndola al principio con la “realidad” de la ficción —de una riqueza y complejidad llamativas, en un plano secuencia— y la espeluznante escena del cabaret parisino, donde la vida de fiesta continua y depravación muestra su verdadero rostro al filtrarse —otra vez el fantasma de Murnau— un revelador rayo de sol que deja el infierno al descubierto. Dicen, aunque no lo vimos en esta copia, que Hitch había entintado los segmentos correspondientes a las alucinaciones de Roddy con su verde favorito, ese espectral que correspondía a las apariciones de fantasmas en el teatro de su infancia, y que mucho después veríamos, junto al extasiado Jimmy Stewart, al observar en *Vértigo* a Madeleine resucitada —inolvidable Kim Novak saliendo del baño en su cuarto de hotel—.

Virtud fácil (*Easy Virtue*, 1927) comienza en un tribunal: Larita (Isabel Jean) se divorcia del borracho de su marido. Menudo desafío para un film mudo: una escena de cine de tribunal abre la película, y otra similar la termina. El despliegue de argumentos y revelaciones verbales que define a los dramas tribunales queda aquí reducido a un juego de miradas acusadoras. Larita pasa a ser joven, bella y divorciada, y por más que quiera rehacer su vida, habrá quienes se la hagan imposible. Se casa con un joven que ignora ese pasado que la condena pero la presión culmina en un segundo divorcio. Un infierno de repetición que percibimos a medias, acaso malogrado por la duración del film, que sospechamos considerablemente abreviado (duró una hora escasa, y la versión *standard*, Leonard Maltin *dixit*, tiene 79 minutos y un suicida que aquí tenemos prácticamente que deducir). Por otra parte, debemos reconocer, debió soportar un duro *handicap*: el intento de seguir paso a paso un drama de costumbres de Noel Coward —programa que afortunadamente no repetiría en el resto de su carrera—. *La falta* de Larita no es consistente, y sólo rescatamos la *marca hitch* en el cerco de miradas acusadoras que despelleja a la heroína durante todo el relato.

El hombre de Man (*The Manxman*, 1929) es un melodrama oscuro, intenso, desprovisto de humor, acaso la más cercana a Griffith de sus películas mudas, donde tal vez hemos alucinado también algún eco de von Sternberg. Fue hablando de *The Manxman* que Hitch manifestó ante Truffaut que “las películas mudas son la forma más pura del cine. La única cosa que (les) faltaba era el sonido que salía de la boca de la gente y los ruidos”. Y, como sabemos, para Alfred —el joven y el viejo, siempre el gordo— los diálogos deberían tender a ser un ruido que sale de la boca de la gente. *The Manxman* llega al extremo de ahorrar intertítulos en diálogos decisivos, tanta es la evidencia aportada por la imagen en ciertos momentos culminantes. Las miradas lo *dicen* todo. ¿Puede emocionarnos el cine mudo a nosotros, afinados escuchas de dolby stereo en salas de cine? Ahí está *El hombre de Man* para probarlo.

Hitchcock se divierte

El ring (*The Ring*, 1927) es el primer Hitchcock escrito (además de dirigido) por él mismo, que lo revela ya, sin duda alguna, como “el más grande creador de formas de la historia del cine” (la afirmación pertenece al citado Wood). Triángulo amoroso en estado puro, *El ring* presenta a dos

rivales boxísticos y sentimentales trompeándose a lo largo de toda una película por una mujer que oscila entre uno y otro. Película extrañamente caballeresca, con una curiosa fauna masculina que rodea a la veleidosa aunque de buen corazón Lillian Hall-Davies, *El ring* filma los encuentros boxísticos como jamás se los volvió a ver en el cine. Desde la popular, los adversarios parecen muñecos irrisorios jugando un juego del que son meras piezas. Es, además, un cuento moral a la manera de Rohmer, pero invertido. Aquí es una mujer la que temporariamente se ve alejada de la pareja a la que está destinada, por obra de otro que oficia como señuelo y obstáculo. Brazaletes y anillo de compromiso (otros *rings* a los que el título alude) van y vienen, simbolizando los lazos variables que hacen de *The Ring* una pelea cambiante, de esas donde nada está dicho hasta el último round. Hitchcock sigue acumulando toda una batería de nuevos recursos visuales que no se había visto desde los grandes films de Griffith. Sin embargo, no experimenta: nos los otorga como logros ya consumados. Una de las mudas de Alfred Hitchcock preferidas por Rohmer & Chabrol en su histórico ensayo *Hitchcock. La mujer del granjero* (*The Farmer's Wife*, 1928) parte de una comedia que llevaba más de 1400 representaciones en Londres y muestra exteriores en paisajes naturales de Gales. Gustaba a Truffaut por su atmósfera a la Murnau, sus escenarios rústicos, sus acciones simples —que sin embargo esconden una gran complejidad dramática—. Luego de cinco años de viudez, un próspero granjero busca nueva esposa entre los espantos femeninos que cree tener a mano, y que resultan proyectos de heroínas ibsenianas o históricas rurales que —para horror del pretendiente— lo rechazan. La silla junto al hogar que el granjero tiene preparada para la futura permanece vacía. Hasta que se da cuenta de que es a su fiel sirvienta Minta —enamorada de él desde el principio— a quien estaba buscando. La anécdota banal y hasta ingenua se hace magistral en la puesta en escena: el granjero queda prendado sólo *ante la imagen* de su criada sentada casualmente en la silla hogareña, enmarcada en ella. Amor de voyeur, precursor del Jeffries de *La ventana indiscreta* o del Scottie de *Vértigo*. Una película entrañable, tanto como divertida es su antítesis: la galante y alocada *Champagne* (*idem*, 1928), que hizo decir a Hitch, exagerando como siempre: “fue lo más bajo de mi producción”. Impecable, con rasgos que la convierten en una rareza, es tal vez la única ocasión donde un padre juega un nivel esencial en un film suyo. Por un momento nos hace pensar en la subvalorada *El gran calavera* (1949), de Buñuel. Plena de gags y de sorpresas visuales, incluye una recordable fantasía de violación de la protagonista, y su ambiente de farra corrida es la contracara optimista de la visión casi infernal de “vida de la noche” en *Downhill*.

El espiral del abismo

Es *El inquilino* (*The Lodger*, 1926), junto con *Chantaje* (*Blackmail*, 1929), el nudo donde más apretadamente se concentran las obsesiones que Hitch seguiría hilvanando de por vida.

Tonight Golden Curls (Esta noche rizos dorados) insiste el neón londinense que abre, junto al asesinato callejero de una rubia, *El inquilino*. Introducción al fetichismo según Hitchcock. Desde los títulos plenos de *triángulos* como los que deja el asesino en cada víctima (dibujados, como los rótulos, por el notable cartelista americano E. McKnight Kauffer, que sería a este film lo que Saul Bass es a *Psicosis*) el film remeda una vaga pertinencia al

heterogéneo mundo sombrío del cine alemán. Otra vez Murnau, aquí en las luces, las atmósferas pesadas, de un aire del que se percibe el espesor (*The Lodger* se subtítulo “Una historia de la niebla londinense”). Película nocturna, basada libremente en la legendaria trayectoria de Jack el destripador es, de sus primeros films, el que más consecuentemente nos introduce en un universo de obsesiones que poblará toda la filmografía hitchcockiana. A la vez, Hitchcock se afirma como creador de sentido a través de asociaciones visuales. Maestro absoluto de la metonimia, hace que los pasos del torturado Ivor se traduzcan en el bamboleo de una araña que altera las luces y sombras de los que en el piso de abajo se sienten a su merced. Ivor Novello pasea su aire vampírico desde su *aparición* en la casa de huéspedes (parece el hermano sensible de Conrad Veidt en *El gabinete del Dr. Caligari*) y se convierte en el primer hombre equivocado hitchcockiano, un falso culpable que en el momento culminante —aseguran certeramente Rohmer y Chabrol— se revela como un *pobre Cristo*.

No se nos ocurre, como a la mayoría de los hitchcockianos, que la versión muda de *Blackmail* sea “infinitamente mejor” (Paul Rotha) que la sonora, aunque deja traslucir esa impresión de perfección, de organismo al que no es posible agregar ni quitar nada, de los mejores films de Alfred Hitchcock. Es la consumación narrativa de Hitchcock cerrando este período. Las peripecias de Alice White (notable Anny Ondra), empujada a acuchillar a un pintor por acoso sexual, generan la ficción más amarga de los Hitchcocks mudos. Aquí hay también un falso culpable, el chantajista que —delincuente indudable— es sin embargo inocente del crimen que cometió Alice. Como siempre equivocada, la policía da por cerrado el caso y, ante la verdad confesada por la protagonista, se obstina en no ver lo que está ante sus narices. *Blackmail* posee un final tan amargo como los más oscuros films de Hitchcock, con una Alice devastada por la culpa y el vértigo; sin salida alguna, condenada por su conciencia.

Resumiendo

A lo largo del ciclo asistimos a 9 capítulos de la novela —¿o habría que decir de la película?— de aprendizaje de un joven maestro. En germen (o lo que es más sorprendente, decididamente elaboradas en lo formal) surgen ante nuestros ojos variaciones infinitamente sutiles del *leit motiv* hitchcockiano: la relación entre hombre y mujer como algo esencialmente desajustado, la pareja concebida como un mal necesario. Triángulos a repetición: una mujer tironeada entre dos hombres, o un hombre pendulando entre dos —o más— mujeres. Matriz que en Hitch no dejaría de insistir a lo largo de más de 40 largometrajes. Deseos siempre impuros: algo turbio acechando hasta en la más brillante y aparentemente límpida comedia. La tensión y el equívoco entre las apariencias y la verdad que aprecia esconderse. La tan celebrada “intercambiabilidad de la culpa” que padecen sus personajes ya se hace obsesiva en este período. Hitch destilando sus placeres culpables, sus crónicas pesadillas. Antes de su treintena, Hitchcock nos demuestra que ya es el hombre que sabe demasiado. Y lo hace invitándonos una vez más a esa rara forma de la felicidad que es su cine. ■

Fotos página 22: arriba, *El inquilino*; abajo, *Cuesta abajo*.

Erased una vez Sergio Leone

por Luigi Volta

Un reciente audiovisual en el Centro Cultural Recoleta actuó como detonante para que Luigi Volta se acordara de Sergio Leone, un cineasta que alguna vez fue acusado de destruir los géneros clásicos y que, en realidad, fue uno de los primeros en advertir que el cine no volvería nunca a ser lo que fue: el vehículo de un sueño universal. Para más Leone, ver la extensa entrevista publicada en El Amante N° 8.

Esta exhibición con el nombre aséptico de "Música y cine: Sergio Leone y Ennio Morricone" ofrece mucho más que lo que promete: fantasmas. En una pared de la sala del Centro Cultural Recoleta, en viejos afiches, sonríen Clint Eastwood joven y con poncho, junto con Eli Wallach, Robert De Niro, Lee Van Cleef y todos los otros. Las gigantografías de los muros muestran hombres fijados en la melancólica inmovilidad de la foto. Ya no hay ninguna ilusión de movimiento, pero por eso ahora las figuras pueden contar su *otra historia* quizá más verdadera, pues, a diferencia del cine, la foto no sabe contar mitos y decir mentiras. Gian Maria Volonté, joven y guapo, pertenece a otro tiempo y nos dice algo triste sobre la juventud perdida. Allí cerca, Henry Fonda yace por tierra atontado, mientras Charles Bronson se inclina para ponerle la armónica en la boca. De Niro sonríe sobre la cama del fumadero y mira en el vacío, finalmente feliz. Se agolpan los revolucionarios de

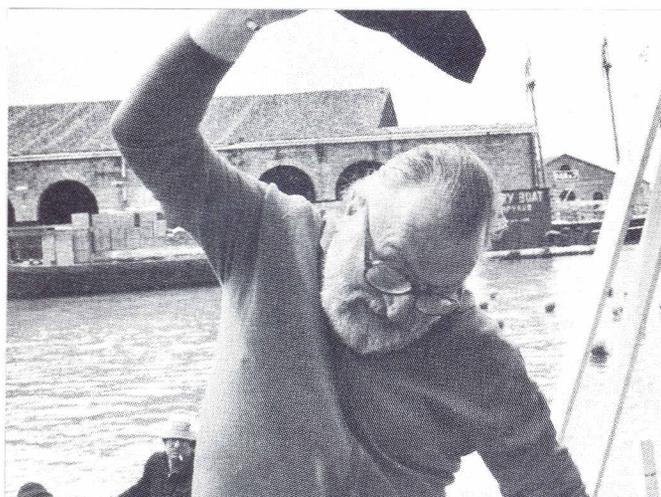
Los héroes de Mesa Verde alrededor de James Coburn y Rod Steiger, que muestran sus dientes cándidos. ¿Por qué centellean tanto los dientes de los personajes de Leone cuando ríen?

Estoy excitado como raras veces en un museo cinematográfico, lo que se debe también a la música de Morricone emitida por un CD escondido, que transforma en un baile misterioso los movimientos de estos fantasmas transmitidos por las seis pantallas de video. Sé que éste no es un museo común, porque el tema aquí es la nostalgia y no la filología. Esto, sobre todo, lo veo escrito en la cara de Romano Cruciani, 40 años, antiguo amigo de Leone, quien pide que no se olvide, junto con el de Leone, el nombre de Gianluca Celidonio, su amigo y coautor de esta muestra, fallecido hace tres meses. Aquí se respira el fin de algo que no es sólo el Oeste o la América, que no son otra cosa que lugares de mitos adolescentes. Semejante final de juego lo



anuncian ora la rigidez irónica de Eastwood en la "trilogía del dólar", ora los fúnebres ojos azules de Fonda en *Erase una vez en el Oeste* (es inolvidable el diálogo entre Frank/Fonda, vestido de negro, que se prepara para el duelo con Armónica/Bronson y le dice, como a un enamorado: "El futuro no nos interesa, ¿sabes por qué estoy aquí? No por la tierra, no por la mujer. He venido solamente por ti"), ora la risa solitaria e interminable de Noodles/De Niro en el final de *Erase una vez en América*. Me pregunto quién está riéndose perdido en este sueño de opio: ¿el Noodles de 1988, viejo y fracasado, o el joven aventurero de 35 años antes? Vale decir, ¿el sueño del cine mismo está riéndose de nosotros y de nuestros problemas? Todos estos fantasmas alrededor mío me hablan de aventuras, desplazamientos, amor, y este amor no se dirige hacia la mujer, sino hacia algo distinto. Quizá la respuesta esté en la fatídica frase "treinta años después" que me separa de estas imágenes. A esta altura, yo también he entrado en la vida, tengo esposa, hija, trabajo, etc., etc. En otras palabras, estoy envejeciendo. Pero, como Leone, aún sueño con el tiempo inmóvil de una infancia llena de duelos infinitos. Por eso estoy de acuerdo con él en temer sobre todo a las mujeres en sus películas (a pesar de su presencia obsesiva en la cultura italiana), pues la mujer significa el fin de la aventura: justamente la procreación, la transformación, la utilidad y, al fin y al cabo, la muerte. El cine de Leone está lleno de hombres inútiles y de lugares enrarecidos que no están en ninguna parte del mundo real. En *Erase una vez en el Oeste* recuerdo una arcada imposible en el resplandor rojizo del crepúsculo contra las montañas rocosas. Allí está el pequeño Armónica, indio, y sobre sus espaldas se encuentra en frágil equilibrio su hermano peón mejicano con la cuerda al cuello atada a la arcada, y frente a ellos un demoníaco Fonda sonríe avanzando con la armónica en la mano. Pero esto no es morir en semejante crepúsculo, con semejante ritmo de armónica mágica. Esto no es verdadero morir con el cine, en el cine.

En este museo, De Niro podrá continuar sonriendo en su sueño sin fin, y los otros héroes continuarán riendo con sus dientes blancos como la nieve. Me gustaría que fuera lo mismo para Gianluca y Sergio. Ojalá el cine los protegiera siempre, de modo que, como en una historia de Philip K. Dick, pudiesen moverse en el tiempo así, sin un antes y sin un después. ■



S. Leone

La Meca del cinéfilo en pleno centro de Buenos Aires

Abierto las 24 horas



Revistas y libros del mundo

(Fotogramas, Imágenes, Dirigido, Cinerama, Pantalla 3, Nosferatu, Premiere, Film Comment, American Cinematographer, Film Fax, Movieline, Cinefantastique, Fangoria, Star Fiction, Cahiers du Cinéma, Première, Studio, Ciak, etc.)

Libros de todos los actores y directores

Partituras de las comedias musicales de Broadway

... y el más amplio surtido en videos de todos los géneros y orígenes.

Material inédito: Fotos, postales, muñecos, afiches.

Atención especial a los lectores de El Amante: Presentando este aviso, 10% de descuento en todas las publicaciones españolas.



**Envíos contra reembolso
al interior del país
Corrientes 1383/85
Tel./FAX: 799-3251**

Dossier Ciencia ficción

Científicos locos, viajes en el tiempo, mundos futuros y paralelos. La ciencia ficción es el único género que tiene día y hora favoritos: sábado a la tarde. Lo más parecido que tenemos en la revista a un científico loco es el profesor Russo. A su cargo está la introducción, donde se aclaran ciertos términos y características del género. Luego continuamos con la reseña de 18 películas, que van desde Metrópolis hasta Terminator.

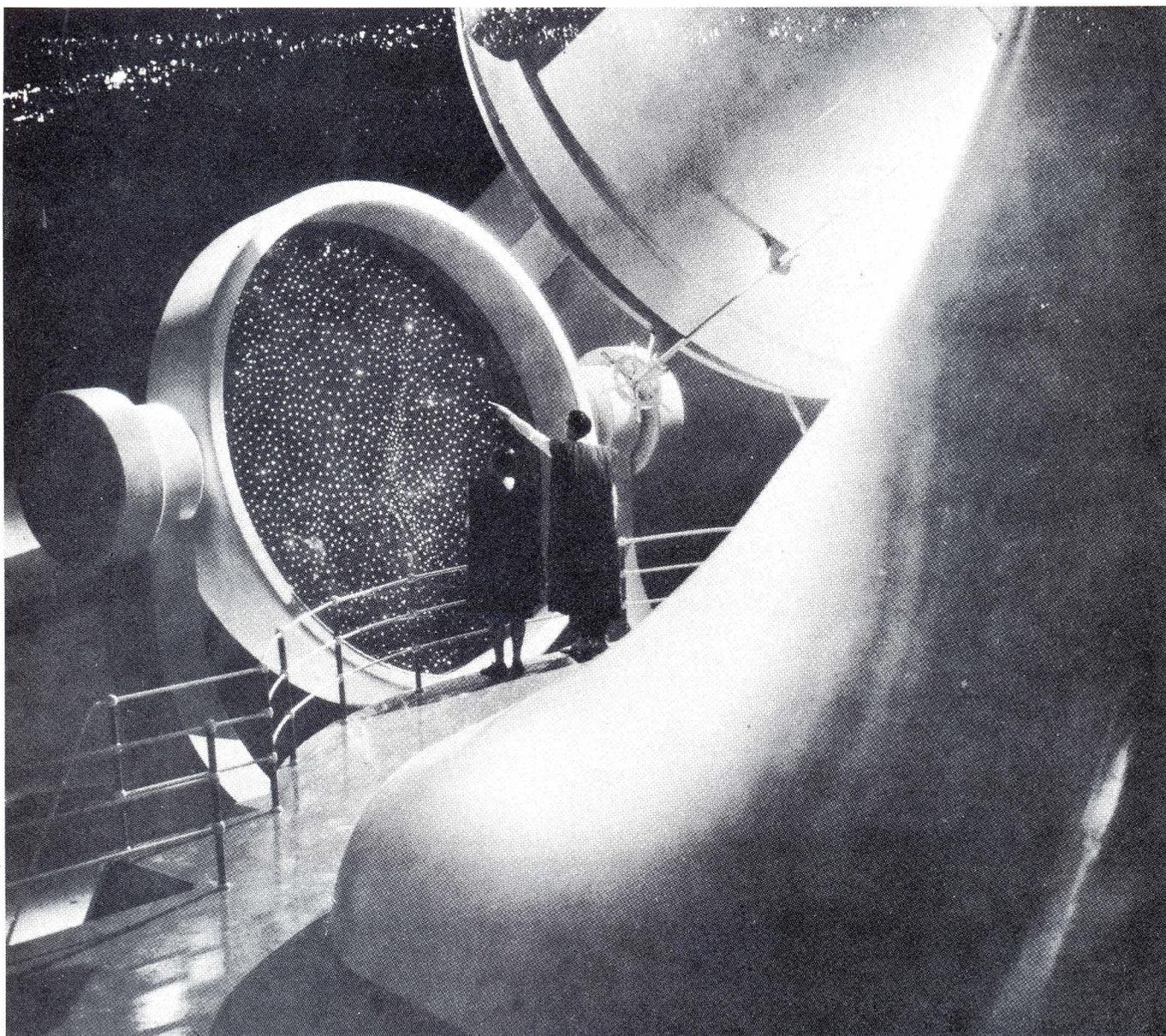
Muoyo repasa las películas que tratan sobre viajes en el tiempo. Para predicar con el ejemplo, escribió la nota en el año 2018 a la edad de 45 años y la trajo en uno de sus viajes. Tuvimos que cortar la parte de películas no estrenadas, ya que es característica de la

revista no hacer anticipos. De hecho, muchos de sus actores aún no han nacido, lo que nos dificultaba con las fotos.

A continuación, Silvia Schwarzböck repasa históricamente las relaciones de la ciencia ficción con el diseño de producción.

Noriega es una persona nostálgica y TV adicta. Ambas características lo convierten en un inútil para la sociedad, pero cuando se unen lo utilizamos para que recuerde viejas series de televisión, en este caso la gloriosa Dimensión desconocida y a su glorioso creador, Rod Serling.

Señores, vamos a entrar en velocidad WARP. Ajustense los cinturones. Allá vamos.



Algunas hipótesis a modo de presentación



por Eduardo A. Russo

Quien escribe estas notas ha sido, a lo largo de varias décadas —desde una infancia acicateada por la exploración planetaria y traumatizada por invasores galácticos, hijo de la conquista espacial, como todos los nacidos en las postrimerías de los 50—, consecuente espectador de *science fiction* cinematográfica, especialmente en formato televisivo. Y hasta el presente sigue —oscilante entre la captura y el hastío— vigilando esa pantalla donde acechan misterios de otros mundos, desvaríos de la razón científica, especulaciones sobre los límites de lo posible. Acaso sea un *pecado original cinematográfico* del que no es posible desembarazarse.

Ciencia ficción/fantástico. ¿Podrá la CF ser una antípoda de lo fantástico? Al fin y al cabo, en ella todo depende de su explicabilidad. La congruencia necesaria justifica la denominación de “ficción especulativa” que apoyara Borges, y a la vez autoriza la propuesta de J. H. Rosny, de llamarla “maravilla científica”, recordando la feliz oposición de Roger Caillois entre lo maravilloso y lo fantástico. Recordemos: en lo primero hay una posibilidad de coexistencia entre lo natural y lo sobrenatural: ambos se deben a un orden superior, se nutren entre sí, y puede plantearse una convivencia, si no pacífica, al menos viable entre el mundo humano y esos poderes que lo exceden. En lo fantástico, el hombre postulado como centro no acepta que fuerzas que escapan a su razón puedan oponérsele. Cualquier signo de su existencia será percibido inmediatamente como amenazante, destructor de la realidad y de la seguridad de un mundo donde todo puede entenderse y, en última instancia, controlarse. La ciencia ficción parece una transacción por la cual lo maravilloso intenta reintegrarse en la Modernidad. En la CF se plantea una continuidad posible entre los dos mundos, antes que el conflicto: prima el asombro, el desafío a la razón, antes que el miedo. La especulación antes que la emoción. La fascinación que provee tiene un inevitable componente intelectual. De allí sus inevitables problemas en el traspaso a la pantalla. Desde las películas de Méliès —cándido e irreplicable portavoz de lo maravilloso cinematográfico— ese “rectángulo de la pantalla que debe estar cargado de emoción” (Hitchcock) tiende a expulsar el componente *scifi* para reconvertirlo a la condición *fantástica* constitutiva de esa ventana por la que entran los fantasmas. Vale poco que sean mensurables, explicables. Lo que importa es que estremezcan, efecto que se aminora en la medida en que se presenten *razonables*. El Mal, que en lo fantástico reina en todo su esplendor, en la ciencia ficción —mucho nos tememos— tiende a hacerse relativo, a domesticarse. Se presta a la coartada explicativa (social, psicológica o psico-

socio-tecno-galáctica) e inevitablemente se reduce.

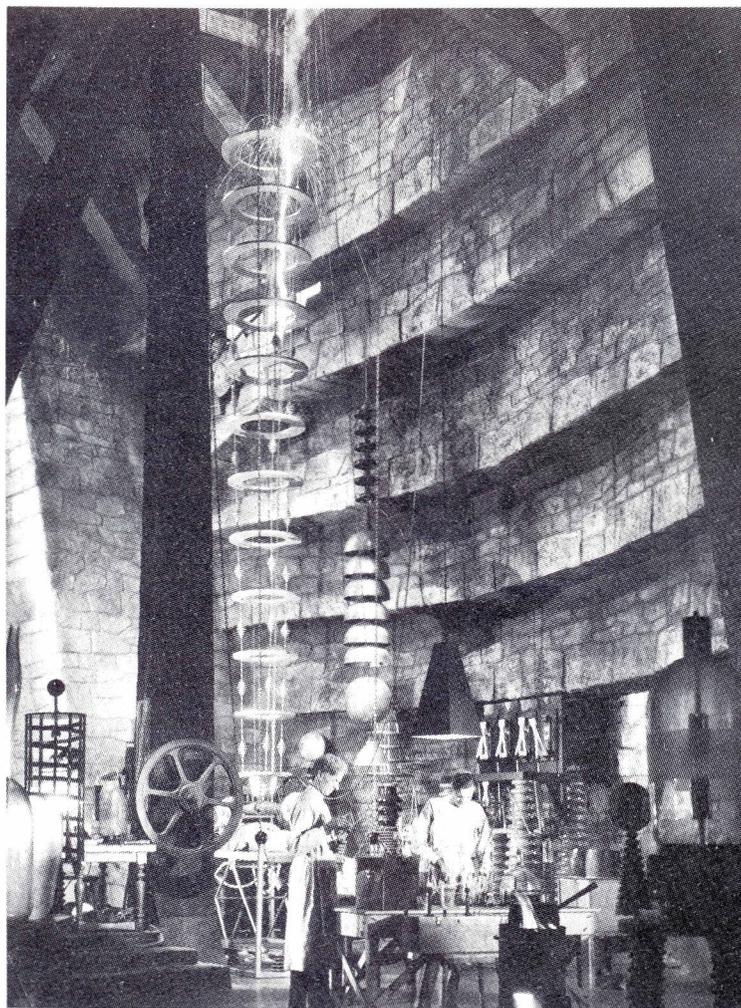
Qué hay de ciencia en la ciencia ficción. ¿Hay *scifi* sin el impacto tecnológico en la vida cotidiana? Ciertamente NO. No es la ciencia lo que la provoca, sino los poderes de la técnica. Podríamos hablar de *tecnoficción*: fantasía desatada por —y ligada a— la razón técnica; una razón destinada a la transformación del mundo y de lo humano más allá de lo imaginable, siempre al borde del descontrol. En la CF no importa tanto la ciencia como la creencia científica: un *verosímil* cientificista domina los relatos. Imperio del sofisma, de la construcción sin fisuras, de la certeza paranoica. A nadie le importa que las academias de ciencias sancionen la legitimidad de lo conjeturado. La ciencia ficción teje su poder sobre la muy delicada tela que separa la creencia estética de la simple creencia global, militante. No es necesario creer en la vida en Marte —acaso sea todo lo contrario— para sobresaltarse con *La guerra de los mundos*. Como en el fantástico, el debilitamiento de la creencia es imprescindible para la apertura de un campo estético (el célebre aforismo de Madame du Deffand: “—¿Usted cree en los fantasmas? —No, pero me dan miedo”, trasladado a la amenaza extraterrestre o a los monstruos creados por el hombre). La ciencia ficción —en la literatura, en el cine— requiere un lector o espectador abierto a un espacio donde el juego con los límites de la razón es posible. Pero no todos la entienden así. Pregunta inquietante: ¿cuántos adictos a las películas *scifi* las ven como casi documentales? Imposible responderla, pero entre los fanáticos abundan, como en la cinefilia galopante, los casos clínicos. Condición doblemente riesgosa la del *cinéfilo de ciencia ficción*.

Entre dos mundos. Las películas *scifi* producen de modo especialmente dramático la división del espectador en esa condición que Coleridge llamara “una voluntaria suspensión de la incredulidad”, una conciencia desdoblada entre esa parte que sabe que se trata de una ficción y esa otra que se sumerge en ella como una realidad vivida. El caso es que la misma razón vigilante que mantiene a la ficción como tal, aquí también trabaja para dar consistencia al film. No da garantía alguna: comprobamos que se trata tan sólo de dos ficciones: la de todos los días y la de los hechos insólitos y acechantes. La ciencia ficción pide, a su modo, una constante *prueba de realidad*. De allí su eficacia, aunque también una intrínseca debilidad: dentro de cualquier película del género un índice apunta hacia nuestro mundo. Vemos *Terminator* y Bill Gates adquiere el perfil de un jinete del apocalipsis. La ficción CF procura siempre *justificarse* como potencialmente factible a partir de la realidad. Y esta conexión hace que las cosas, en el cine, no dejen de complicarse.

Falsos sueños, pesadillas reales. Parece haber dos grandes grupos dentro del confuso, heterogéneo campo de la ciencia ficción en el cine. Las películas donde la extrañeza se impone hasta el insomnio estremecido y aquellas donde la fantasía oficia como medio para vehiculizar alguna idea generalmente seria, ambiciosa, grave y sentenciosa sobre la humanidad y su destino. A las primeras reservamos la expectativa siempre renovada, la fe momentánea que nos arma para enfrentar cada desafío a la imaginación. De las segundas esperamos que confirmen nuestra ideología o nos escandalizamos porque la contraría —en ellas, dato reiterado, suele imperar el aburrimiento—. Son conglomerados de ideas —a menudo, un recurrente déficit intelectual hace demasiado generosa esta categoría— disfrazadas de sueños.

Pero las otras, las que cuesta borrar de la memoria —que, como sabemos, siempre se acuerda de lo peor— se acercan indefectiblemente a nuestras peores pesadillas. La ciencia ficción es la excrecencia morbosa de la razón científica, esa que usamos para comprender y conquistar el mundo. No siempre pasa felizmente por la pantalla, pero vuelve a intentarlo una y otra vez. El cine de ciencia ficción es un cine *problemático*. Entre sus exponentes destacados no se observan demasiadas obras maestras del cine. Aquí conjeturamos una audacia que seguramente escandalizará a más de un fan. Muchos maestros de la ciencia ficción literaria evidencian una escritura *apenas correcta*. ¿Será lícito afirmar algo similar en cuanto al cine, vale decir, que muchos de los nombres de autores y films que pululan en este dossier son, a la vez, cimas de la ciencia ficción en la pantalla y apenas modestas obras cinematográficas? Si esto es así, se trata de otra paradoja de la ciencia ficción que no intentaremos resolver aquí.

Crónica de mundos posibles. Las autoridades en el género no cesan de buscar antecedentes ilustres, desde los *Diálogos* de Luciano de Samosata a la *Ciudad del Sol* de Tomaso Campanella o la *Utopía* de Tomás Moro. Pero el relato —escrito o fílmico— comienza a ser ciencia ficción cuando lo deseado (esto debería ser así) se convierte en lo temido (sería inquietante o hasta terrible si así fuera) y así son posibles *Frankenstein* o *Los primeros hombres en la luna*. Sin embargo, algo parece mantenerse: el propósito moralizador. Aquí se conectan los satiristas británicos y los escritores *scifi*; acaso sea una buena punta para pensar la abundancia de ciencia ficción anglosajona; de Jonathan Swift a Orwell o Huxley hay línea directa. A la vez, son



hermanos de, por ejemplo, el Cameron Menzies de *Lo que vendrá*. Pero la afinidad no se agota en esa tradición. El ruso Zamiatin propone en su poco recordada novela *Nosotros* un mundo cercano al de la *Metrópolis* languiana. Ficciones que piensan una sociedad futura escindida entre el cerebro y el corazón. A su modo —y éste es un punto de difícil digestión en términos cinematográficos— el relato de ciencia ficción incluye cierto grado de necesaria abstracción. Y el cine *scifi* no será ajeno al *cine de ideas*. A menudo propicio a la moraleja, al mensaje edificante o apocalíptico.

El scifikitsch. Es sabido que buena parte del cine de ciencia ficción puede clasificarse en un vasto abanico que va desde la B a la Z, pasando por todo el abecedario. Algunas

de sus cumbres (especialmente las de los 50) pertenecen al reino del bajo presupuesto. Y se pretende masivo, señuelo para un público siempre imaginado multitudinario. ¿Qué es lo que en cualquier film de ciencia ficción acecha todo el tiempo, en cualquiera de los estilos en que se manifieste? El kitsch, ese “supuesto buen gusto” que aquí invade situaciones, objetos, ornamentos, ambientes; la razón ciencia-ficcional *kitschifica* a gusto: acaso esto sea necesario para que los universos más extraños se conviertan en algo asombroso, pero a la vez comprensible y verosímil. Si Hermann Broch supo definirlo como “el Mal en el sistema de las artes”, el kitsch acompaña a la ciencia ficción en tanto pesadilla, como mal de la razón técnica. Además, ofrece, como *lugar común de los sentimientos*, un espacio ideal para la opción

pasional (la CF siempre opta sin dudar por el corazón). Los ambientes de *Metrópolis* a *Blade Runner*; de la actuación crispada del *Frankenstein* de Whale a la adusta seriedad de los personajes de varias décadas de *scifi* (siendo *2001* su paroxismo), y de allí al ánimo paródico de los 80 al presente. Placer perverso del cinéfilo de ciencia ficción: atender a los vestuarios, los aparatos, los efectos especiales, indicadores de una *tecnología avanzada* que convierten a la visión reiterada en momento festivo, en ritual de repaso a esos mundos revisitados donde la ironía acecha a la par de los alienígenas. ¿Habrá que tomar en serio el cine de ciencia ficción? No sabemos; después de todo, no puede pedirse mucho de nosotros, simples e ingenuos terrícolas. “Miren el cielo”, advertía al final el sagaz corresponsal de *La cosa*. Vale la pena completarlo con un “Miren las pantallas”. Y de algo podemos estar seguros: en el género abundan las sorpresas. De todo tipo. ■

18 películas de ciencia ficción

DOSSIER
CIENCIA
FICCIÓN

Metrópolis

1926-27, Fritz Lang.

Como ciencia ficción anticipatoria, *Metrópolis* anuncia la llegada del Führer, más allá de los destacados precedentes de *Homunculus* y *El Golem*. Los de arriba y los de abajo impuestos por Moloch no se compadecen con un final conservador y casi irritante. *Metrópolis* toma a la ciencia como la encarnación de un poder totalizador dirigido a la manipulación de las masas. La visión de Lang permite conocer la separación entre dominados y dominantes. Film clave del expresionismo alemán, la puesta visual de un mundo imaginario volverá en las imágenes de *Blade Runner* y *Brazil*. Los nazis de un par de años más tarde deseaban su propio *Acorazado Potemkin*. No lo tuvieron, pero *Metrópolis* permanece como el horror a punto de ser parido. A comienzos de los 30, Lang salió corriendo de Alemania, mientras su esposa y guionista, seguramente, revisaba la película en el dormitorio de Hitler. A veces, la ciencia ficción, sin resguardarse ni en la metáfora ni en la alegoría, actúa como disparador de ideologías posibles. Pasar por alto la desgraciada versión coloreada y musicalizada por el berreta Giorgio Moroder. ■

Gustavo J. Castagna

Frankenstein

1931, James Whale.

Si bien se supone que el *Frankenstein* de Whale es un clásico de las películas de terror, lo cierto es que hoy ya no asusta a nadie. Si es, en cambio, una película de ciencia ficción, en la que aparece el científico obsesivo, casi loco, que experimenta ciegamente sin pensar en las consecuencias de lo que está haciendo. La ciencia es peligrosa, nos advierte el film. La obsesión por el progreso, propia de los científicos, también es peligrosa. El afán egoísta por lograr el resultado deseado puede desencadenar catástrofes impredecibles. De esto, entre otras cosas, tratan los *Frankenstein*, *La mosca* en sus dos versiones y *El hombre invisible*, por citar algunos ejemplos. Habría que pasar seguido estas películas en los laboratorios de químicos y biólogos en esta era de la ingeniería genética: ¿qué ocurriría, por ejemplo, si mi cuñado que trabaja con ratones transgénicos logra crear al superratón y a la superratona? Probablemente, mi inocente cuñado cargaría con el peso de ser el responsable de la aniquilación de la humanidad. En esta época, en la que se escapan virus de los laboratorios, en estos tiempos del sida, *Frankenstein* es una película necesaria. Pero *Frankenstein* es también una película sobre la soledad y la fealdad. Hay muchas secuelas de *Frankenstein* y espero que se hagan muchas más: no se puede vivir sin grandes historias, e historias como ésta hay muy pocas. ■

Flavia de la Fuente

El hombre invisible

The Invisible Man, 1933, James Whale.

Nuevamente la maldita ciencia y, en este caso, el malvado y ambicioso científico que logra hacerse invisible y quiere dominar a toda la humanidad. Es uno de los pocos casos de esta serie de películas de la Universal en que el monstruo es antipático y malísimo: tal vez sea porque es invisible ya que, en general, son tan feos que resultan irresistiblemente tiernos. Se trate de *Frankenstein* o del *Hombre Lobo*, los monstruos son seres queribles y torturados. Son feos y malos a pesar suyo y sufren tanto que es imposible no amarlos. *El hombre invisible* de Whale es el debut cinematográfico de Claude Rains: peor le fue a Kevin Costner, que en su cuarta película (*Reencuentro*) hace del muerto adentro del cajón cerrado, y a Boris Karloff, que luego de dieciséis años de intensa labor en los sets tuvo que hacer de *Frankenstein* y de *La Momia*. Es interesante ver la remake de John Carpenter —mucho menos divertida que la original—, en la cual se pone en imágenes todo lo que en 1933 sólo era posible narrar con palabras debido a los rudimentarios efectos especiales. ■

Flavia de la Fuente

El día que paralizaron la Tierra

The Day the Earth Stood Still, 1951, R. Wise.

Se supo. No querían invadirnos, no tenían contacto con Moscú (aunque entonces brillaran los sputniks por el cielo). Los visitantes sólo querían dejar un mensaje para todas las naciones del planeta. Porque si éstas estaban pensando armar bolonqui espacial, entonces la Unión Galáctica mandaba borrar Tierra. "Marciano" ¿bueno? viene a avisar. Terrestres malos matar marciano que resucita para decir discurso e irse con robot amenazante a casa. *The Day...* es considerada la primera película pacifista de CF que brega por la unión y la paz entre los pueblos. Curiosa lectura, porque si se escucha atentamente el discurso final del mensajero espacial, éste hace una firme defensa del rol de la policía como medio para hacer cumplir las leyes (galácticas o de las otras). O sea que todo es una cuestión de amiguense o mátense entre uds., pero no nos jodan porque si no los hacemos caquita. ¿Pacifismo? Las pelotas. Pueden cagarse a tiros en Orión / pero mi robot es más fuerte... ■

Alejandro Ricagno

La guerra de los mundos

War of the Worlds, 1953, Byron Haskin.

La novela de H. G. Wells de 1897 dio origen a la famosa transmisión radial de Orson Welles de 1931 —que no causó muertes como se cree, pero sí roturas, machucones y pánico—, a la película de Byron Haskin con efectos especiales de Gordon Jennings y producción de George Pal y a las figuritas "¡Marte ataca!", que hicieron las delicias de los niños allá por la década del 60.

La guerra de los mundos toma a los marcianos invasores como beligerantes sin vuelta de hoja. Los pocos terráneos que imaginan una comunicación son rápidamente carbonizados. Esto origina una primera mitad que podría ser simplemente una película de guerra para dar paso posteriormente a un espectáculo conmovedor: el de ver a Los Angeles destruida y desolada, ilustrada a través de un recorrido por sus iglesias donde la gente se reúne desesperada.

Si *La guerra...* no es la obra maestra que prometen su fotografía y su diseño es por la falta de un personaje central que corporice las emociones. El científico sensato que interpreta Gene Barry es tan chato e inexpresivo como el actor. Con otro punto de anclaje en la historia estaríamos hablando de una de las mejores historias de ciencia ficción del cine. ■

Gustavo Noriega

El monstruo de la laguna negra

Creature From the Black Lagoon, 1954, J. Arnold

Si alguien brilló con luz propia como maestro de la CF americana de los 50, ése fue el prolífico Jack Arnold, autor de joyas tales como *Tarántula* o *El increíble hombre menguante*, que fueron la delicia de más de una generación en lluviosas tardes de sábado por Canal 11.

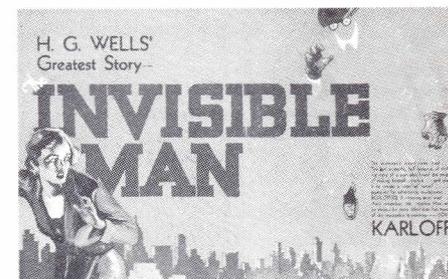
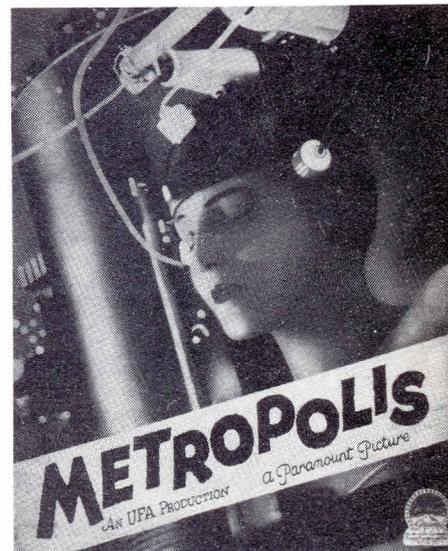
Vistas en su momento como meros productos de entretenimiento, los films de Arnold hicieron escuela en el género. *El monstruo de la laguna negra* es quizá su ficción menos científica y más conmovedoramente romántica. Cruce entre Jean Cocteau y Jacques Cousteau, *El monstruo...* es una versión submarina de *La bella y la bestia*, el encuentro fulmineo entre un hombre-pep (suerte de eslabón perdido con branquias) y una bióloga marina con performances acuáticas a lo Esther Williams. Spielberg la debe haber visto más de una vez: compárense las escenas iniciales de *Tiburón* con las primeras tomas del anfibio enamorado mirándole las piernas a la nadadora, aunque en este caso las intenciones sean más benignas. El húmedo monstruo se suma a la galería de criaturas castigadas por no apartarse una milla marina de sus torrentes de amor. ■

Alejandro Ricagno

El planeta prohibido

Forbidden Planet, 1956, Fred McLeod Wilcox.

En 1956 Fred McLeod Wilcox filmó esta muestra insuperable de las películas "de planetas" —según



18 películas de ciencia ficción

DOSSIER
CIENCIA
FICCIÓN

la taxonomía norieguiana—. El Dr. Morbius (Walter Pidgeon) vive en un pacífico retiro estelar con su hija Altaira (Anne Francis) y su fiel sirviente cibernético, el archifamoso robot Robby (que luego pulularía por cuanta serie televisiva uno pudiera imaginarse), custodiando la herencia tecnológica y la sabiduría de una civilización perdida. Intrépidos terráqueos —liderados por Leslie Nielsen joven y serio, todavía lejos de *La pistola desnuda*— quiebran la paz del oasis galáctico y comienzan a ser diezmados por un monstruo invisible: pronto nos enteramos de que el poderoso asesino es un “monstruo del Id” (sic), engendro freudiano que genera el buenazo de Morbius en sus momentos de reposo. El sueño de su razón produce monstruos. Más allá de las alusiones psicoanalíticas al Ello, la deliciosa *Forbidden Planet* es una de las más brillantes adaptaciones de Shakespeare jamás llevadas al cine: es una versión tan libre como evocadora de *La tempestad*. Para desintoxicarse del engendro que décadas más tarde perpetraría el pintor frustrado Peter Greenaway, y solazarse con las piernas de Altaira, las más lindas de toda la ciencia ficción cinematográfica. ■

Eduardo A. Russo

La máquina del tiempo

The Time Machine, 1960, George Pal.

Mucho más cerca de la ingenuidad del cuento de hadas que de la solemnidad de la fantasía científica, esta versión de la novela de Wells es un despliegue de color, decoración y efectos especiales propios del kitsch de la comedia musical. Ningún adepto duro del género puede aceptar esta utopía positiva que invierte *Metrópolis* (porque los habitantes del mundo subterráneo son los amos de los que viven arriba) y también *Horizontes perdidos* (porque el protagonista llega a un paraíso habitado por tontos). El gran encanto de este relato de Navidad tiene mucho que ver con la tenue melancolía que acompaña la soledad del protagonista. Este, aislado en su mundo y en su época, partirá para volver al futuro y aportarle la experiencia del pasado (invirtiendo, de paso, *Un yanqui en la corte del rey Arturo*). El científico, que es un visionario y no un ambicioso (invirtiendo *El hombre invisible*, *Frankenstein* y tantas otras), viajará en su coqueta cápsula sentado en un sillón de terciopelo rojo. Sólo la Metro Goldwyn Meyer podía concebir un vehículo semejante. La Warner Bros., por ejemplo, hubiera usado un asiento de tranvía. ■

Quintín

El pueblo de los malditos

Village of the Damned, 1961, Wolf Rilla.

Sin platillos, pero dejando bombos, se produce la invasión. Tras un misterioso desmayo colectivo, todas las mujeres fértiles de un pueblito inglés quedan embarazadas. Nacen luego unas criaturas rubias aparentemente normales, salvo por su precocidad y el desarrollo de un coeficiente intelectual como para dejar a Stephen Hawking a la altura de Upa. En cuanto a cualidades morales, hay que decir que la nena de *La mala semilla* al lado de ellos es Heidi. Basta mirarlos un poco para que adivinen lo que uno está pensando, y ya crecidos te ordenan telepáticamente actividades tales como el suicidio, sin ir más lejos. Obra maestra de climas inquietantes, ejemplo de ingenio narrativo sobre todo en los minutos iniciales, *El pueblo...* (basada en una novela de Wyndham) parte de una estructura típica de la CF pero debe más al campo del terror de lo siniestro: lo extraño en lo familiar. Primer caso de inseminación espacial, más sutil que en *Alien* pero con idéntico propósito. Es excelente el clímax final, tanto en el plano argumental como en su simple resolución en imágenes. Seguro que Cronenberg la vio antes de hacer *Cromosoma 5*. Tan recomendable para señoras embarazadas como *El bebé de Rosemary*. Ojo: no confundir con la secuela de 1964, *Children of the Damned*, que no fue dirigida por este extraño señor Rilla. ■

Alejandro Ricagno

Alphaville

Alphaville, une étrange aventure de Lemmy

Caution, 1965, Jean-Luc Godard.

Dijo Jean-Luc, el crítico: “las actualidades están al lado de Méliès antes que de Lumière”. La ciencia ficción para Jean-Luc, el cineasta, sería una actualidad anticipada (ver *Anticipación* en el film colectivo *Rogopag*). No se trata simplemente de la predicción tecnológica, sino de las posibilidades del lenguaje. Reconciliar las palabras y sus gestos. Mucho antes de que Hal 9000 peleara con Keir Dullea perdida en el espacio de *2001*, Alpha 60, la computadora-ventilador, entablaba un duelo inolvidable frente a Eddie “Caution” Constantine en esta obra maestra, apta inclusive para no godardianos. Mucho antes del reciclaje posmoderno-cambalache que sirve muchas veces para suplir falta de ideas, *Alphaville* era una galaxia de citas, donde cabían el comic, el humor, la información del Figaro-Pravda, las mujeres que decían sí mientras negaban con la cabeza, los investigadores privados que acudían a la *capital del dolor* para decir que lo que convierte la noche en luz es la poesía. París era un planeta en medio de los helados boulevards exteriores sólo posibles de cruzar si se iba acompañado de la pálida belleza celeste de Anna Karina y se recitaba lo mejor de Eluard. Y la ficción encontraba en la ciencia del Cine el único misterio eterno del Universo: el del Amor. Y en God-art, a su profeta. ■

Alejandro Ricagno

Fahrenheit 451

1966, François Truffaut.

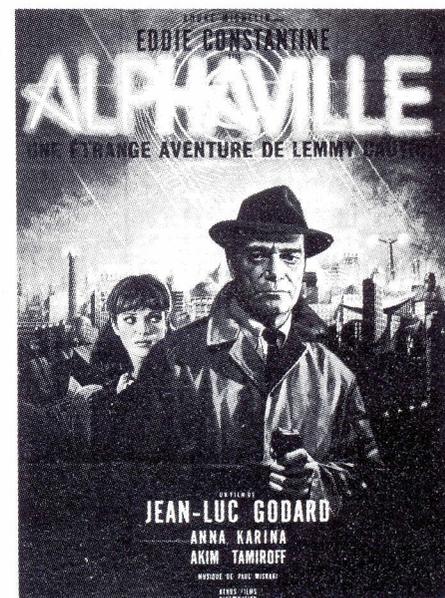
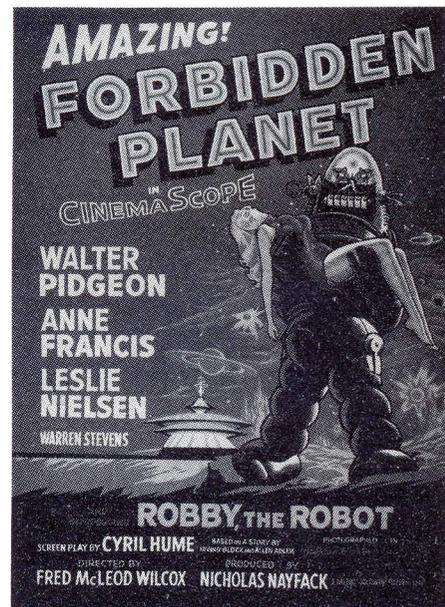
Film comúnmente vapuleado, merece una revisión y un desagravio. Se lo considera frío (aunque abundan en él las llamas), con un *cast* desajustado, casi un híbrido en la filmografía truffautiana. Sin embargo, ¿cuánta ciencia ficción de los 60 se sostiene como este *Fahrenheit*? Igual dosis de ironía que en *Alphaville*, aunque más enmascarada. Los “libros parlantes” del final, al contrario que en la dudosa alegoría de Bradbury, se muestran como una tribu de ilusos tan atontados como los antilibros urbanos. Un eros congelado —memorable y deseable Julie Christie, inquietante y duplicada en dos personajes— alterna con momentos de intensa emoción que asoma entre las llamas: la vieja loca y heroica quemándose ante los azorados bomberos, o Truffaut incendiando su biblioteca íntima en plano detalle, hoja a hoja. Para recuperar el placer de la lectura por el placer del cine y gozar de la hoguera —¿qué más cinematográfico que un incendio, desde la *Vida de un bombero americano?*—. Aparte, para los amantes del color en el cine, una experiencia inusual, comparable a los experimentos que Jean-Luc pergeñara por entonces. Anacrónica desde siempre, *Fahrenheit 451* es un ejemplo contundente de que la metáfora puede *pasar* en el cine *scifi* sin caer en el didactismo, a pura —aunque calculada— poesía. ■

Eduardo A. Russo

2001. Una odisea espacial

2001. A Space Odyssey, 1968, S. Kubrick.

Las películas de Kubrick se caracterizan por contar una historia que sirve a la vez como modelo coherente de un universo cerrado. Esta elección de una unidad autosuficiente (una época, una clase, una institución, un grupo marginal) le permite desarrollar su obsesión por el detalle: describir minuciosamente ambientes, rituales, ritos de iniciación y códigos internos. Pasión por la disciplina. Pasión por todo aquello que pueda sistematizarse. Por eso, *2001* es la obra central del “sistema Kubrick”, la que le da el sentido que él busca. La historia que pretende contar aquí es nada menos que la de la evolución de la inteligencia humana, desde el mono hasta la “criatura cósmica” (?), una versión psicodélica del superhombre nietzscheano. A partir de *2001* Kubrick empezará a referirse a sus películas en términos de “mitos”, verdades fundamentales que se comunican al espectador “a nivel inconsciente” —según él—. Al hablar de “verdad” en el cine, no sólo justifica su “realismo” aun cuando incursiona



18 películas de ciencia ficción

DOSSIER

CIENCIA FICCIÓN

en el fantástico, sino que confirma que no cree en la ficción. ■

Silvia Schwarzböck

Solaris

1972, Andrei Tarkovski.

Con la estolidez habitual, la prensa de la época (1972) la saludó como "la respuesta soviética a 2001". Tarkovski seguía haciendo la suya en esta adaptación de una novela del polaco Stanislaw Lem. Un planeta que bien puede ser una gigantesca mente girando en el espacio suspende sobre su superficie una estación orbital terrestre. El astronauta Kelvin viaja allí porque cosas extrañas ocurren en la base. Seres que responden a los más secretos temores o deseos de los terrícolas se materializan, poniendo a prueba la realidad, la identidad, la estabilidad psíquica de los humanos. ¿Qué esconde Solaris? Gigantesco océano indescifrable, que habría que destruir o al que tal vez, como sugiere un personaje, se le debería rezar. *Solaris* es, tanto para el espectador como para Kelvin, una experiencia límite donde Tarkovski hace con nosotros lo que Solaris con sus visitantes. Su acción no se basa en el despliegue físico, sino en un viaje interior del que podemos salir transformados: *Solaris* es una piedra de toque del género, una de esas obras que lo delimita, lo marca y a la vez lo trasciende. ■

Eduardo A. Russo

Encuentros cercanos del tercer tipo

Close Encounters of the Third Kind, 1977, Steven Spielberg.

De las muchas invasiones o visitas que sufrió nuestro planeta (cuatro de las cuales son recogidas en esta pequeña antología) ninguna se asemejó tanto a una experiencia religiosa como la pensada por Spielberg. Los alienígenas —larguiruchos estilizados con cara de tortuga— se comunican con notas musicales, hacen que los hindúes canten en la montaña, que Richard Dreyfuss haga montañitas en el puré y que su esposa piense que perdió la chaveta. Pero lo más importante es privilegiar el contacto con los locos y los niños dejando afuera a los especialistas entrenados por la NASA. La única persona que comparte con el espectador la comprensión de esta elección es un señor con audífono que poco después se subiría a otra nave madre para no volver. Bon voyage, Truffaut. ■

Gustavo Noriega

Mad Max

1979, George Miller

Max Rochatansky desea un orden dentro del desorden. Max será Mad Max a partir de la masacre familiar en la ruta australiana. Miller nos ofrece un mundo sin reglas donde la supervivencia tiene relación con la venganza sin elecciones morales. Las imágenes feroces de la primera y segunda parte de la saga contrastan con algunos delirios filosóficos del final de la serie. Los caminos serán retomados por el desierto sin leyes en una competencia mortal sin largada ni llegada para descifrar quién vive y quién muere. Mad Max pasa de padre de familia a héroe de Truequelandia combatiendo en medio de un Circo Romano. Esa reducción espacial nos transmite una asfixia que vuelve a oponerse a las dos historias anteriores. *Mad Max* —la serie en su totalidad— resume la capacidad de insertar anacronismos y mezclar géneros en una puesta poco agradable. En cuanto a la ciencia ficción, *Mad Max* inaugura una tendencia donde convergen la copia lograda de *Los dueños del mundo* (Aaron Lipstadt) y los residuos estilísticos de *Hardware* (Richard Stanley). En estos casos, tampoco Max tuvo la culpa. ■

Gustavo J. Castagna

Fuga de Nueva York

Escape from New York, 1981, John Carpenter.

Una de las mejores películas de Carpenter nos introduce en un mundo apocalíptico, posible y cercano. Dentro de cuatro años, Nueva York será una cárcel y el presidente de Estados Unidos

necesitará de un marginal para seguir con vida. Snake Pliskens (Kurt Russell) encarna al héroe del comic, sobreviviente de un desastre sin bombas atómicas. *Fuga de Nueva York* es una película de personajes-residuos, alimentados por el futuro nada venturoso que nos propone el carpintero. En el cielo no hay naves espaciales sino helicópteros y por las calles destruidas anda un taxista (Ernest Borgnine) perteneciente a otra época, a esta misma época. Carpenter sitúa el caos desde hoy, impidiendo una traslación temporal hacia personajes y situaciones que desconozcamos. Los referentes están ahí y el género ingresa a lo cotidiano y a la certeza por reconocer la historia. Las 22 horas de Pliskens señalan una vida cronometrada para cumplir la misión. Los tiempos se acortan y el fin de las utopías está presente a la vuelta de la esquina. ■

Gustavo J. Castagna

Blade Runner

1982, Ridley Scott.

"Sushi. Así me llama mi mujer. Quiere decir 'pescado frío'". Así dice el blade runner Harrison Ford en la versión Producer's Cut. El pescado frío es el calificativo que se lleva este Sam Spade del siglo XXI y merece cualquiera de los demasiados habitantes del planeta. Salvo los replicantes, aunque a ellos les está prohibida la permanencia en la Tierra bajo pena de "retiro". Pocas veces una visión del futuro fue tan desesperada. La amenaza de la antiutopía futurista no es Big Brother observando cada uno de nuestros actos sino nadie mirando a nadie, nadie hablando la misma lengua. Las preguntas son internas y se relacionan con la vida, la muerte y otras pequeñeces. La respuesta la da Edward James Olmos en un pequeño papel de antología: "Es una pena que no sobreviva —dice de la replicante Sean Young— pero, de todas maneras, ¿quién lo hará?".

La atmósfera de cine negro —y sus personajes desolados más propensos a hablarle al espectador que a otros personajes— cuadra perfectamente con este panorama. Es una pena que ese clima no haya sobrevivido al afán revisionista de Scott pero, de todas maneras, ¿quién lo hará? ■

Gustavo Noriega

Terminator

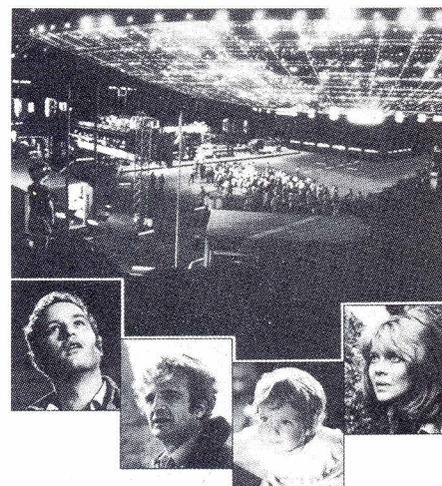
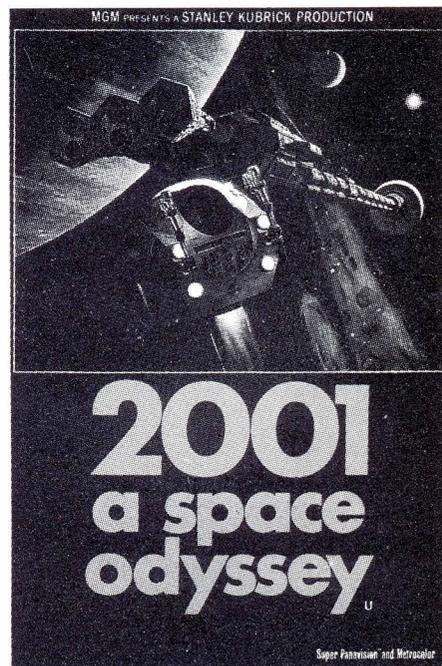
The Terminator, 1984, James Cameron.

Al igual que la teniente Ripley de la saga de los *Aliens*, Sarah Connor es una mujer elegida para luchar contra el mal. En la cotidianidad de un personaje de vida simple irrumpe la aventura, una experiencia extraordinaria que lo transformará de manera irreversible y lo pondrá en contacto con otra dimensión de la realidad. La aventura es la experiencia opuesta a la rutina, a la preocupación cotidiana por asuntos menores y privados. Para Cameron, la aventura es "cosa de mujeres" (esto ya lo había mostrado con la heroína de *Piraña II*). Pero ahora lo que le interesa es la génesis del heroísmo femenino. No es casual que redimensione después al personaje de Ripley. Sólo una personalidad así puede igualarse a la de Sarah. Ambas son sobrevivientes. Por sobrevivir al Mal son las elegidas para destruirlo. La aventura no es un episodio aislado, sino una segunda identidad. *Terminator* anticipa que el cine de Cameron será un cine de personajes, aun con sus efectos especiales y al margen de sus presupuestos. Un fiel discípulo de su maestro Corman: nunca tiró un centavo. ■

Silvia Schwarzböck

Agradecimiento

A Axel Kuschevatzky y al video *Mundo Macabro* por videos e información para estas películas y para el artículo sobre *Dimensión desconocida*. Gracias, macho.





Haciendo tiempo



por C. Adrián Muoyo

Vi otra vez vagas sombras de casas, los testimonios de la Humanidad decadente.

No puedo esperar que usted crea esto. Tome mi relato como una patraña o como una profecía.

H. G. Wells, *La máquina del tiempo*.

La primera paradoja. Las historias de viajes a través del tiempo han aportado, sin duda, buena parte de lo mejor del cine de ciencia ficción; un cine que sin embargo ha tratado de demostrar de todas las maneras posibles que emprender este tipo de travesías es algo demasiado peligroso e innecesario. No por nada el benemérito doctor Emmet Brown decía —en *Volver al futuro III*— “ojalá no hubiese inventado nunca esta maldita máquina del tiempo, sólo ha causado desgracias”. Asistimos, de esta manera, a una relación histórica y traumática entre cine y viajes temporales, los cuales han tenido su venganza a través de las temibles trampas de las paradojas que se fagocitaron películas enteras. Tal es el caso de *Terminator II*, que terminó siendo un film publicitario de la última generación de efectos especiales.

Tres cosas tiene la vida. En el cine de viajes temporales podemos reconocer tres niveles de “realidad”. Uno es el del lugar del pasado o del futuro visitado, el otro está dado por la contemporaneidad del viajero y el último es el del otro lado de la pantalla, el que habita el receptor del relato de la travesía. Estos niveles están muy relacionados entre sí, por eso es necesario que existan denominadores comunes. Un ejemplo de esto es el de *La máquina del tiempo*, de George Pal, quien adaptó la novela de H. G. Wells con la intención de lograr una “identificación” con el protagonista de la historia. El viajero parte de la era victoriana y se detiene en los hechos más trágicos del siglo XX: las guerras mundiales y la era del terror atómico, justamente los acontecimientos que aniquilaron el positivismo de su época original. De esta manera queda “actualizado”, se convierte en un hombre de este siglo y como tal se adentra en el futuro poblado por los Morlock y los Eloi. Entonces no es solamente el científico inglés el que asiste a la degeneración de la raza humana. Como “casi contemporáneos” del viajero, todos nosotros visitamos la Tierra del año 802.701 y reconocemos en ella la herencia de nuestra civilización suicida. Aquí está la clave de la inquietud y el temor casi inconsciente que nos provoca *La máquina del tiempo*. Ya no se trata de planetas lejanos ni de sociedades extraterrestres. Lo que “vemos” es lo que nosotros mismos hemos construido. O destruido.

Un recorrido por Hill Valley. Claro que *La máquina...* está cargada de símbolos. Los conocidos del viajero representan a la sociedad victoriana, Weena encarna la esperanza de la redención humana. Pero lo que está ausente en el relato es la presencia de lo cotidiano, algo que tiene una importancia fundamental en la saga de

Volver al futuro. Como el científico de Wells-Pal, el doctor Brown construye la máquina para “encontrar una clara percepción de la humanidad, de lo que fue y de lo que será”. Es en la figura de Marty McFly donde aparecen la cotidianidad y las cosas “reconocibles”. Como joven de fin de siglo, Marty llevará la cultura de los ochenta a todos los tiempos que visita (o “visitamos”). De esta manera, en el Lejano Oeste ganará un premio de tiro al blanco por haber practicado puntería “jugando videogames” y en el 2015 huirá de sus perseguidores gracias a su destreza en el skate. En 1955 será Calvin Klein y en 1885 Clint Eastwood. Los tres niveles de “realidad” presentados en *La máquina...* se entrelazan más profundamente a través de la presencia de lo trivial.

Además —y por sobre todas las cosas— la trilogía de *Volver...* demuestra que, a diferencia de lo que creen muchos pacatos, se puede reflexionar seriamente sobre los peligros de la ciencia a través de la comedia y la ficción.

Arma mortal. *Terminator* no fue la primera obra que deslizó la posibilidad de utilizar la máquina del tiempo con fines bélicos. Ya a mediados de los 70, por ejemplo, en un capítulo de la serie televisiva *Fuga en el siglo XXIII* el invento es usado para eliminar en la niñez a los líderes de las potencias, y este hecho desencadena la guerra nuclear. Sin embargo, en la película de James Cameron, la idea aparece más cruelmente presentada y cuenta con una producción cuidada hasta en los mínimos detalles. Así, en una de las persecuciones el cyborg le dispara a la imagen de una de sus víctimas que está reflejada en un espejo retrovisor. Su condición de androide le impide discernir entre lo real y lo irreal. De esta forma, *Terminator* se construye —como una máquina— desde las piezas pequeñas hasta las más grandes y se convierte en uno de los mejores films de ciencia ficción de los ochenta. Lamentablemente, hacia finales de la década, Cameron habría sufrido una extraña enfermedad cerebral, lo que explicaría engendros como *El abismo* y *Terminator II*.

Los utilitarios. Por esa puertita que abrió *Terminator*,

Transcripciones y procesamiento de textos

Word Perfect 5.1
Word 5.5

Monografías
Conferencias
Reportajes

Gustavo: 67-9948
(mensajes al 97-1558)

sugiriendo que los viajes temporales sirven para algo más que para la investigación científica, se colaron muchas producciones. Quizá demasiadas, a juzgar por la calidad. Entre lo peor hay que contar a *Corriendo contra el tiempo* (*A Time To Remember*) de Bruce Green. En ella un historiador (Robert Hays), su novia y un físico intentan evitar el asesinato de Kennedy. Conclusión: la máquina del tiempo no debe ser utilizada por retrasados mentales. *Millennium* y *Freejack* se basan en la idea de “rescatar” a la gente del pasado justo en el momento previo a la muerte. Claro que como las dos películas presentan visiones del futuro distintas, los fines de estas “operaciones temporales” también son distintos. En *Millennium* la humanidad del año 3000, ante su próxima autodestrucción, busca salvar la raza. El film deja muchas preguntas sin respuesta. ¿Por qué una sociedad que se autoaniquila con la contaminación pretende darles una nueva oportunidad a los humanos del pasado? ¿Por qué si es que tienen tal desarrollo tecnológico no se salvan a sí mismos? ¿Por qué darles los roles protagónicos a Cheryl Ladd y Kris Kristofferson? El mundo futuro y la historia de *Freejack* aparecen —en líneas generales— como más “creíbles”, algo que es fundamental en todo relato fantástico. Lo que —por

ahora— es irreal debe aparecer como posible. Este es el mayor acierto de *Freejack* aunque no por eso deja de tener lugares comunes y errores evidentes como el invisible envejecimiento de algunos personajes.

Para no perder tiempo. *Experimento Filadelfia*, *Frankenstein perdido en el tiempo* y *El planeta de los simios* se refieren a viajes accidentales, y *Escape al futuro* —con la persecución de Jack el destripador en la actualidad— podría considerarse como una especie de policial “raro”. No nos extenderemos sobre estas realizaciones. No es el fin de esta nota el repasar todas las films sobre travesías temporales. Son muchos y ésa es una tarea de las enciclopedias de cine. Hasta el capitán Kirk y su tripulación —en *Viaje a las estrellas IV*— intentó el viaje de acuerdo a las teorías einsteinianas para salvar el planeta en el siglo XXIII. Logró el objetivo, pero también demostró que los años no pasan en vano ya que la película está lejos de los mejores capítulos de la serie. Quizá muchos cineastas deban recordar las sabias palabras del doctor Brown antes de emprender viajes a través del tiempo: “Viajar sin necesidad pone en peligro el continuo de espacio y tiempo”. Y la salud mental de los espectadores, agregamos. ■

¡Peligro, paradojas!

Desde que a alguien se le ocurrió plantear el interrogante de qué pasaría si viajamos al pasado y evitamos que nuestros padres se unan para engendrarnos, los viajes temporales comenzaron a ser mirados con desconfianza tanto por los físicos como por los creadores de ficciones científicas.

Como es habitual, los hombres de ciencia ensayaron mil y una teorías para rebatir o confirmar la posibilidad de que el mundo en el cual vivimos pueda ser puesto en peligro por una paradoja surgida a partir de una travesía temporal. Los cineastas y escritores de ciencia ficción, más prácticos y con menos obligaciones explicativas, tomaron un camino más fácil: evitaron tratar el tema de las paradojas.

Hubo que esperar hasta la década del setenta para que la cuestión apareciera planteada en un medio audiovisual. En el citado capítulo de *Fuga en el siglo XXIII*, el viajero que ha arribado al futuro para conocer las causas de la guerra nuclear que de un momento a otro va a estallar en su época se encuentra con una nefasta paradoja.

Descubre que él mismo es el culpable del holocausto atómico, ya que al enterarse del éxito de su viaje, las superpotencias se sienten con vía libre para utilizar la máquina militarmente, con el consiguiente aumento de la tensión entre los bloques rivales que desemboca en la guerra. La paradoja, tal como aquí está desarrollada, cumple su función de dar una interesante vuelta de tuerca al relato sin afectar su “verosimilitud”. Pero no siempre es así.

Si consideramos que el tiempo es una serie infinita de vías paralelas con desvíos que las cruzan y unen también infinitamente, cualquier cambio en un punto determinado del transcurso del tiempo significaría un cambio de vía. Esta es la teoría en la que se sostiene la saga de *Volver al futuro*. En un momento de la serie, cuando llegamos a conocer tres 1985 alternativos,

podemos ver con total claridad esta concepción del tiempo y el espacio. Existe un 1985 original, del cual partió Marty en la parte I; un 1985 nuevo, en el que los padres de McFly son piolas, y un 1985 en el que Biff domina Hill Valley. Y lo verdaderamente destacable es que todos estos cruces y entrecruces de las vías del tiempo están hechos de manera impecable. Por incapacidad nuestra o por una gran capacidad de los guionistas, aún no hemos podido encontrar errores en el entramado de *Volver al futuro*.

Pero la saga de *Terminator* no es tan pareja. En la primera parte, rodada también en 1985, la paradoja parece cerrar bien. Incluso si nos preguntamos cómo puede ser que el padre de John Connor naciera después que su hijo, podríamos ensayar la siguiente respuesta. Originariamente el guerrero del futuro —miembro de un grupo de resistencia anárquico— persigue a un cyborg que es enviado al pasado con una misión X. En el transcurso de esta persecución, conoce a Sarah Connor, engendra un hijo en ella y trastorna todo el futuro de la lucha entre hombres y máquinas. A partir de ese momento, de ese cambio de vía, los hechos comenzarían a ocurrir tal como se nos presenta en *Terminator I*. En la segunda parte, la paradoja se nos ofrece como prácticamente injustificable: si se evita la guerra nuclear, John Connor debería desvanecerse como los hermanos de Marty McFly en *Volver al futuro I*.

Terminator II es víctima de la paradoja que plantea. No es el único caso por cierto. En *Viaje a las estrellas IV*, Scottie le da la fórmula del aluminio transparente a un industrial de 1987, quien supuestamente luego desarrollará el producto. Se forma, de esta manera, un círculo vicioso en el que ninguno de los dos creó la fórmula.

Así las cosas, la inclusión de las paradojas en las historias de viajes temporales ha significado el agregado de un ingrediente más a este subgénero de la ciencia ficción. Un ingrediente que puede tornarse venenoso o delicioso, según la habilidad del chef. ■

C. A. M.

Ciudades, laboratorios y naves espaciales



por Silvia Schwarzböck

El cine de ciencia ficción es desde sus inicios un cine de género con efectos especiales. Pero estos recursos visuales siempre estuvieron subordinados al diseño de producción, es decir, a criterios estéticos y no a necesidades tecnológicas. La prueba está en que si un film de CF parece hoy anacrónico, esta impresión la provoca su diseño. La "época" de un film no se identifica por el estado de la tecnología, sino por los cánones estéticos bajo los cuales está presentada. Es el factor diseño el que introduce el factor tiempo. La CF es estéticamente anacrónica por lo mismo que es conceptualmente visionaria. Es visionaria porque entiende que los rasgos del presente están determinados por la tecnología. Es anacrónica porque las variaciones respecto del presente respectivo, para ser verosímiles, no pueden diseñarse con independencia de los criterios estéticos vigentes. Habría que analizar qué criterios estéticos adopta el diseño de producción en cada época para entender cómo construye una ficción fantástica que sea verosímil.

El ecosistema industrial de Metrópolis. El cine de CF nace con *El viaje a la luna* (1902), de G. Méliès. Pero a principios de siglo el viaje espacial era una realidad tan lejana que Méliès lo presenta como una parodia inspirada en J. Verne y H. G. Wells. Por eso, será *Metrópolis* (1926), de F. Lang, el film que funde las bases cinematográficas del imaginario de la CF. En primer lugar, el científico aparecerá de aquí en más como el autor de un experimento cuyas consecuencias escapan a su control. En segundo lugar, la estilización, generalmente asociada a algún "ismo", será el principio rector del diseño. El primer elemento fundante forma parte aún de un imaginario compartido con la literatura del género. Pero el segundo, más estrictamente cinematográfico y relacionado con la proyección de los rasgos del presente determinados por la tecnología, podrá servir como una clave de lectura de la evolución del cine de CF. La estilización presupone que alguna tendencia del presente predominará sobre las otras, hasta reducirlas a un único patrón de estilo. Por lo tanto, la realidad futura se verá de un modo uniforme y homogéneo. Este principio permitirá integrar a todos los objetos dentro de un mismo universo de sentido articulado por el diseño. Así tomará status cinematográfico una tendencia nacida en la literatura de CF: la creación de mundos autosuficientes. El "ecosistema industrial" de *Metrópolis* será el primer ejemplo. El cuerpo y la máquina constituyen una unidad que es la base de la producción. El cuerpo es una prolongación de la máquina y la máquina, del cuerpo. Para algunos arquitectos expresionistas (Mendelsohn, sobre todo) la armonía de la cultura moderna provendría de la máquina como principio de homogeneización y organización sociales. La arquitectura modernista aparece entonces como la más adecuada para una concepción industrial del trabajo. A su vez, si las máquinas serán en el futuro cada vez más perfectas, el diseño industrial no podrá dejar de identificarse con las líneas funcionales y

geométricas de la arquitectura modernista. También los "efectos especiales" están subordinados a la estilización que domina al diseño. El manejo de las luces y espejos tiende a prolongar las líneas geométricas de la arquitectura. En el film de Lang aparece un robot antropomórfico femenino que anticipa la figura del androide. Curiosamente, la forma antropomórfica no es la más funcional para el trabajo (los robots industriales actuales lo prueban). Es que con esta elección estética se intenta revelar que la función última del robot es reemplazar al hombre.

De ahora en más, la concepción visual uniforme, homogénea y abstracta de *Metrópolis* va a trasponerse de la ciudad al laboratorio y de ahí a la nave espacial.

El laboratorio del Dr. Frankenstein. En la época de la Depresión, en 1931, los estudios Universal producen el *Drácula* de Tod Browning y el *Frankenstein* de James Whale. De la puesta en escena de la primera novela de CF resultará un film de terror. Por lo menos así lo verá el público, que desplazará su interés de la figura del científico a la del "monstruo". Este pasaje volverá a repetirse en los años 50, donde las figuras que popularizarán a la CF serán los extraterrestres.

El laboratorio del científico es un mundo autosuficiente dentro de otro ámbito autosuficiente: el castillo gótico. El Dr. Frankenstein de Whale —al igual que Jack Gribbin en *El hombre invisible*— adopta la figura romántica del científico que desafía a Dios. No obstante, la influencia del mito de Frankenstein sobre el cine de CF posterior no se debe al film de Whale, sino a la posibilidad de tomar la figura literaria del "monstruo" como símbolo de la tecnología. Los films de Whale quedarán considerados como "clásicos del terror" —aunque no lo sean— y serán revalorizados como "CF" sólo a la luz del slogan que encierra a la tecnología bajo la categoría de "lo siniestro". Los efectos especiales están subordinados a la concepción del experimento como "creación fallida" y el diseño de producción no se diferencia demasiado del de los films de terror "gótico".

Una pesadilla para el "american dream". En el diseño de producción de los años 50 la tecnología se convierte en un decorado. Aparece como ornamentación de la nave espacial, que adopta ahora la estética "aséptica" del laboratorio. La nave espacial es un "segundo mundo autosuficiente" que se aventura a encontrarse/enfrentarse con otro mundo también autosuficiente y tal vez superior. El laboratorio es ahora el lugar donde se está construyendo la Bomba. Por lo tanto, deja de ser un ámbito autosuficiente y pasa a formar parte del poder estratégico-militar. El científico "nuclear" no investiga ya los "secretos de la vida" —como el Dr. Frankenstein—, sino la estructura del átomo. En el marco de la Guerra Fría, la verosimilitud del viaje espacial o la invasión exterior se basa en el postulado de la existencia de los extraterrestres. Como se los considera una raza o cultura diferente de la humana, estos dos mundos no pueden comunicarse y, por lo

tanto, queda justificado el enfrentamiento militar.

En los films de CF de los 50 la analogía con lo humano pasa del robot al extraterrestre: así se revela que su intención última es reemplazar al hombre. Pero en esta “analogía”, que se da a través de la “deformación” de la anatomía humana, debe existir un factor diferenciador que, una vez descubierto, se convierta en el punto débil que permita derrotar a los extraterrestres. Por ejemplo, en *La guerra de los mundos*, de B. Haskin (1953), los marcianos invasores no son inmunes a las bacterias. Cuando bajan de la nave, mueren. La aparición de los extraterrestres se vuelve el “efecto especial” más esperado por el público. El futuro temido son ellos, no la ciudad ni las consecuencias de los experimentos científicos relacionados con la Bomba. Así como los marcianos de H. G. Wells interrumpían la cotidianidad del mundo victoriano, los invasores del espacio significan una pesadilla para el “american dream”.

El espacio del cine B. A partir de 1956 Hollywood perdió interés en los extraterrestres, que pasaron a ser uno de los temas predilectos del cine B. Pero ¿qué pasa si un extraterrestre aparece como un hombre “disfrazado” de extraterrestre, aunque sea por razones de presupuesto? ¿Y si un planeta se ve como una maqueta que simula ser un planeta? Es decir, ¿qué ocurre si se revela el truco? El cine rompe la ilusión de realidad “fantástica” y vuelve al espectador cómplice del artificio. Así, el cine B invoca/provoca la cinefilia, esa forma tan erudita de expresar el amor al cine. El fin del auge del cine B no se debió a que el cine A fagocitara sus temas, sino al surgimiento de la TV. Las películas baratas empezaron a producirse para esta nueva tecnología. Paradójicamente, será luego la televisión la que permita rescatar el cine B y hasta convertirlo en objeto de culto.

Una odisea visual. Ningún film de CF anterior a *2001. Una odisea espacial* (1968) había mostrado los viajes espaciales con un criterio “realista”. Ningún director antes de Kubrick se había hecho asesorar por 68 instituciones (entre ellas, las principales empresas) para lograr la mayor autenticidad posible en la anticipación de la tecnología del siglo XXI. Como resultado de esta obsesión por el detalle y la reconstrucción exacta (ver, si no, sus otros films), los escenarios parecen diseñados para una exposición de adelantos tecnológicos en la industria espacial. A pesar de eso, la tecnología de *2001* no deja de ser un decorado, sólo que pasa a ser el único. Fuera de él, sólo vemos el espacio cósmico como paisaje exterior. La vida en la nave se reduce al cumplimiento de las funciones orgánicas. Así, se lleva a un extremo el principio de estilización que recorre la lógica del diseño desde *Metrópolis*. También culmina aquí la desaparición progresiva de una analogía corporal entre el robot y el hombre. La computadora perfecta, Hal 9000, es un componente más del decorado. Diseñada para pensar por el hombre, también quiere ocupar su lugar. Pero la analogía se da esta vez con la conciencia: la computadora hace las preguntas que deberían hacerse los tripulantes. Describiendo las rutinas dentro de la nave espacial, Kubrick intenta poner en escena un momento histórico en que una forma de existencia se ha agotado y requiere ser reemplazada por otra. Este agotamiento de las

fuerzas vitales del hombre del futuro se visualiza a través de su dependencia de la tecnología, de su desapasionamiento y de la repetición mecánica de rituales. La salida de esta crisis estaría dada por el contacto con la inteligencia extraterrestre. Pero —a diferencia de otros films que postulan la posible influencia benefactora de los extraterrestres— *2001* intenta crear lo que Kubrick llamó un “mito científico”, una explicación totalizadora del sentido de la evolución humana. La película se inicia con una parte titulada “El origen del hombre” y busca asociar los pasos en la evolución con la aparición de un misterioso monolito. El problema es que esta descripción minuciosa del agotamiento de una cultura hipertecnologizada se transmite al espectador como un efecto indeseado: a través del aburrimiento que produce el film. Únicamente así experimentamos algo parecido a la “decadencia de Occidente”. Pero para sacarnos del tedio, Kubrick introduce un recurso que nos permita “fugarnos” de la planificación: la experiencia “psicodélica” del final. Estas



imágenes, que pretenden funcionar como una “estética complementaria” del realismo tecnológico, anticipan la psicodelia kitsch de los efectos especiales provocados hoy por la “realidad virtual”. Curiosamente, los efectos especiales de *2001* no pertenecen al modelo electrónico, sino al artesanal. Es por eso que Lucas la considera una obra maestra. Pero antes de hablar de Lucas e Industrial Light & Magic, habría que volver hacia atrás en el tiempo y considerar primero el

trabajo artesanal de los pioneros.

Efectos especiales: los intrépidos y sus máquinas voladoras. Los orígenes de los efectos especiales también se remontan a Méliès. Pero con el surgimiento del sonoro el nombre que se impone en la materia es el de Willis O'Brien, quien había realizado ya en 1915 un cortometraje de animación sobre un combate de boxeo a partir del movimiento animado de dos figuras de arcilla. Sin saberlo, había fundado las bases del “stop motion” —conocido también como rodaje “fotograma a fotograma”—. Esta técnica permitía crear la ilusión de movimiento a partir de objetos estáticos. La obra maestra de O'Brien fue su trabajo para la primera versión cinematográfica de *King Kong* (1933). En los años 30 y 40, sobre todo a partir de las técnicas empleadas en el cine bélico y en el cine-catástrofe, se alcanzó un gran desarrollo en el uso de miniaturas y maquetas. En los años 50 el principal innovador es el húngaro George Pal. Algunos de los efectos especiales más recordados de *2001* (la sala giratoria donde hibernan los astronautas y el rescate del astronauta muerto en el espacio) se lograron usando técnicas que Pal había introducido en *Con destino a la luna* (1950). Para este film, Pal había reconstruido el cráter lunar Aristarchus y construyó un estudio giratorio circular con cámara incorporada para crear el efecto de que son los personajes y no el decorado los que se mueven. Otro aporte de Pal es el diseño de las naves marcianas con reflectores incorporados para *La guerra de los mundos* (1953). Estas se filmaron sostenidas por cables —invisibles gracias a

la iluminación del estudio— sobre un decorado en miniatura y con pinturas o transparencias como fondo. Otro film de los 50 importante en materia de efectos es *Planeta prohibido*, de F. McLeod Wilcox. Allí aparece Robby, un robot de 2 metros de altura movido por 6 motores eléctricos, que será un claro antecedente de los robots de *La guerra de las galaxias*, de G. Lucas. El último gran maestro dentro de esta concepción artesanal de los efectos especiales es Ray Harryhausen, quien inició su carrera como colaborador de Pal. Gran admirador de O'Brien, desarrolló su propia técnica, llamada "dynamation", integrando las experiencias del "stop motion" con las de la "chromakey photography" empleadas en *El hombre invisible*. El resultado permite integrar diversas acciones animadas en un mismo plano con fondo real y a niveles de continuidad de imagen mucho menos perceptibles que en la técnica fundada por O'Brien. Harryhausen combatió hasta su muerte (el año pasado) el diseño de efectos especiales por computadora, defendiendo su estilo *démodé* inspirado tanto en las técnicas de los pioneros como en los grabados de su admirado Gustave Doré.

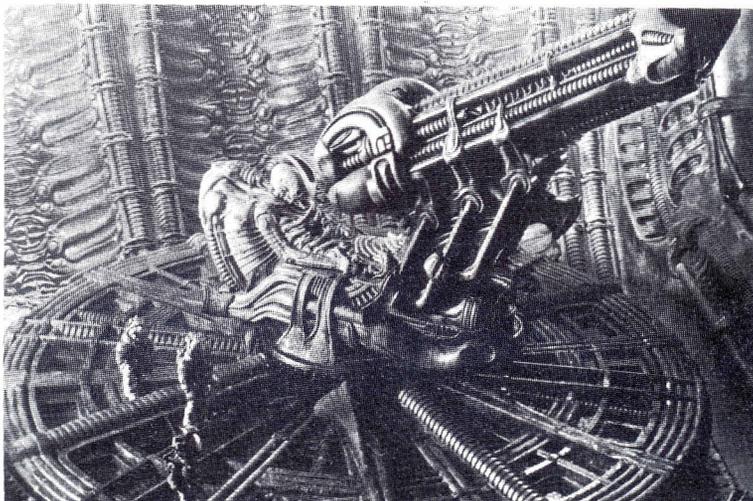
El imperio de Lucas. El objetivo de Lucas con Industrial Light & Magic, su empresa de efectos especiales, era conseguir la mayor impresión de realidad a partir de elementos fantásticos. Es decir, a diferencia de Kubrick, parte de una concepción visual fantástica. La tecnología que aparece en la trilogía *Star Wars* cumple funciones que en los films de leyenda están asociadas a la magia. Esta concepción lo llevará a

insertar en los films que produce (sobre todo a partir de *El imperio contrataca*) efectos especiales elaborados artesanalmente como un homenaje a los pioneros. Para Lucas, no existe una ruptura entre artesanía y tecnología. Por eso, le da a su empresa el carácter de servicio para los continuadores de los pioneros. Así como no existe para él una ruptura entre efectos especiales "artesanales" y "electrónicos", tampoco la hay entre cine "A" y "B". Lucas pertenece a la primera generación de directores americanos influida directamente por el cine y la TV. Su formación audiovisual tuvo por escuela al cine B. Por eso, en la ceremonia de los Oscars del año pasado saludó a los astronautas y entregó un premio al gran Ray Harryhausen con la misma admiración.

La década prodigiosa. Los dos films paradigmáticos de los

80 son *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott, que inaugura la "ideología visual" de la década (ver *El Amante* N° 13) y *Terminator* (1984), de James Cameron, que anticipa la estética de la CF de los 90. Ambos films niegan los criterios estéticos del diseño del futuro usados hasta entonces. El modelo "Blade Runner" niega que el principio de estilización pueda unificar todas las tendencias que conviven en una ciudad. Por eso, construye una Los Angeles del siglo XXI como un mundo autosuficiente donde convergen sin contradecirse los estilos más heterogéneos. El modelo "Terminator" también niega el principio de estilización, pero para aplicar en su lugar una estética marginal extracinematográfica: la del comic. A partir de los 80 más que nunca se puede observar el hecho de que los efectos especiales siempre están subordinados al diseño de producción. Cuando el estado de la tecnología permite que el diseño por computadora convierta a los efectos especiales en un rubro estrictamente técnico, la industria incorpora cada vez más artistas y diseñadores (H. R. Giger,

Carlo Rambaldi, Moebius, Syd Mead). Esto no ocurría con los pioneros porque ellos más que técnicos eran artesanos: combinaban la imaginación "técnica" (en su carácter de "inventores") con la artística (la innovación suponía a la vez una determinada concepción estética). Así como Kubrick introdujo en Hollywood a un técnico de la NASA (Douglas Trumbull), Scott hizo lo mismo con el artista suizo H. R. Giger,



conocido sobre todo por sus "biomecanoides". Giger aportó al cine uno de sus monstruos más geniales: Alien, diseñado especialmente para la película. Con *Alien* (1979), de R. Scott, se impone la biomecánica como criterio estético para diseñar no sólo los alienígenas, sino todo lo que no sea humano (Robocop, Depredador o Terminator, por ejemplo). Giger define a sus biomecanoides como "una fundición armónica de la técnica, la mecánica y la criatura". Este concepto se radicaliza al aplicarse a la analogía hombre-robot. Desaparece la figura del robot y su lugar lo ocupa el "androide": un cuerpo como el de cualquier humano, pero que funciona electrónicamente. A partir de los 80, los efectos especiales están dosificados en función de la necesidad de crear "figuras nuevas" para el género. La tecnología deja de ser un decorado. No se expone — como en *2001* —, aparece en acción. ■



El primer video club especializado en terror, ciencia ficción, fantasía y la basura más grande del universo.

Sarmiento 1249, Corrientes 1248
Galería Taurus - Local 63 - Planta alta

El ojo del que mira

por Gustavo Noriega

Los marcianos pueden decir cosas que los republicanos y demócratas no.
Rod Serling

Entre las décadas del cincuenta y sesenta la televisión se adueña de la ciencia ficción. Aparecen varias series de éxito: *Dimensión desconocida* (*The Twilight Zone*, 1959-1965), *Rumbo a lo desconocido* (*The Outer Limits*, 1963-1965), *Jim West* (*The Wild, Wild West*, 1965-1970), *Viaje a las estrellas* (*Star Trek*, 1966-1969), *El prisionero* (*The Prisoner*, 1968-1969), *Los invasores* (*The Invaders*, 1967-1968), *Perdidos en el espacio* (*Lost in Space*, 1965-1968), *El túnel del tiempo* (*Time Tunnel*, 1966-1967); dibujos animados (*Los supersónicos*, 1962-1963) y hasta marionetas (*Supercar*, *El capitán Marte y el XL5* y *Thunderbirds*). Varias mezclaban la ciencia ficción con el más puro fantástico, el terror, la comedia, el entretenimiento infantil y hasta el western. Algunas eran extremadamente moralizantes, muchas eran francamente estúpidas y muy pocas pueden verse hoy sin sentir vergüenza por la credulidad de nuestros años mozos. Una sobrevive intacta: *Dimensión desconocida*.

Qué bien se te ve. *Dimensión desconocida* fue la obra de una persona: Rod Serling. Serling había cobrado cierta fama como uno de los mejores guionistas de TV al escribir algunos dramas de renombre: *Patterns* y *Requiem for a Heavyweight*. Formaba parte de un grupo de escritores —muchos provenientes del teatro— que consideraron a la televisión no como un mero pasatiempo sino como un medio para expresar su ideario liberal y sus conflictos morales. Podemos citar a Gore Vidal, Paddy Chayefsky (*Marty*) o Rosalind Rose (*Doce hombres en pugna*). Era la época en que el boom de la TV había hecho quedar a todas las familias norteamericanas en sus casas haciendo disminuir bruscamente las taquillas en los cines. Hollywood reaccionó como un boxeador grogui tirando manotazos para todos lados. Se hicieron películas en pantallas gigantes, más que gigantes y muy gigantes; tres dimensiones y hasta todo lo opuesto: llevar la televisión al cine. Así es cómo se hicieron las versiones filmicas de *Requiem...*, *Marty* y *Doce hombres en pugna*. Pero la TV no se daba por enterada: seguía creciendo.

Qué tendrá el petiso. Serling era un petiso inteligente y movedido. A pesar de su baja estatura —o acicateado por ese motivo—, era muy ganador con las mujeres y había logrado entrar en el cuerpo de paracaidistas del ejército. Participó en la Segunda Guerra Mundial en el Pacífico, donde se las vio bastante feas: algunos de sus amigos murieron a metros de su posición. La guerra no lo abandonó nunca. Volvió más cínico, inconformista y cargado de convicciones. Se metió en un medio no muy apto para esas cualidades: la televisión.

El silencio es salud. En su época dorada la TV daba espacio para todo: aquellos hombres de ideas peligrosas exhibían su credo libremente y estaban en boca de todo el mundo. Hasta que los auspiciantes empezaron a meter la cola y a objetar.

Por otro lado, los coletazos del macartismo llegaron a la pantalla chica. Serling —que comenzó como un tipo prudente— fue ganando en confianza y soltando la lengua. El aire se fue envenenando y luego de unas cuantas reyertas Serling huyó hacia adelante. El hombre venía escribiendo lo que ahora serían esos dramas serios relacionados con la actualidad. Serling pensó: “Si yo no puedo hablar, que hablen los marcianos”. Y dijo la frase que encabeza este artículo. Nació *Dimensión desconocida*.



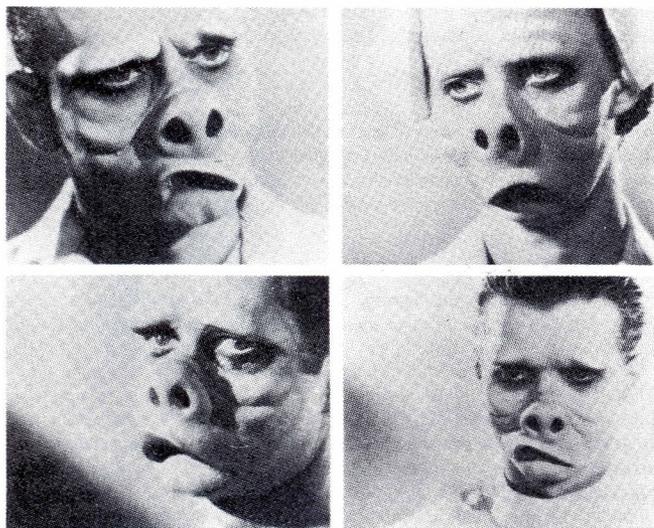
Rod Serling

El padre de la criatura. *Dimensión desconocida* estuvo en el aire desde 1959 hasta 1965: 134 capítulos de media hora y 17 de una hora. En la primera temporada Serling escribió el ochenta por ciento de los capítulos. Con el correr de los años se fue formando un equipo de guionistas que lo fueron liberando un poco de la escritura. Pero no de su estricto control. No hubo capítulo que no estuviera discutido, supervisado y aprobado por Serling. A partir de la segunda temporada no sólo se escuchaba su voz en off presentando y cerrando el programa sino que prestaba su imagen a cámara para la apertura. A pesar de no ser un programa de un rating muy elevado, *Dimensión desconocida* era un programa de impacto; bordeaba desde lo muy popular hasta lo chic. Serling se convirtió en un ícono nacional.

El secreto de mi éxito. Los guiones estaban escritos y discutidos mucho antes de ser filmados. Los actores contaban con dos días de ensayo: uno con el director, mesa de por medio, otro en el set con los decorados listos. Nada era improvisado, todo funcionaba aceitadamente y bajo el ojo de Serling. Los capítulos eran pequeñas obras morales, en la buena tradición de la ciencia ficción (ver nota introductoria de E. Russo). El lado más oscuro de la condición humana salía a la luz en *Dimensión desconocida*: los prejuicios, los miedos, la intolerancia. Pero, a diferencia de otros productos (*Rumbo a lo*

desconocido, por ejemplo), no eran discursivos ni panfletarios; gozaban de una sutileza inusual para el género y para el medio. El comentario final de Serling (que finalizaba siempre diciendo "...en la dimensión desconocida") era una pequeña pieza de literatura como pocas veces se escuchó en la televisión.

Ejemplos. "The Monsters Are Due on Maple Street". "Maple Street, USA. Verano. Una callecita arbolada con hamacas, barbacoas, risa de niños. Cuando se escuche el sonido y parpadee la luz serán exactamente las 6:43 de la tarde en Maple Street. Esta es una tarde en Maple Street, en los últimos momentos de calma —antes de que lleguen los monstruos—." Esa era la introducción de Serling, acompañada por las imágenes de un típico suburbio americano. Pasa algo así como un meteoro y cesa toda la energía: se apagan las luces, los autos no arrancan, los teléfonos no funcionan. La pequeña comunidad se desespera y empieza a buscar chivos expiatorios. Ante la sugerencia de un niño —ávido lector de ciencia ficción—, se empieza a sospechar de una invasión extraterrestre. Quien recupere la luz o logre arrancar su auto se convierte inmediatamente en



Los médicos de "The Eye of the Beholder"

sospechoso. Maple Street termina en un infierno de acusaciones y violencia. "La pena de todo esto", cierra Serling refiriéndose a la intolerancia, "es que no puede confinarse a la dimensión desconocida". Los monstruos que estaban por llegar, se entiende, eran finalmente los mismos seres humanos.

"The Eye of the Beholder". Una mujer nace con una deformidad facial que la hace aparecer monstruosa. Se somete a una operación como último intento de convertirse en una persona "normal". Como su rostro está envuelto en vendas, vemos borrosamente a los médicos —o de espaldas—. Finalmente, luego de la operación, los médicos remueven las vendas. Escuchamos sus voces horrorizadas que dicen "no hubo ningún cambio" mientras vemos el rostro de una mujer hermosa. Contraplano y vemos por primera vez a los médicos: seres de una apariencia espantosa. Comprendemos que estamos en otro planeta, con otros parámetros de belleza y, mientras vemos que el "monstruo" es llevado a una especie de leprosario, escuchamos el cierre de Serling: "La belleza está en el ojo del que mira, en este año o dentro de cien. En este planeta o donde haya vida humana, quizás en algún lugar entre las estrellas. La belleza está en el ojo del que mira. Lecciones a ser aprendidas... en la dimensión desconocida".

Richard Matheson. Ese estilo en el que un remate pone en

evidencia nuestra condición de espectadores con demasiados supuestos, en el que el brusco cambio de perspectiva nos hace descubrir que vemos las cosas, no desde el cielo, objetivamente, sino con un *punto de vista*, le cuadraba perfectamente a Richard Matheson, a quien celebramos largamente en el número anterior cuando hablamos de *El increíble hombre menguante*. Matheson era uno de los guionistas de confianza de Serling y de su pluma salieron algunos de los mejores capítulos de *Dimensión desconocida*. Veamos dos ejemplos.

"Los invasores". Una mujer (Agnes Moorehead) en una cabaña alejada de cualquier sitio civilizado. Mientras cocina escucha un ruido. Sube al desván y ve que un plato volador muy pequeño se ha posado allí. De la nave salen seres minúsculos que la atacan. Durante todo el capítulo vemos la lucha de la mujer con su escoba contra los pequeños visitantes cuyas armas le causan quemaduras. Finalmente, mientras destroza el plato volador a escobazos, se escucha desde la nave una voz que exclama: "Es un planeta muy peligroso habitado por una raza de gigantes". En el momento en que nos incomoda que los extraterrestres hablen un inglés tan pulido, la cámara muestra un costado de la nave que no habíamos visto: allí se leen las siglas NASA y EE.UU. Los invasores éramos nosotros; la extraterrestre, Agnes Moorehead.

En "Pesadilla a 20.000 pies" (dirigida por Richard Donner), William Shatner hace un viaje en avión junto a su esposa. Acaba de salir de una internación por un colapso nervioso y se lo ve bastante inquieto. Con el avión a plena altura ve que un monstruito (muy gracioso, interpretado por Nick Cravat, el acróbata compañero de Burt Lancaster) camina por el ala. Cuando se lo muestra a la mujer, el bicho pega un salto y no se deja ver. Shatner se va poniendo cada vez más nervioso —ve al monstruo levantando una de las chapas del ala—, alterando a la azafata y al piloto que tampoco ven nada. Casi provoca un desastre: enloquecido roba un arma y abre una compuerta para dispararle. Convencidos de que ha caído nuevamente en un colapso nervioso, logran reducirlo y cuando el avión aterriza lo llevan en camilla y con chaleco de fuerza a una ambulancia. En el plano final la cámara va de la ambulancia al ala del avión donde se ve la chapa levantada por el monstruito, constatando la veracidad de su existencia. Una cruel sospecha se confirma: los paranoicos tienen razón.

Caída. Serling se fue convirtiendo en todo lo que no quería —o decía no querer— ser. Enemigo consciente del sistema, poco a poco fue tomando sus formas. Siendo un producto típico de la intelectualidad neoyorquina, terminó —pese a sus reticencias iniciales— viviendo en Hollywood, asumiendo a pleno su papel de figura pública. Luego del éxito de *Dimensión desconocida* no supo para qué lado salir y terminó siendo más conocido por los comerciales en los que aparecía —aceptando indiscriminadamente cualquier oferta— que por sus dotes de escritor. Desorientado y aburrido, incapaz de retomar en otros proyectos (*Night Gallery*) el pleno control que tuvo en *Dimensión desconocida*, se suicidó fumando. Cardíaco, no bajó nunca de los cuatro paquetes de cigarrillos por día. El 28 de junio de 1975, mientras se le realizaba una operación a corazón abierto, sufrió su tercer infarto, el fatal.

Requiem. El apogeo y la caída de Rod Serling permiten sacar conclusiones distintas a quienes tienen ideas opuestas sobre la televisión. *Dimensión desconocida* parece decir que la estupidez no es obligatoria, es una opción más que uno puede desechar. La declinación de Serling parece confirmar que ese medio es un monstruo de demasiados tentáculos y que es imposible alejarse de su alcance.

¿La verdad? La verdad está en el ojo del que mira. ■

A todo Trent

por Alejandro Ricagno

La ganadora del último Oscar al mejor largometraje documental por The Panama Deception, película sobre la invasión norteamericana a Panamá, estuvo en Buenos Aires para presentar el film en el Festival del Cine y la Mujer. El Amante descubrió que es todo un personaje que merece figurar en este número lleno de mujeres directoras.

Barbara Trent es una documentalista norteamericana de 47 años, pero antes que eso es una mujer que hace política, una militante por los derechos humanos y un personaje singular que oscila entre la férrea voluntad militante, la entrega visceral a una causa social y cierto aire nómada liberal de los sesenta. Su aparente fortaleza deja paso de pronto a una fragilidad que la ha hecho vertir lágrimas en público al recordar cómo fue silbado su discurso durante la entrega de los Oscars, o cuando mencionó a cuatro colaboradores que participaron en la elaboración de su documental sobre la invasión a Panamá (*The Panama Deception*) y que hoy están muertos. Hay en ella un voluntarismo absoluto, una especie de empeño inocente en diferenciar la política de su país de la gente de ese país que no comparte la prepotencia de sus gobernantes, o que sencillamente se traga la información oficial porque no tiene otra campana para escuchar. Barbara Trent hace un trabajo de hormiga ciudad por ciudad, alrededor de los Estados Unidos y alrededor del mundo mostrando la otra versión, casi como una causa personal. “Una parte de mí es solidaria con el pueblo de Latinoamérica y, como norteamericana, la otra parte está furiosa con mi país por la política exterior de los Estados Unidos”, dijo en uno de los debates.

Acompañada de su Oscar, al que hizo pasar de mano en mano en cada proyección, como una suerte de talismán colectivo, presentó y organizó cada debate posterior a cada función, pasó la gorra para recolectar dinero para pagar el doblaje de la copia exhibida en la muestra y, tras sucesivas interrupciones, otorgó esta suerte de minirreportaje partido al medio a *El Amante* en sitios tales como un café ruidoso y la habitación de su hotel mientras preparaba las valijas. No fue fácil seguirle el Trent.

La película anterior de Trent es *Cover Up (Encubrimiento)*, de 1988. Es una exhaustiva investigación sobre el affaire

Irán-Contras, la demora de la liberación de rehenes norteamericanos en Irán, el tráfico de armas, CIA por medio, las operaciones militares secretas en Nicaragua, el tráfico de drogas, las mentiras de Reagan/Bush. Material de denuncia que se articula por la suma de datos comprobables e incluye una mezcla de diversas entrevistas alternadas con las flagrantes contradicciones que manipulan los grandes medios de comunicación de los EE.UU. y las burdas justificaciones de los más altos mandos del poder en Washington. Incluye partes inéditas de bochornosas sesiones del Congreso. Algo similar ocurre en *The Panama Deception*, donde el acento está puesto en la desinformación que se transmitía en EE.UU. (y el resto del mundo) con respecto a las verdaderas motivaciones y los resultados de la invasión a Panamá. La película muestra la masacre de poblaciones civiles, la persecución a los principales líderes opositores, y que la captura de Noriega no fue nada más que una excusa para sentar las bases de un mayor control estratégico- militar de los EE.UU. en América Latina. No hay eufemismos. Se muestra lo que dice el vocero del Departamento de Estado y se lo coteja con las imágenes y los datos que aportan los panameños que sufrieron la invasión en carne propia. Vemos la destrucción, las detenciones, los muertos, los campos de refugiados donde la propia Barbara increpa a unos marines que no la dejan filmar. *The Panama Deception* es un documental hecho con lo que esos noticieros no muestran. Es claro, contundente y ante todo cumple con un verdadero fin didáctico. “¿Alguien aprendió algo que no sabía con este film?”, preguntó al final de una función. Y muchos de los allí presentes tuvimos que admitir que sí. Un dato: en estos días están pasando por HBO un “documental” sobre el tema, que indignaría a cualquiera de los que vimos *The Panama Deception*, ya que justifica la invasión norteamericana. Mientras tanto, la TV norteamericana se ha negado a comprar o pasar el film de la Trent. ■

Si, como dicen, la guerra es la continuación de la política por otros medios, para vos el cine sería el modo de continuar despertando la conciencia política, con respecto a la verdadera actuación de tu país en el resto del mundo. Creo que el documental es un método muy potente. La gente que conoce muy poco de todos estos asuntos puede verlos a través del documental y discutir acerca de ellos. Inclusive si antes no estaba informada, porque toda la información básica está en la película.

¿Cómo fue tu formación antes de llegar al cine?

Creo que tuve una muy buena educación cuando era chica. Tuve

muy buenos padres que acostumbraban tratar naturalmente muy bien a la gente. Ellos habían superado el problema del racismo antes de que el tema fuera cuestión de moda. Sabían naturalmente lo que estaba bien y lo que estaba mal. Nunca se consideraron personas políticas, no tenían actividad política, vivían sus vidas, y en un nivel de lo cotidiano nunca permitieron que se cometieran injusticias en su presencia. No tengo ninguna duda de que de ahí proviene esta fuente inagotable de recursos de conciencia. Cuando uno ve que algo está mal, uno toma una posición fuerte en contra, sin considerar las consecuencias que esa postura le puede acarrear. Porque si lo hacés, si medís, no

tomarías ninguna postura, ya que las consecuencias siempre son mayores de lo que uno supone. Antes de hacer cine estudié Filosofía y Artes. Luego dejé los estudios y me convertí en una hippie. En el 66 ya era una rebelde. Así que estuve comprometida con gente muy interesante; luego vino el movimiento en contra de la guerra de Vietnam y esto me consumió. Hicimos huelgas, tomamos la universidad, cerramos el paso de la ruta que va de Este a Oeste y atraviesa el Sur de Illinois. Cerramos esa carretera y el paso del tren que va de Chicago a Nueva Orleans. Fue un método poco usual.

¿En tu formación en Artes tuviste algún acercamiento al cine?

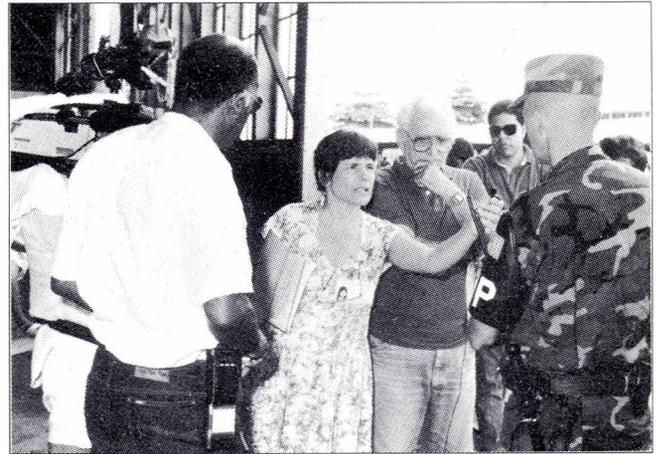
No, nunca. Nunca tuve ningún interés, ninguna visión, ningún deseo al respecto, hasta ese viaje en el que Hasker Wexler hizo ese documental durante la manifestación en la que yo participaba, en Washington en 1982. Así que me dije: ¡ésa es la respuesta! ¡Hagamos films!

¿Tuviste que entrar en un circuito alternativo, estar con gente que se manejaba en el mundo del cine documental, que trabajaba políticamente con el cine?

Bueno, simplemente me fui a la cama con uno de los del equipo: David Kasper. Trabajamos juntos durante más de diez años. Es la forma que yo recomiendo: es barato, es más rápido y es la mejor experiencia posible. Trabajamos juntos, nos enamoramos y logramos magníficas contribuciones. Todo lo que hicimos fue maravilloso.

Tu primera película fue *Destination Nicaragua*. ¿Cómo nace la idea de ese film? ¿Era ése el punto o tu interés en América Latina venía de antes?

Es muy difícil de explicar y doloroso a la vez. No tenía un interés especial en la materia. Hasta ese momento todo mi trabajo era el de una madre que vivía del subsidio estatal, que había vivido la cultura de la droga, había abierto centros para rescatar a la gente del mal uso la droga. Más tarde establecí programas con otras madres que también vivían de subsidios estatales, todas muy pobres. Muy pronto, me encontré capacitando a organizaciones de gente pobre en seis Estados diferentes de EE.UU. En ese momento se lo eligió a Reagan. Jimmy Carter se fue y se terminó mi trabajo. Me echaron. Toda la gente que trabajaba en este tipo de organizaciones sociales quedó sin trabajo. Me fui a California y un poco después me involucré en un viaje de protesta para la sesión de las Naciones Unidas para el desarme. Hicimos una película para conseguir ómnibus escolares para algunos pueblos pequeños. Y luego hicimos otra para entrenar a la gente en la lucha contra las grandes empresas inmobiliarias para que éstas no destruyan los barrios. Un día abrí una revista y en una página había una foto de un cañón del ejército de los Estados Unidos y unos soldados detrás. Enfrente del cañón estaban estos viejos americanos conservadores, sentados, enfrentando al cañón con la Biblia en la mano. Y un artículo muy pequeño que hablaba de estos Testigos por la Paz, como se autodenominaban. Gente muy común, muy promedio, motivados por la religión, que no es mi motivación, pero que yo respeto. Ellos iban a Nicaragua, cerca de la frontera donde se establecían los Contras que recibían ayuda militar de Estados Unidos y ahí vivían. Cuando se iban los relevaba otro grupo. Y la estrategia consistía en hacer algo de bien mientras estaban allí, construir escuelas o colaborar con la comunidad, enseñaban a leer, etc. Pero la verdadera estrategia era que si estos Contras querían usar las balas que habían comprado con los dólares que se recolectaban de los impuestos de EE.UU. para matar sandinistas, primero deberían matar un montón de religiosos de las afueras de Texas, del Sur, de muchos lados de Estados Unidos para lograr sus propósitos. ¡Qué estrategia maravillosa!, me dije. Como estaba interesada como organizadora en este tipo de acciones comencé a averiguar acerca de Nicaragua y empecé a enterarme de toda esa tortura y esto se apoderó de mi vida. Mi hijo tenía entonces trece años. Solíamos pelear, yo todavía podía vencerlo y tirarlo al suelo. Jugábamos y reíamos y, en general, le ganaba; yo lo agarraba, su cara estaba cerca de la mía, púrpura de reírse y pelear y se le veían las venas del cuello hinchadas por el esfuerzo. De pronto, no podía darme cuenta de si se estaba riendo o lo estaban torturando. Entonces me separaba bruscamente y lo miraba y le decía lo que me había pasado. El era tan bueno que decía: "mamá, no fue nada, estábamos jugando". Esto pasaba regularmente. Y creo que fui a Nicaragua porque no podía sacar estas imágenes de mi cabeza.



Trent se pelea con los marines durante la filmación de *The Panama Deception*

Porque, ¿qué importa si era mi hijo o el hijo de otra mujer? Realmente no podía encontrar la diferencia.

Tus tres documentales forman parte de una trilogía, porque el primero plantea la cuestión de Nicaragua y la política norteamericana con respecto a los sandinistas. Y en la segunda tratás directamente todo el escándalo del Irangate y la financiación de los Contras por parte de tu gobierno. *The Panama Deception* continúa denunciando la invasión norteamericana a un país latinoamericano. Hasta algunos personajes se repiten...

Sí, creo que nunca me lo planteé de esa forma, es correcto. En todas se muestran operaciones encubiertas de la CIA. Es una suerte de pequeña trilogía, y espero que no tenga que filmar una cuarta parte.

El montaje de imágenes en tu último film empalma la información de las grandes cadenas americanas de TV con las imágenes de lo que realmente sucedía en ese momento en Panamá. Hay una toma en la que se ven tropas norteamericanas caminando por las calles, y un segundo antes están las declaraciones del vocero del Departamento de Estado...

Sí, diciendo descaradamente que no había en ese momento tropas de ocupación norteamericanas en Panamá. Hemos tratado siempre de ser veraces. Todas las tomas que aparecen después de la invasión no son material de archivo sino que fueron filmadas realmente después de la invasión. Yo misma estuve seis meses después y, bueno, veía las tropas por todos lados. Inclusive me sacaban la gente de delante de la cámara para que yo no pudiera entrevistar a nadie. Así como ahora él [se refiere a Bebe Kamín, que la apura para terminar el reportaje] está tratando de llevarme de acá. [Barbara se levanta y promete seguir al día siguiente con la entrevista unos minutos antes de partir. El resto de la entrevista se realiza en la habitación del hotel mientras Barbara intenta empacar y no olvidarse de nada.]

¿Cómo trabajás el montaje en tus documentales?

Primero dividimos la película en secciones. Para esta película se hizo un relevamiento histórico desde 1800 a 1964, de 1964 hasta 1983, y desde 1984 hasta que Noriega tomó el poder. De allí hasta la invasión. Una sección estaba referida a los refugiados. Una a las detenciones, una a los muertos y la final se refería a las razones de la invasión y al análisis político. Así que cada persona del grupo toma una sección y comienza la investigación antes de empezar la película. Me presentan individualmente cada sección y me dicen lo que creen que es el núcleo de la historia. Y yo peleo y discuto con cada uno durante horas para ponernos de acuerdo en algunos puntos que puedan resumir la esencia. Porque ellos siempre quieren que su sección sea toda la película. Y de lo que se trata es de hacer entrar en una hora y media toda la información más esencial y más clara para no abrumar al público. Para que sea fácilmente comprensible. Entonces ellos sugieren cuáles serían las personas más interesantes para entrevistar para cada sección. Me dan una lista de nombres. Tomo la decisión, a veces de acuerdo con el dinero de que disponemos, ya que no podemos darnos el lujo de recorrer todo el mundo para hacer las entrevistas. Así que a

veces nos perdemos de obtener información valiosa por un problema financiero. Luego sugieren cosas que ellos creen que debo preguntar durante la entrevista. Y luego de todo eso decido lo que voy a hacer y vamos y filmamos. Cuando volvemos de la filmación cada uno se lleva su sección y hacemos una presentación en video. A esta altura la película tiene aproximadamente seis horas de duración. Entonces comienzo a trabajar con un compaginador. Tal vez antes haga un corte más con los compaginadores de cada sección.

Imagino que el plan previo con el material filmado se modifica.

Siempre va cambiando. Nunca sabemos cómo es la historia. Tenemos una idea general, solamente.

¿Te sentís hermanada con algún otro documentalista, alguien cuyo trabajo admires?

Por supuesto. Lamentablemente nuestro trabajo, tanto de filmación como de buscar financiación para este tipo de proyectos, y los diferentes viajes para distribuir y mostrar nuestros films nos tienen en permanente estrés y no tenemos mucho tiempo para vernos y desarrollar demasiado esa relación.

¿Hay alguno especial?

En los Estados Unidos sería Loretta Smith, que está trabajando en un documental llamado *Nacido el 4 de julio*, sobre los veteranos de Vietnam y sobre el verdadero Ron Kovic, el que tomó Stone para su film. Pero el trabajo de esta documentalista es anterior a la película de Stone. Otro sería Al Francovich, que hizo varios films sobre la CIA y los escuadrones de la muerte. También están los que recientemente hicieron un film sobre el batallón de negros que participaron en la liberación de los prisioneros de los campos de concentración durante la Segunda Guerra Mundial.

Recién mencionaste a Stone. Ayer hablábamos sobre la ética y la manipulación de imágenes, ¿qué te parece JFK?

Bueno, en primer lugar, él no dice que sea un documental. Es increíblemente ridículo que todo el mundo se haya enojado tanto.

Te digo porque, si bien con otra intención, hay una manipulación de la imagen. No podés distinguir entre ciertas tomas de documental reconstruido y las verdaderamente documentales...

Sí [enojada], ¿y qué tiene de malo? ¿Qué diferencia tiene con cualquier otra ficción basada en hechos verídicos? Ningún film prueba nada. Lo que hace es presentar evidencias, documentos, análisis. Pero ninguna película prueba nada. La palabra "prueba", al menos en mi país, es una palabra legal. Se emplea en un juicio, y un jurado que ha escuchado la evidencia decide si esa prueba es o no una demostración de los hechos. Si la película de Oliver Stone hubiese apoyado el Informe de la Comisión Warren en vez de cuestionarlo, a nadie le hubiera importado una mierda acerca de sus técnicas. Toda esa discusión no es nada más que un engaño, porque la gente no quiere tocar el tema de la realidad de un golpe de Estado dentro de los Estados Unidos.

Como militante contra la guerra de Vietnam, ¿hay alguna película norteamericana que te haya interesado por el tratamiento del tema?

Una que me gusta es la de Glen Silver: *El Salvador, Another Vietnam*. Claro que no es sólo sobre Vietnam. No sé, tendría que pensarlo. No soy crítica de cine.

Te lo preguntaba con respecto a lo temático y como espectadora.

Tal vez pienses que no me estás preguntando como a una crítica de cine, como a una especialista, pero me preguntás como si yo pudiera recordar a través de los años todo lo que pienso de un film. Creo que para hacer eso, uno tiene que estar pensando constantemente acerca de los films, acerca del cine. Tendría que sentarme a pensar y, en este momento, es imposible. Me van a venir a buscar para ir al aeropuerto de un momento a otro y no consigo encontrar todas mis cosas. Después tengo horas de avión, y otra vez ir a otra ciudad a presentar *The Panama Deception* y otra vez debates, y recién después llegar a casa.

Y después descansar.

Tal vez.

[Suena la puerta y otra vez Bebe Kamín viene a buscar a Barbara, las valijas, películas y el Oscar. Buen viaje, Barbara.] ■

PARA ROMEO Y JULIETA
FUE MUY FACIL



DENZEL WASHINGTON SARITA CHOUDHURY

**MISSISSIPPI
MASALA**
un verdadero amor

Premio
LEON DE ORO
Mejor Guión
y Premio UNICEF
Festival de Venecia



Premio
NASTRO D'ARGENTO
MIRA NAIR
Mejor Director Extranjero

UN FILM DE MIRA NAIR

SCS FILMS PRESENTA... OPUSSEY DISTRIBUTORS LTD. - FILM FOUR INTERNATIONAL A MIRABAI FILMS PRODUCTION... MOVIEWORKS - BLACK RIVER PRODUCTIONS
DENZEL WASHINGTON ROTHMAN SETH SARITA CHOUDHURY CHARLES S. DUTTON JOE SENEGA "MISSISSIPPI MASALA" MITCH EPSTEIN
ED LACHMAN LYDIA DEAN PILCHER MITCH EPSTEIN CHERIE RODGERS SOONI TARAPOREVALA MICHAEL NOZIK MIRA NAIR MIRA NAIR

INMINENTE ESTRENO

**CINE CLUB
LA MAGA**

IFT - Boulogne Sur Mer 547

Tel. 962-9420 / 961-9562

Asóciese al
Cine Club LA MAGA

Preestrenos
todos los martes en dos funciones
y
domingos una función

Ciclos de revisión
los jueves, 19 horas

Informes e inscripción: Boulogne Sur Mer 547

Tel. 962-9420 / 961-9562

Auspicia IFT

Como las estrellas.

Hay medicinas prepagas que
se destacan entre las demás.



MEDIPLAN
PROTECCION MEDICA PRIVADA

Av. Corrientes 2811 - Capital - Telefax: 961-1734/1735/8288 - Ag. Belgrano: C. de La Paz 2476 "A" Tel: 781-5882 - Ag. Caballito: Av. Rivadavia 5429 Tel: 99-5996 / 2136
Ag. S. Martín: Calle 91 Nº 1912 San Martín Tel: 754-1297 - Ag. Castelar: Av. Santa Rosa 1105 Castelar Tel: 661-1477 - Rosario: Maipú 926 - Rosario - Santa Fe Tel: 246666

Anita de los milagros

Cuando uno conoce a Ana Poliak suceden tres cosas. La primera es que resulta imposible no llamarla Anita, independientemente del grado de confianza que uno tenga con ella. Lo segundo es que Anita se comporta naturalmente como Anita y no como una persona que dirigió una película. Y la tercera es admirarla por haber dirigido ¡Que vivan los crotos!, una de las películas más interesantes y originales que se hicieron en la Argentina en mucho tiempo. Filmada en 1990, ¡Que vivan los crotos!, un documental-ficción sobre la vida de un linyera famoso, llega tres años después a una sala comercial. Se anuncia para el mes de octubre.

¿Cómo empezó todo? ¿Cómo llegaste a los personajes?

Yo estudié cine en la escuela del Instituto Nacional de Cinematografía y en 1985 tenía que presentar un guión de diez minutos para un cortometraje de ficción que sería la tesis de la carrera. Escribí una pequeña historia en la que un hombre se automarginaba de la ciudad instalándose en la orilla del río, donde hacía una reivindicación de los desperdicios de la sociedad.

Obsesionada por el tema encontré una revista que tenía a “Los crotos” como nota de tapa. Era un artículo de Hugo Nario que hablaba de Bepo Gezzi. También filmando *Witoldo o la seducción*, de Alberto Fischerman, donde yo era ayudante de dirección, se me acercó Mariano Betelú y me dijo: “vos tendrías que conocer a un hombre que vive en Tandil”. Era Bepo; me dio la dirección y empezamos a cartearnos. Al tiempo viajé y lo conocí.

Hay dos presencias muy fuertes en la película: el Francés (que no se ve) y Uda, la hija del patrón...

Por culpa de mis prejuicios, Uda casi no aparece en la película. ¿Qué podía decirme más que alguna referencia un tanto despectiva y eso en el caso de querer recibirme? Por otra casualidad mágica relacionada con mi amigo Eduardo Safigueroa, ella se entera de la película y pide participar para confesar que Bepo fue el gran amor de su vida. Así que al día siguiente estaba yo en su casa, conmovida ante semejante integridad y ante el reconocimiento de mis propios prejuicios... Y tengo que decir, además, que sin ella no habría película. O al menos tendría el alma renga. Woollands, uno de los personajes de la película, me decía que él, con todo su anarquismo, le envidiaba a Uda el coraje y la libertad que había tenido para confesar su viejo amor ante la cámara.

Los personajes tienen una mezcla muy poco común: se nota que son extremadamente pudorosos y sin embargo confiesan sentimientos muy íntimos...

Es verdad, excepto Bepo, que goza de cierto histrionismo ejercitado por haber sido siempre “el que vuelve y cuenta historias”, los demás personajes son muy tímidos y es casi la primera vez que enfrentaron la situación de hablar frente a una cámara. Como antes de filmar hubo un conocimiento de años o al menos meses con todos ellos, puedo decir que la decisión de aparecer fue delicada y personal. Yo no hice más que acompañarlos. Por supuesto que alguna vez quise llegar más lejos de lo que ellos querían, pero fuimos hasta donde ellos quisieron. Ellos

fueron hablando y venciendo pudores por amor al otro o por amor a una “causa” como el anarquismo. Es una película en la que todos actúan movidos por eso. Creo que casi todos hablan de aquella persona a la que más amaron, de aquella que los marcó para siempre. Bepo del Francés (su maestro de vida); Satti (el amigo sedentario) de Bepo (el amigo crotos); Uda de Bepo (el amor imposible); Bepo de Uda (el amor inconfeso), y así. Y yo dediqué la película a Lucina Alvarez, quien desapareció en 1976, y en su nombre “a la memoria”. Me parece que toda la película es un homenaje a la memoria. A la potencia del “recuerdo” de aquel que amamos. Ella fue mi maestra en el taller literario de una escuela experimental de educación estética y entre tanto “país jardín de infantes”, como dice M. E. Walsh, me descubrió el misterio y el deseo de la creación y de la relación maestro-alumno cuando la mezquindad no existe. Ella es para mí lo que el Francés para Bepo, esa persona que eternamente va con uno. La inmortalidad de un amor. Y creo que de eso habla también la película.

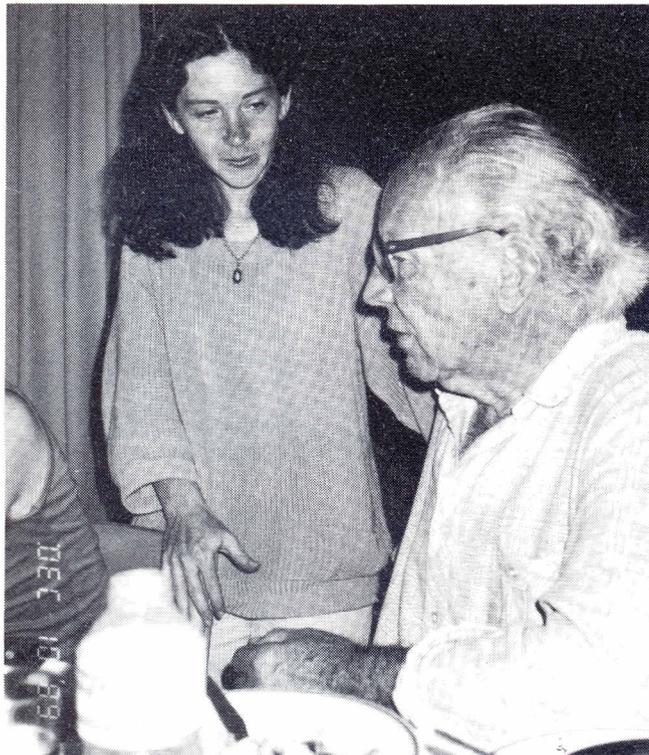
Habláme un poco de los “presos de Bragado” que aparecen en la película...

Ellos son, como dijo Bayer, los Sacco y Vanzetti argentinos. En 1931 llegó un cajón de manzanas a la casa de un senador del partido conservador. Adentro había una bomba que hizo volar a la mitad de la familia. Las fuerzas represivas iniciaron una razzia que se orientó hacia los anarquistas y finalmente quedaron tres presos purgando el atentado: Vuotto —que es el que aparece en la película—, Mainini y De Diago, tres obreros anarquistas que fueron condenados a cadena perpetua. Apenas iniciadas las torturas comenzó una campaña de solidaridad que fue extendiéndose a todo el territorio nacional y luego al internacional: la famosa campaña por la libertad de los presos de Bragado. Lo extraordinario fue que en el año 42, debido a la presión popular, se les conmutó la pena y salieron en libertad. Y desde entonces (50 años) Pascual Vuotto luchó por el cambio de fallo; porque no quería morir sin que lo declararan inocente, cosa que no está implícita en la conmutación de pena, que es una suerte de perdón o amnistía. Pascual murió este año, 1993, muy cerca de conseguir su objetivo ya que el diputado Estévez Boero había promovido el proyecto de ley que reivindicaría la memoria de los presos de Bragado. Vuotto cuenta cómo defendía él a los crotos cuando era jefe de estación, permitiéndoles reunirse allí, cosa que la “autoridad” perseguía y cómo ellos, cuando él cayó preso, lucharon por su libertad. Me pareció que era muy interesante

no sólo por la historia de los presos de Bragado sino porque también desmitifica el individualismo del que muchas veces se acusa a quienes optaron por una salida marginal como la de los crotos. Ellos se apartaron de las normas que la sociedad les marcaba pero no por eso fueron indiferentes a lo que ocurría a su alrededor... Y cabe la pregunta que genera la próxima película: ¿qué es lo que ocurre en el alma de una sociedad para que en cincuenta años de vida pase de luchar durante once años por la injusticia cometida contra tres presos a la atrocidad de nuestros treinta mil desaparecidos y a la amnistía a los genocidas?

Me llamó la atención la heroicidad de los personajes... Las películas argentinas son sórdidas, no tienen héroes...

Nunca lo había pensado así. Creo que lo que llama poderosamente la atención y conmueve de estas personas es que cuando miran para atrás en sus vidas no encuentran nada de qué arrepentirse o avergonzarse. O



Ana Poliak y Bepo Gezzi

mejor, como no hay zonas que quieran esquivar en su memoria, entonces pueden darse vuelta, gozar y hasta jugar con sus recuerdos. Un alemán joven me dijo después de verla: "Lo que yo quisiera es poder llegar a la edad de ellos con esa relación con mi pasado, pero creo que será imposible. Ningún alemán de ahora y menos de la generación de Bepo puede tener semejante relación armónica con su pasado". Y eso me impresionó mucho.

¿Cómo reaccionaron los personajes de la película cuando la vieron?

Bueno... tendría que contarte muchas anécdotas o mejor mostrarte algunas cartas que me enviaron. Pero lo que me parece más extraordinario es que justamente por estar tan sólida y éticamente parados en sus vidas, esta experiencia puede significarles alegría o conmoción pero no revolución. Satti, por ejemplo, el amigo de infancia, el sedentario, nunca le había dicho a Bepo las cosas que le dijo a través de la película. Y lo maravilloso fue que al día siguiente del estreno en Tandil, donde la vieron juntos por primera vez, Satti volvió a pasar a la misma hora por lo de Bepo y

tomaron mate como todos los días, con las mismas palabras y los mismos silencios. Nada alteró el ritmo profundo de esa verdad que lleva setenta años de amistad. Yo creo en su sabiduría. Creo que atraparon el misterio de la vida en la sencillez. Y un poco de eso habla la película.

¿Y ahora qué te gustaría hacer?

Me gustaría filmar un guión que estamos escribiendo con Willi Behnisch (colaborador en el guión y fotógrafo de *¡Que vivan los crotos!*) y que tiene mucho que ver con estos valores humanos de los que estamos hablando.

Me gustaría seguir filmando así, en contacto con estas cosas y al margen del "circuito". Hacer pequeñas películas para conocer y conocerse.

Y también quiero seguir trabajando en algo que amo y por donde empecé mi carrera antes de entrar en la rama de asistencia de dirección, y que es el montaje.

¿Qué pasó con la película en cuanto a la exhibición?

Tuvo (y aún sigue teniendo) mucha difusión en festivales y muestras internacionales. En nuestro país viajó a varias provincias, en las que hicimos proyecciones ajenas a los circuitos comerciales (prácticamente inexistentes en el interior). La latita bajo el brazo, a veces también el proyector y la pantalla, y a armar la improvisada salita ante la emoción de la gente por "volver a ver cine". La verdad es que fueron las proyecciones más hermosas porque significaron participar de esa experiencia de vida extraordinaria que es la "prepotencia del trabajo y del deseo" de la gente que en el interior, en cualquier situación y sin recursos, lleva adelante una actividad realmente "cultural", que en la Capital no conocemos. Aquí, en cambio, caímos en manos de los "exhibidores", suerte de pequeños diositos que decretan qué es lo que la gente quiere o no quiere ver y en nombre del público se ponen en ridículo como todo personaje que goza con su supuesta cuota de poder... Una tarde estaba en el hall de un cine cuyo dueño (unos meses atrás) había manifestado sumo interés en "arriesgarse" a dar la película porque consideraba que lo merecía. Estaba hablando con él, que mientras tanto ocupaba el rol de boleterero (por vendedor de boletos). Era temprano. Faltarían unos minutos para que comenzara la primera función de la tarde y mientras él me explicaba que había desistido de dar la película porque debía exhibir películas comerciales aunque no le gustara, una señora se acercó tímidamente a la boletería y yo escuché el siguiente diálogo: "Perdón... ¿van a pasar la película?". "Sí. ¿Quiere una entrada? Se la puedo vender ya si quiere." "¿Pero no hay nadie más que yo?" "Todavía no, pero aunque usted esté sola se la vamos a pasar igual." "No, gracias, pero es que no me gusta ir sola al cine..." Y se fue... Y yo me quedé pensando cómo sería posible que mi película arruinara esa prosperidad a la que lo llevaba el cine "comercial". Lo cierto es que cada vez que se hizo una proyección de la película, en cualquier pueblo del mundo, convocó a mucha gente.

¿A qué se parece tu película?

No sé...

Porque yo pienso que no se parece a nada...

Es extraño porque siempre se planteó la pregunta en las proyecciones de muestras o festivales. ¿Qué es? ¿Es un documental? ¿Es una ficción?... Los festivales de documental la consideran demasiado ficción y los de ficción demasiado documental. ¡No sé! ¿Será anarquista también ella? O crota. ■

Entrevista (y torpeza con el grabador): Gustavo Noriega. Buena voluntad: Anita Poliak.

El cine en pantuflas

por Jorge García



Hombre sin mañana (*Outback*), 1971, dirigida por Ted Kotcheff, con Gary Bond y Donald Pleasence.

Dentro de la generalmente irrelevante carrera del canadiense Ted Kotcheff, este film se destaca como una rara perla. Filmado en Australia, narra el enfrentamiento de un maestro de escuela con un medio hostil, anticipando de algún modo la temática que luego desarrollaría Peter Weir. Ojalá la versión que se exhibe en cable recupere los minutos que le faltaron cuando su estreno en cine. **I-SAT 12/9, 24 hs.; 13/9, 4 hs.**

Adiós a las armas (*Farewell to Arms*), 1932, dirigida por Frank Borzage, con Gary Cooper y Helen Hayes.

El hoy casi olvidado Frank Borzage es, junto a Murnau y King Vidor, uno de los grandes románticos de la historia del cine. Su exquisita sensibilidad aparece en esta bella adaptación de la novela de Hemingway, llena de hallazgos visuales y con una extraordinaria iluminación de Charles Lang. Para descubrir a un gran director. **VCC 24 14/9, 19, 21, y 23 hs.**

27 horas, 1989, dirigida por Montxo Armendáriz, con Maribel Verdú y Antonio Banderas.

Del vasco Armendáriz, en nuestro país sólo se estrenó comercialmente la muy interesante *Tasio*. Este film, el trágico periplo de dos adolescentes por el mundo de la droga en el contexto de la España post-franquista, tiene un rigor y una concentración dramática que lo acercan a *Drugstore Cowboy* de Gus Van Sant. **VCC 26 21/9, 22 hs; 22/9, 2 hs.**

Angustia de un querer (*Love is a Many Splendored Thing*), 1955, dirigida por Henry King, con William Holden y Jennifer Jones.

Henry King es otro caso de director subvalorado a la hora de los balances, sin reconocerle su aptitud para manejarse en los distintos géneros. Este melodrama romántico, ambientado en Hong Kong, es una buena muestra de su terso dominio del lenguaje cinematográfico. **VCC 24 23/9, 19, 21 y 23 hs.**

El blanco móvil (*Harper*), 1966, dirigida por Jack Smight, con Paul Newman y Lauren Bacall. Posiblemente el único film recordable de Jack Smight, esta adaptación de una novela de Ross MacDonald, es un tardío exponente del mejor cine negro, cercano en su desencanto al mundo de Chandler. El excelente guión de William Goldman, un notable cast en el que descuella Julie Harris y la funcional dirección hacen muy recomendable la visión de *El blanco móvil*. **VCC 22 21/9, 7.30 hs.**

G-Men, 1935, dirigida por William Keighley, con James Cagney y Ann Dvorak.

William Keighley pertenece a esa pléyade de artesanos hoy olvidados que en la década del 30 ayudaron a construir la narración cinematográfica. Con su estilo casi documental y una gran iluminación de Sol Polito, *G-Men* mantiene hoy su potencia. Como seguramente se exhibirá la versión coloreada, recomendamos disfrutarla en su blanco y negro original. **TNT 26/9, 23 hs.**

Intriga internacional (*North by Northwest*), 1959, dirigida por Alfred Hitchcock, con Cary Grant y Eva Marie Saint.

Se trata de uno de los más grandes Hitchcock, o sea, una de las mejores películas jamás filmadas. Acabada síntesis de todas las constantes de su obra, bajo su estructura de comedia policial, *Intriga internacional* es una compleja reflexión sobre la identidad y las relaciones humanas de imprescindible visión, no sólo para los espectadores, sino para todo director que pretenda acercarse a esos temas. La secuencia en el edificio de las Naciones Unidas es una de las más memorables de la historia del cine. **VCC 24 25/9, 15, 17 y 19 hs.**

La marca del zorro (*Mark of the Zorro*), 1940, dirigida por Rouben Mamoulian, con Tyrone Power y Linda Darnell.

A la inversa de otros directores, Mamoulian tiene un prestigio que está por encima de sus cualidades. Sin embargo, esta película tiene una frescura y vitalidad que la

convierten en paradigma del cine de aventuras y la colocan por encima de las oportunistas y mediocres "remakes" del género de estos días. **Space 19/9, 16 hs.**

Las novias de Drácula (*Brides of Dracula*), 1960, dirigida por Terence Fisher, con Peter Cushing y Martita Hunt.

Terence Fisher es el más brillante exponente del cine de terror inglés. La fluidez de su cámara, su uso dramático del color y su barroca escenografía aparecen en este film con toques románticos y alejado de toda grandilocuencia, donde los climas están muy por encima de los efectismos. Imperdible para los amantes del género. **Space 29/9, 5.40 hs.**

Nuestra historia (*Nôtre histoire*), 1984, dirigida por Bertrand Blier, con Alain Delon y Nathalie Baye.

Uno de los directores que más divide a los cinéfilos y críticos. Quien esto escribe se coloca entre sus defensores. *Nuestra historia*, nunca estrenada en nuestro país, es una buena muestra de su talento narrativo, uso del "flashback" incluido, y de su corrosiva visión de las relaciones humanas. Además, cuenta con el atractivo adicional de ver a Alain Delon sucio y borracho durante toda la película. **Space 12/9, 24 hs.**

Piso de soltero (*The Apartment*), 1960, dirigida por Billy Wilder, con Jack Lemmon y Shirley MacLaine.

La cínica visión del mundo de Billy Wilder ha provocado el escozor de algunos críticos muy prestigiosos. Lo cierto es que *Piso de soltero*, amarga historia de un arribista envuelto en paquete de comedia, es una brillante muestra de su talento. Uno de los escasos Oscars indiscutibles otorgados por la benemérita Academia en su muy discutida historia. **Space 29/9, 22 hs.**

Pistoleros al atardecer (*Ride the High Country*), 1962, dirigida por Sam Peckinpah, con Randolph Scott y Joel Mc Crea.

En los últimos años, se ha puesto de moda el cuestionamiento en bloque de la obra de Sam

Peckinpah. Sin embargo, sus westerns fueron un auténtico réquiem para un género hoy extinguido. *Pistoleros al atardecer*, relato sobre dos cowboys en decadencia, es uno de los mejores y con su tono melancólico y crepuscular confirma su tono elegiaco para un género ya perimido. **Space 15/9, 7.30 hs.**

Sueños de primavera (*Wait Until Spring, Bandini*), 1989, dirigida por Dominique Derrudere, con Joe Mantegna y Ornella Muti.

La belga Dominique Derrudere ya se había acercado con bastante fortuna al mundo de Charles Bukowski. En *Sueños de primavera* arremete con otro escritor maldito, John Fante, haciendo una personal reelaboración de los códigos de las telenovelas más ramplonas y ofreciendo la aguda visión de un pueblo norteamericano durante los años de la Depresión. **HBO 14/9, 22 hs.; 17/9, 18.15 hs.; 20/9, 6 y 24 hs.; 23/9, 15.30 hs.; 28/9, 14.45 hs.**

Un camino para dos (*Two for the Road*), 1967, dirigida por Stanley Donen, con Albert Finney y Audrey Hepburn.

Stanley Donen, luego de una primera etapa brillante donde incluso dirigió algunas obras maestras, a partir de los 60 entró en un camino de notoria irregularidad. A esta época pertenece su mejor película, que bajo su aparente liviandad, esconde una amarga reflexión sobre la relación matrimonial. La modernidad de su estructura narrativa y las excelentes interpretaciones hacen muy recomendable su visión. **I-SAT 14/9, 15 y 20 hs.**

Cada cual su propio infierno (*All Fall Dawn*), 1962, dirigida por John Frankenheimer, con Warren Beatty y Eva Marie Saint.

En sus primeras películas, John Frankenheimer aparecía como un director de cierto interés, pero rápidamente su carrera se diluyó hacia rumbos de total impersonalidad. *Cada cual su propio infierno*, su tercer título, filmado en blanco y negro, es una de sus escasas obras atendibles,

logrando transmitir con bastante intensidad la crisis y la insatisfacción existencial de un grupo familiar.

TNT 14/9, 12 hs.; 15/9, 3 hs.

De nombre Carmen (*Prénom Carmen*), 1983, dirigida por Jean-Luc Godard, con Jacques Bonnafé y Marushka Detmers.

Para quien escribe, Godard es el director más influyente del cine de los últimos 35 años. Esta insólita adaptación de la obra de Merimée (con música de Beethoven) es una nueva muestra de su coherencia estética y de su discurso único e ininterrumpido al que los años, eso sí, han entregado una mayor dosis de escepticismo. Godard, más vivo que nunca.

VCC 26 20/9, 24 hs.; 21/9, 4 hs.

El tesoro del ahorcado (*The Caw and Jake Wade*), 1958, dirigida por John Sturges, con Robert Taylor y Richard Widmark.

A pesar de que John Sturges nunca alcanzó la categoría de los maestros del género, realizó varios westerns de muy decoroso nivel. *El tesoro del ahorcado* es uno de ellos, y a través del viaje de un grupo en busca de un tesoro enterrado, aparece su sólida dirección de actores, la estupenda utilización de los paisajes y la concentración dramática del conflicto.

TNT 25/9, 21 hs.

Melvin and Howard, 1980, de Jonathan Demme, con Paul Le Mat y Mary Steenburgen.

Antes de obtener el Oscar por un film mediocre, Demme realizó varias películas con una personal visión de la vida americana. Basada en un hecho real y no estrenada comercialmente en el país, *Melvin and Howard* está marcada con un tono de fábula para narrar la historia del presunto heredero de la fortuna del magnate Howard Hughes. Una aguda visión del american way of life por Jonathan Demme.

TNT 24/9, 23 hs.

La patrulla infernal (*Paths of Glory*), 1957, dirigida por Stanley Kubrick, con Kirk Douglas y Adolphe Menjou.

A esta altura queda claro que Kubrick no es el genio del cine que algunos críticos pretenden ver. Sin embargo, esto no autoriza a invalidar toda su obra. *La patrulla infernal*, sólida visión del mundo de la guerra, mantiene hoy una virulencia y una corrosividad notables. Memorabile el cínico general de Adolphe Menjou, el gran delator de la época macartista.

VCC24 28/9, 19, 21 y 23 hs. ■

Tabla de cine en televisión

		Q	F	JG	GJC	GN	RP	HB	AR
27 horas	M. Armendáriz	VCC26		8	9		6	9	
Adiós a las armas	Frank Borzage	VCC24	9	8	9				9
Al calor de la noche	Norman Jewison	CV5	7	4	5		5		
Alejandro Nevsky	Serguei Eisenstein	VCC24		7	7		8	6	10
Angustia de un	Henry King	VCC24		4	7	4	7		5
Barton Fink	Joel Coen	CV5	4	4	7	8	4	7	5
Birdy, alas de libertad	Alan Parker	CV24	1	1	3	1	3	3	2
Buenos días tristeza	Otto Preminger	HBO	8	8	7		8	10	9
Cada cual su propio...	J. Frankenheimer	TNT		7					9
Carrera sin fin	Monte Hellman	VCC22		8	8		8		
Carter, asesino imp.	Mike Hodges	TNT		7					
Christine	John Carpenter	VCC22	9	9	6	8	6	8	8
Corazón satánico	Alan Parker	CV5	5	3	4	7		5	3
Cuéntame tu vida	Alfred Hitchcock	VCC24	8	9	6	7	9	8	8
De nombre Carmen	Jean-Luc Godard	VCC26	7	6	8	9	7	5	9
Días sin huella	Billy Wilder	CV5	7	7	5		8	8	5
Dick Tracy	Warren Beatty	VCC26	2	2	4	5			4
Dos mujeres	Vittorio De Sica	TNT	4		5	6		6	7
Drácula	John Badham	Space				8	7		
Duelo de titanes	John Sturges	VCC24	6		7		7	6	
El año del arco iris	Lasse Hellstrom	CV25	8	7	8	7	8	8	6
El blanco móvil	Jack Smight	VCC22			8	8			6
El corazón de la ciudad	Lawrence Kasdan	HBO	7	7	6	6	9	8	5
El estigma del arroyo	Robert Wise	TNT	6	8	6		7		
El exorcista	William Friedkin	Space	9		8	10	10	10	9
El investigador	Gordon Douglas	Space	7		7			9	
El príncipe de las mareas	Barbra Streisand	HBO	7	7			4		4
El príncipe de las tiniebl.	John Carpenter	CV5	9		6	8	6	10	4
El rey de Nueva York	Abel Ferrara	VCC26	9	8	9	10	9	8	9
El salvaje	Laszlo Benedek	CV5	6		5	4		5	
El tercer hombre	Carol Reed	CV24	5	8	7	6		6	7
El tesoro del ahorcado	John Sturges	TNT			7				
Encuentro con Venus	Istvan Szabó	HBO			4				4
Erase una vez en América	Sergio Leone	VCC22	10	9	7	5	10	9	9
Europa, Europa	Agnieszka Holland	VCC25			6	4	6		3
Expreso de medianoche	Alan Parker	CV25	2	5	3	4	6	2	2
G-Men	William Keighley	TNT			8				3
Heredarás el viento	Stanley Kramer	VCC24	4		2		4	3	6
Hitcher, el viajero	Robert Harmon	CV5	7		5	6	6	7	6
Il Sorpasso	Dino Risi	VCC24	6		6	5	8	5	9
Intriga internacional	Alfred Hitchcock	VCC24	10	10	10	10	10	10	10
Julio César	J. L. Mankiewicz	VCC24	8		5			8	6
La balada del Café Triste	Simon Callow	HBO			7	6	7		6
La bella y el campeón	Ron Shelton	VCC25	9	8			8		
La caza de las feas	Nancy Savocas	HBO			7				
La conspiración...	Serguei Eisenstein	VCC24			7	7		8	
La gran guerra	Mario Monicelli	VCC24			7			8	5
La jauría humana	Arthur Penn	CV5	6		5			6	
La marca del zorro	R. Mamoulian	Space			8				
La noche de la iguana	John Huston	TNT			6			7	4
La patrulla infernal	Stanley Kubrick	VCC24	4		8	6	7	6	5
La rueda de la fort.	V. Minnelli	TNT			9				
Las novias de Drácula	Terence Fisher	Space			8			7	9
Los modernos	Alan Rudolph	VCC24	2	5	4	3		3	6
Más allá de la terapia	Robert Altman	VCC22	3	7	1	1			5
Matrimonio por conven.	Peter Weir	VCC26	5	8	7	7	4	8	8
Melvin & Howard	Jonathan Demme	TNT			8		8		7
Mi vida es mi vida	Bob Rafelson	CV5			5	4		4	7
New Jack City	Mario Van Peebles	HBO	6	7	2	3	4		5
Ninotchka	Ernst Lubitsch	TNT	10	10	8	10	10	8	10
Nuestra historia	Bertrand Blier	Space	7		7	8			7
Outback	Ted Kotcheff	I-SAT			8				
Para atrapar al ladrón	Alfred Hitchcock	VCC24	10	10	6	6	8	8	7
Pasión incontrolable	Michael Radford	CV5	3		6	6			4
Peggy Sue	Francis Coppola	CV24	10	10	5	4	10	7	7
Película muda	Mel Brooks	CV5	7	8		8	4	3	4
Piso de soltero	Billy Wilder	Space	6	9	9	10	9	9	7
Pistoleros al atardecer	Sam Peckinpah	Space	8	8	9	9	8	7	8
Plegaria para un asesino	Mike Hodges	CV5	4		3	4	6		
Recuerda mi nombre	Alan Rudolph	CV5			6				
Ricas y famosas	George Cukor	TNT	5		7	8	4	9	8
Rosa de abolengo	William Wyler	TNT			6	5		5	6
Sueños de primavera	D. Derrudere	HBO	8	8	7	8	8		
Tentación peligrosa	Sondra Locke	VCC25	8		6	6	8		7
Terror en la ópera	Dario Argento	CV5			5	6			6
Todo en una noche	Mika Kaurismaki	VCC25	4		5	8		4	3
Torrentes...	Jerzy Skolimowski	Space			5			5	
Tucker	F. F. Coppola	HBO	9	7	8	8	7	8	10
Un camino para dos	Stanley Donen	I-SAT	5		8				9
Un regreso inesperado	Bill Forsythe	VCC26	10	8	7		9		7

La pasión del 16

por Jorge La Ferla

En la Argentina existe un grupo de realizadores de cine experimental con una larga trayectoria en su haber y de prestigio mundial. Son María Luisa Aleman, Claudio Caldini y Narcisa Hirsch. Esta aproximación al tema, a través de la persona y la última película de Hirsch, intenta reflejar una obra importante y suplantar un silencio notorio por parte de críticos, teóricos y publicaciones especializadas.

Un día del mes de mayo se presentó en el Espacio Giesso el film *La Pasión según San Juan*, último trabajo de Narcisa Hirsch. El evento mismo tenía mucho que ver con los temas habitualmente tratados en "Crónicas catódicas". Si bien es una película realizada en 16 mm, ese día fue presentada en forma de una *video instalación*. Es decir, se estableció una puesta en escena espacial simultánea con el material transferido a video, el cual era proyectado sobre una pared blanca dentro de cuyo cuadro un monitor sobre un pedestal reproducía las mismas imágenes. La imagen del tubo de rayos catódicos provocaba una lectura en los espectadores que transcurría alternadamente entre ambas texturas. La mayor nitidez del tubo contrastaba con el mayor tamaño de la lavada imagen producida por el proyector de video en la pared. Esta incrustación *in situ*, que muchas veces es utilizada como efecto especial en las islas de edición ("abrir una ventana, hacer un *picture in picture*"), establecía un lugar complicado y diferente para el espectador, al tener que leer simultáneamente una narración desde dos imágenes similares superpuestas. Otra diferencia notable es una variación en la duración del video al pasar de los 24 cuadros por segundo del fílmico a los 25 cuadros de la imagen electrónica. Esta sola elección daba una versión diferente de la misma obra cuyo original puede ser la proyección en una pantalla proveniente de un proyector 16 mm. Pero ésta es otra historia.

El 16 mm tiene la ventaja de ser mucho más dulce con los rostros, lo que permite evitar todo maquillaje. Además tiene más profundidad de campo. Es en definitiva más pictórico, con menos contraste y respeta mejor las armonías del color. Eric Rohmer, entrevista en *Cahiers du Cinéma*, mayo 1993.

Ver el mismo film en su proyección original es totalmente diferente de ver su transcripción en video. La textura, la trama cromática y la mayor definición hacen de la visión de este trabajo, extremadamente cuidado en luz, composición y encuadre, una experiencia distinta de la percepción de la imagen video, que se deteriora por la labilidad de los colores, la baja definición y la poca profundidad de campo. Por esto es que, a pesar de tratarse del mismo trabajo, las maneras de exhibirlo condicionan completamente las posibilidades de recepción del mismo. Pero vayamos ahora, amigo lector, a la película misma. La película surge de una idea y de un guión original escrito por Narcisa Hirsch (publicada en forma de libro por el

Grupo Editor Latinoamericano, Bs. As., 1992). La historia empieza anclada por un travelling a través de un mapa fundido con planos de agua que van delineando el espacio geográfico y natural de una acción basada en ilusiones y desencuentros, que transcurre entre Canadá y América del Sur. Este recurso narrativo y la panorámica inicial de la bahía operan como embragues espaciales y temporales del escenario del relato. Entre el comienzo signado por el elemento natural agua y el final por el fuego del retrato del protagonista transcurre el desarrollo de una historia que se arma de una manera diferente del relato tradicional de personajes actantes a lo largo de secuencias, escenas y tomas y de la utilización de la elipsis como recurso de corte entre la causa y el efecto de las acciones, eliminando el mal llamado tiempo muerto. El genérico *Boy Meets Girl* es recortado desde otro lugar. En primer lugar, todo está planteado desde la referencia del relato del botellero a su mujer de la historia entre Jan y Ana, y de esa historia son elegidos otros momentos que los obvios en cuanto a un desarrollo verosímil de un encuentro, un enamoramiento y una separación. En verdad, los mismos acontecimientos son difíciles de concebir en una escala tradicional de acciones para este tipo de historias, pues no solamente es un relato de un personaje, sino que, además, muchas veces los planos están asociados a la visión de los mismos. En varias oportunidades, las ventanas no sólo señalan un recorte espacial limitado por los marcos sino que en verdad instauran un espacio off que es donde podría ocurrir otra parte de la acción, que es la no mostrada espacial y narrativamente por ser la más obvia.

nel mezzo: in medio:

nel mio mezzo: où commence?: nel mio corpo: où commence le corps humain?

nel mezzo: nel mezzo del camino: nel mezzo della mia carne.

(Fragmento de *A-Ronne*, poema de Eduardo Sanguinetti)

La utilización de los desencuadres plantea visiones más complejas pues dentro de un mismo cuadro subyacen varias imágenes, lo que suplanta los recursos técnicos de la truca o el efecto especial, que basan su sentido en su relación con el fuera de cuadro: un espejo que gira y en su trayecto, antes de que aparezca el cuerpo de la protagonista, cruza una tela con un cuerpo desnudo. Esta manera de mostrar en forma diversa el cuerpo de Ana va desarrollando una historia en

la que la manera de contar su cuerpo es objeto de reflexión narrativa. Así se suceden la protagonista en la ventana con varios reflejos en el mismo cuadro, una proyección de cine en una pared lejana, sombras en la pared y otras elecciones similares que forman un universo onírico dentro de la misma toma y del mismo cuadro. En definitiva, se trata de plantear el mismo acto de ver como tema, sobre un relato que es definitivamente armado en la mente del voyeur que observa algunas imágenes de una historia contada por otros. Lo que en el guión original estaba pensado como las referencias de la historia por el botellero a su mujer, cambia en la película por largos travellings de los protagonistas con el fondo del río deambulando en silencio por el cuadro. En lugar de una voz off de referencia se van agregando, en diferentes partes, textos escritos que van siguiendo parte de la historia que se suma a las imágenes. Esta es otra decisión interesante: la utilización de la escritura, la cual tiene un papel importante en todo este encadenamiento narrativo, pues, además de su valor informativo, los textos resaltan por su valor gráfico. Hay una escena muy fuerte en este sentido, que muestra el límite de las posibilidades de la escritura, cuando en uno de los diarios agendados que escribe Ana, el trazo parece moverse. La letra convertida en línea a través de una lombriz se va modificando por el papel y vuelve a la esencia gráfica del todo, el punto y la línea. Otro elemento fundamental es la banda de sonido, aun en proceso de preparación, pues innova en su utilización expresiva. A los fragmentos de *La Pasión según San Juan* se suma una pieza conmovedora de Luciano Berio, *A-Ronne Cries*, que parte de un texto de Eduardo Sanguinetti trabajado a partir de una composición atonal, que en vez de ilustrar un poema, expone su verbalización y articulación a límites sonoros de un texto que, a su vez, se arma de otros escritos: el prólogo del Evangelio según San Juan, versos de Elliot y del Dante, fragmentos del *Manifiesto del Partido Comunista* y varios otros clásicos. Este recurso intertextual es extremizado a la esencia misma del lenguaje que son las

articulaciones de los sonidos. La diferencia es que la música propicia un complemento conceptual a las imágenes, en lugar de funcionar como un mero relleno off que ilustra la acción.

La composición de Berio es al texto de Sanguinetti lo que el tratamiento de Mme. Hirsch a la historia de la película. R. K. Valdez

La Pasión según San Juan es una historia de enamoramientos, ilusiones y perversiones que pone en juego una manera muy diferente de contar, de hacer sentir a través de una expresión distinta del cine institucional o del magma televisivo.

Ce sont les vertues de l'amateurisme. *Para llegar a ese punto hacía falta un método, el de un cineasta que definitivamente ha roto con el culto del profesionalismo. Defensa e ilustración de la economía ligera, del 16 mm y de las filmaciones en familia.* Entrevista a E. Rohmer, op. cit.

En la Argentina el cine experimental es totalmente independiente, no goza de ningún tipo de subsidios, créditos, subvenciones y no existe ningún circuito de exhibición. Únicamente algún festival o reconocimiento internacional. Con todo lo que implica en cuanto a dificultades y falta de continuidad, su única ventaja es la absoluta independencia creativa que llegó hace tiempo a una zona de cruce en que los senderos de otras formas de expresión se asocian con algunas búsquedas actuales del video de creación.

Había hombres que querían transformar la vida... Jan es uno de ellos... es un creador del espacio vacío y del silencio. Hoy, en cambio, es todo ornamentación. N. H.

De esto, en definitiva, se trata *La Pasión según San Juan.* ■

La Pasión según San Juan. 40'. 16 mm. Color. 1992. **Guión y realización:** Narcisa Hirsch. **Cámara:** Umberto Navarro. **Actuación:** Alejandro Baldini, Esther Goris, Eduardo Sanguinetti. **Producción:** Victoria Keledjian.

El cine experimental

por Narcisa Hirsch

Cine es lo que ocurre entre fotograma y fotograma, decía Werner Nekes, también es luz en movimiento y reflejada sobre una pared, también es la imagen grande atrapada por el lente, minimalizada, concentrada en 8, 16 o 35 milímetros y vuelta a ampliar, más grande que la realidad, *larger than life*.

Cine es lo que fluye y se va, lo que no queda, una imagen cada vigésima cuarta parte de un segundo, cine es estar a oscuras con otros en una sala compartiendo el ritual.

Pero, ante todo, está la numinosidad de las imágenes, las imágenes que proyectadas hacen visibles a las otras, las internas, las guardadas, las oscuras y olvidadas, en el haz de luz que recorre el terreno justo para arrancarnos de donde estamos sentados y quedar como fundidos con esa luz en una entrega casi pasional.

A veces se llama cine experimental, cine underground o cine independiente, para distinguir su forma anárquica de despojar a la imagen de la historia, de la cuerda que es el argumento con el cual pasamos por los abismos de esa luz reflejada que amenaza desbordar nuestro inconsciente, arrastrarnos hacia lugares peligrosos y temidos.

Hay miedo, miedo a un ritmo y a un tiempo no convencionales, a lo rápido y a lo lento, al tiempo real que nunca es el cinematográfico, del cine comercial, hay asombro y desconfianza de los encuadres corridos de lugar, de los fuera de foco, de lo insinuado, de lo que queda abierto para rellenar, hay miedo a la

aceleración y también a la amenaza de que no termine nunca. Quiero decir que el cine sin argumento visible, con otros tiempos, que no son los conocidos, con la descripción de lo cotidiano o de lo poco visto, lo soñado, ese cine despierta pasiones, grandes amores y grandes rechazos y también el aburrimiento ante imágenes que no tienen eco.

Está claro que la violencia de una escena como los baños de sangre que nos ofrecen todos los días no altera tanto al público como una secuencia de imágenes pacíficas donde por un tiempo más largo que el acostumbrado no pasa aparentemente "nada". En lo primero la violencia es la del "otro", en cambio en lo segundo, es la nuestra. Pero también es nuestra la felicidad ante una imagen que es totalmente la que necesitamos ver, la mente descansa y hay un instante de perfección.

A veces dicen que no es cine. Lo dicen aquellos que no pueden abrir las puertas de la percepción sin prejuicios, para sentir lo que es y no lo que tiene que ser.

Dalí, Buñuel y Cocteau fueron los primeros y después siguieron los alemanes en la época del Bauhaus y del cubismo y luego pasó a Estados Unidos, donde ahora existe la escuela más grande, la tradición más larga de este cine, que se puede ver en museos, universidades, galerías y lugares donde se hacen proyecciones con el cineasta presente.

La libertad de trabajar con muy poca plata es la libertad de no tener que vender, es la libertad de trabajar casera y artesanalmente, sin grandes equipos ni escenarios. Ni apremio de tiempo. Se hace un fotograma por día, o por año. Cada uno elige su tiempo y su espacio. Por eso y por todo lo demás, el cine experimental es un arte subversivo, más que el cine documental o político.

Más subversivo que un cine intelectual o conceptual. Por eso hay pocos que van y menos aun los que se quedan. ■

Wunderbar Narcisa

Se llamaba Caroline Schneman y vivía en Nueva York. Ella era cineasta, pintora, poetisa. Se subía al escenario, hacía performances, y las filmaba. En uno de los eventos ella estaba desnuda en el escenario y se sacaba un rollo de Super 8 de la vagina... En otro momento se le ocurrió hacer una película erótica que en el cine experimental no existía. Ella se hizo cargo y puso una cámara en el cielo raso, hizo de todo en la cama con su amigo... Otra vez, para darle textura a una película puso los rollos en el horno.

¿Por qué decís que el proceso no se verificó en el resultado final que es la película *La Pasión según San Juan*?

Nos reunimos con varios amigos, Dalmiro Sáenz, Enrique García Estévez para escribir un guión basado en una idea mía. Estuvimos aproximadamente un año reuniéndonos. Después me di cuenta de que se iba a tratar de una película muy cara y muy complicada para realizar. En realidad no estaba con muchas ganas de emprender una empresa así. Entonces dije por qué no hacer del guión un libro y escribir todas esas cosas que quería poner en la película y finalmente hice una versión pobre de la película, que hice sola. Primero filmamos bastante y de todo eso saqué un montón. Estuve casi tres años en esto.

Normalmente hay un escalonamiento de pasos, desde una sinopsis literaria hasta la organización en escenas y secuencias, siguiendo determinadas reglas.

¿Cómo ves ese procedimiento desde tu perspectiva?

Vengo de una elaboración tan artesanal y tan distinta de lo que vos planteás que hubo muchas cosas que fueron costosas para mí. Dirección de actores, no sabía hacerla, la continuidad, yo no sabía ni siquiera de qué me estaban hablando. Con esta nueva película volví a lo anterior mío, donde trato de hacer todo yo. Mi trabajo está más ligado a la poesía. El cine experimental es más la poesía. Un amigo me decía: "Tu cine no tiene estructura, son todas islas" y yo le dije que la vida tampoco tenía estructuras, pero él me dijo: "Pero el arte sí". En mi cine hay una línea argumental pero menos visible, eso te permite hacer algo más personal. Tampoco trabajo con actores profesionales; en general, tanto en Estados Unidos como en Alemania, los veo como muy sobreactuados y yo creo que en el cine no hay que actuar.

Vos decís, por un lado, que hacés poesía cuando hablás de la dispersión; pero, por otro lado, hay ciertos esquemas que vos utilizás y una prolijidad muy grande en la realización.

Cuando uno trabaja finalmente en algún tipo de cosa creativa le pone alguna estructura. En los años 60, por ejemplo en EE.UU., una de las estructuras era el cine que estaba mal hecho, pero era en contra de todo ese otro cine comercial, era una ideología. Pero eso pasó. En la película mía cada palabra, cada sonido, cada imagen tiene un peso muy grande, porque no está "tapado" por una actuación. Con el cine normal uno está pendiente de lo que pasa; si sacás esa acción, te vas a fijar más en el color, en la forma, en el encuadre. Si está bien hecho eso tiene que estar bien

hecho y si está mal hecho es porque la persona no lo hizo bien. No estoy de acuerdo con que el cine experimental tenga que estar mal hecho, al contrario.

¿Cómo definirías la categoría de experimental? ¿Por el argumento, por el tratamiento, por la acción? ¿Es una categoría o un trabajo concreto, te parece afortunada esa expresión?

Nunca se encontró tampoco una expresión demasiado afortunada. En los años sesenta era el cine underground porque no era comercial; el cine comercial tenía ciertas leyes, debía tener una hora y media, actores y ser filmado en 35 milímetros. Al no venderse, el cine experimental no tenía esas cosas, entonces vos podías hacer una película de un minuto o podías hacer —como Warhol— *24 horas del Empire State*, lo que se te antojara. Hay lugares que todavía existen, como el Millennium de New York, que es uno de los lugares adonde vos podés ir todos los fines de semana con tu rollito. En aquel momento era super 8 y 16 y podías mostrar tu película, te la tenían que pasar, no había jurado ni te podían prohibir que pasaras esa película. Después invitaban a cineastas un poco más prominentes el sábado y el domingo a mostrar su película.

¿Cómo ves el tema de la acción y de la identificación de alguien que ve *La Pasión según San Juan*?

Traté de conseguir que la película, formalmente, fuera casi como una meditación. Que se entendiera lo menos posible una línea argumental y una acción y que el fluir de las imágenes te llevara a cierto ritmo —porque está todo filmado a 36 cuadros por segundo, o sea que es más ralentado— y pudieras fluir con eso. Es como si escucharas una música.

Ver la película y sentirla no desde lo racional. Un momento principal de la película son ellos caminando con el fondo del río, hay una evolución y ellos se van desplazando por el cuadro.

Sí. Es una cámara que se mueve y dos personajes que se mueven y entran y salen en el cuadro, sería como un transcurrir del tiempo, que es la cámara que se va moviendo y personajes que entran y salen. Ese fluir es una cosa que yo sentía afín a lo que me gustaría ver, a lo que me haría bien ver. Es una cosa sensorial más que intelectual. Que puedas aquietar tu mente, en ese sentido decía meditación, y puedas fluir con esas imágenes. Eso es lo que me gustaría lograr.

Hay un recurso muy interesante de la palabra escrita que aparece como valor de imagen.

Eso tiene que ver con una trayectoria mía, yo empecé con graffitis en Buenos Aires en la época del proceso. Las paredes son como una pantalla y yo puedo escribir cuando quiero y donde quiero y nunca nadie me vio. Yo siempre andaba con un spray en el auto y donde veía una linda pared escribía una frase que tenía preparada. Entonces yo tenía esa cosa con los graffitis y como a mí no me gusta la palabra narrada, ni hablada, ni siquiera una voz en off, en todo caso me gusta en otro idioma, me gustaría escucharlo

en ruso, acá se va a escuchar en francés que es un idioma que me gusta mucho, pero como además quiero que se entienda, empecé a escribirlo. Pero no quise hacer carteles como en el cine mudo porque me parece penoso leerlos, entonces quise que las palabras corrieran como los personajes, que fueran una sola cosa. Que los personajes caminaran y las palabras adquirieran como una personalidad propia al moverse.

En ese sentido lo mío tiene bastante más que ver con la literatura; en mi próxima película quiero usar algunos textos, hay un poeta persa del siglo XIII que se llama Rumi, son poemas místicos eróticos. Me gustaría hacer una película con eso, usando la palabra como una imagen.

¿Cómo ves la diferencia entre el cine experimental y el video de creación o el video arte?

La primera diferencia se debe a que el cine se hizo caro e inaccesible y a que vino el video y lo desplazó. Lo mismo podría decirse de la fotografía y la pintura. Y la calidad tampoco es igual. Entonces cómo vas a hacer una película no comercial, algo que dure diez minutos, cuando el super 8 se murió y tenés que recurrir a un medio más o menos accesible, porque el 16 es muy caro. Entonces es lógico que la tentación del video sea muy grande. Me parece bien que se haga en video porque, si no, todo este camino y esta tendencia se hubieran perdido totalmente. La exigencia técnica hoy en día es monstruosa. Además, la gente que trabajaba en mis películas eran dos o tres y todos ponían su tiempo y no cobraban nada porque les gustaba trabajar en eso, hoy en día eso no se hace más. De modo que incluso un video es bastante costoso y tiene que tener una financiación. Debería haber alguna institución, alguna fundación que apoyara esta actividad.

¿Cuánto te costó aproximadamente tu película?

Se me fue plata, podría haber ahorrado mucho. Se me habrán ido treinta o cuarenta mil dólares seguro, y es mucha plata para una película que dura 35 minutos. Yo tengo una película vieja de 16 milímetros que filmé hace 20 años, y si gasté 500 dólares en ese momento es mucho. Pero no hay negativo, no hay actores, no hay laboratorio, hay un sonido magnético, entonces todo eso redujo mucho el costo.

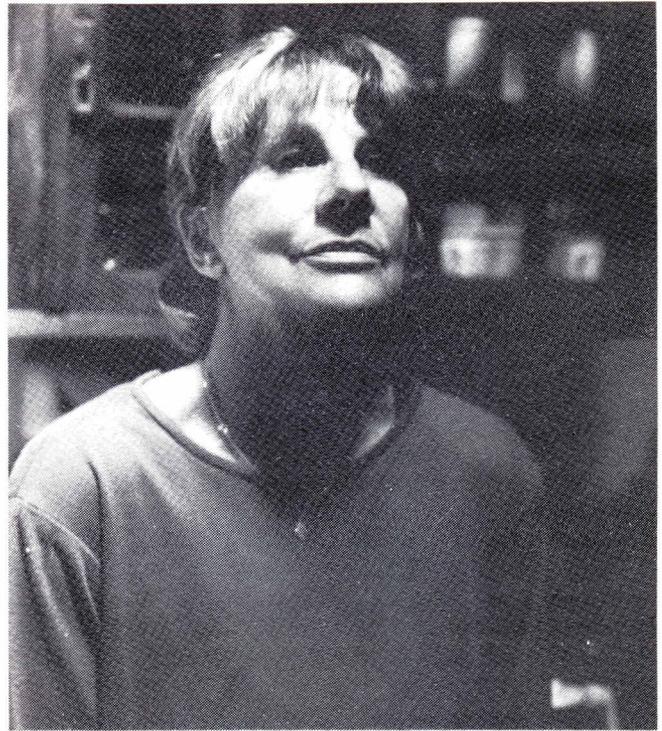
Vos dijiste que la película es sobre lo que no se ve. Vendría a ser una antítesis de lo pornográfico.

Esa es mi intención siempre. A mí me gusta participar y no me gusta cuando me dan todo servido. Me gusta participar y contribuir en algo personalmente, con la imaginación, con el intelecto, con las manos. En general, mi cine tiende a hacer eso, que no se vean demasiadas cosas y ante todo, con respecto al erotismo, me parece mucho más rico lo que vos te podés imaginar que lo que se puede mostrar. Porque lo que se puede mostrar se convierte en pornografía y deja de ser erótico. Si querés hacer eso está bien, pero si querés hacer algo con mucha carga erótica, esa carga erótica tiene que estar dentro tuyo y no en la pantalla.

Por eso uso mucho también la imagen dentro de la imagen. La refilmación me da además una posibilidad más de alejar la imagen, o de acercarla, de ir con la cámara sobre el grano, y hemos jugado mucho con esa posibilidad. La imagen filmada es la materia prima.

¿Por qué te parece que se califica de elitista al cine o al video experimental, por qué molesta tanto?

Eso no aparece solamente en el cine y en el video, en general la gente le tiene mucho miedo a lo desconocido. El temor causa rabia, que es una de las formas de expresarlo. Hay otros que se levantan y se van.



¿Cómo ves el cine experimental ligado a temas sociales, políticos?

Si vos querés hacer política, no podés hacer cine experimental porque a la gente no le va a llegar. Hubo tentativas de hacer arte y dar un mensaje político, Eisenstein con *Que viva Méjico*. No sé. Leni Riefenstahl, sin proponérselo tal vez, con *El triunfo de la voluntad* estaba diciendo cosas políticas.

¿Cómo ves los próximos años en esto que es la experimentación y la búsqueda mediante lo audiovisual?

Tal vez a la gente que va al cine normalmente no le interesa ese tipo de películas, al que le interesa es porque tiene suficiente amor por eso. Entonces sí hay que convenir que son diez personas. Es como la poesía, cuánta gente lee poesía o va a recitales de poesía. Porque es un lenguaje que no es de fácil acceso.

Hay mucha gente que trabaja en 16 y después lo termina en video. ¿Por qué hacés cine realmente?

No sé, es una pregunta metafísica. Yo vengo de la pintura, mi padre era pintor. Por ahí para seducirlo o por copiarlo empecé pintando y siempre fue una relación feliz y también desgraciada. Entonces sentí que quizás era pasarme de la imagen de mi padre a la imagen de mi madre, porque el cine era como bucear en el inconsciente, y todo lo que tiene que ver con lo que yo tengo internamente de mi madre tiene que ver con el inconsciente. En cambio la pintura es muy concreta y la luz y el movimiento son algo inmaterial, el cine es inmaterial. Y ahora estoy incorporando la escritura como imagen en el cine.

¿Y cómo definirías el video, la imagen electrónica?

La imagen electrónica tiene más que ver con algo magnético, algo que te chupa, tengo la sensación de que la imagen te va chupando, que todos los aparatos electrónicos hacen mal.

¿Qué pensás que pasaría si *La Pasión según San Juan* fuera exhibida en el programa de Tinelli?

No sé quién es Tinelli. ■

Entrevista de Jorge La Ferla.

Un maldito policía, *una lectura*

Un maldito malentendido

por Roberto Pagés

El cristianismo cacareado y oficial reniega del cine de Scorsese (*La última tentación de Cristo*), Coppola (*El padrino*), Godard (*Je vous salue, Marie*), Fred Walton (*Cuando llama un extraño* y *Rosario de muertas*); también de De Palma (*Carrie*) y William Friedkin (*El exorcista*). Prefiere a Zeffirelli y sus estampitas de mercachifle. Perdónalos, Dios mío, no saben lo que hacen. O sí saben, pero desde la estructura política dominante. Asuntos temporales y políticos de los que dicen ser ajenos, contra pasiones —sufrimientos— religiosas transfiguradas en el caldero incandescente del arte, otra pasión dolorosa. *Un maldito policía*, de Abel Ferrara, corrió la suerte del desaparecido. En vez del escándalo, la negación. Un plato demasiado fuerte para el establishment religioso. El mal teniente (verdadero título del film) lleva sobre su cuerpo y su alma todas las desgracias de este mundo, arrastra sobre sí el desamparo, la muerte, la violencia y la desidia de la megalópolis que lo encierra en el sinsentido que el sistema impone y acepta como regla: asesinatos, drogas, miseria, perversión, mugre, consecuencia natural de la locura que pasa por normalidad. It All Happens Here, anuncia un cartel publicitario en el último plano del film, “todo esto está pasando aquí” pero nadie quiere darse cuenta.

(Extrapolación: golpes y heridas a opositores pero, sobre todo, asesinatos que eligen sus víctimas entre chicos y adolescentes también están pasando aquí pero la sociedad mira hacia el índice inflacionario.)

La violación a una monja y el perdón de ésta a sus agresores coloca al mal teniente en el vía crucis final. No lo alienta el castigo a los culpables (método del sistema, que el mal teniente anhela destruir: crea las condiciones y mata a sus frutos) sino el porqué del perdón de la monja. No entiende, intuye, quiere saber.

Acá aparece la escena clave del film de Ferrara y el punto único de disidencia con la espléndida nota de Quintín en el número 16. El policía no “descubre” —como apunta Quintín— a los violadores sino que son puestos en su camino por Cristo. Veamos el ordenamiento de la secuencia. En la iglesia, la monja se retira y el teniente queda solo. Clama por la presencia de Cristo, que se le aparece entre los bancos del templo. Aquí, una de las escenas más desgarradoras y audaces del cine de todos los tiempos: el teniente insulta a Cristo una y otra vez, preguntándole

entre maldiciones dónde estuvo todo este tiempo. Lo acusa: ¿todo tengo que hacerlo yo? Cristo calla, no emite una palabra. El teniente llora como un niño en la noche, solo y desesperado. Se arrepiente de sus blasfemias y entre sollozos pide ayuda. Se arrastra hasta los pies llagados de Cristo y los besa. Levanta la vista (por primera vez en toda la escena en forma notoria) y vuelve a pedir ayuda. En el contraplano ya no está Cristo sino una mujer negra con el cáliz robado cuando la violación a la monja. Salen de la

iglesia y la mujer le indica dónde están los violadores, mientras afirma con insistencia sobre lo sagrado que representa ese objeto que no sería nada si no estuviese sacralizado por la fe. Como Cristo, el teniente tendrá que beber de ese cáliz terrible y doloroso (“Aparta de mí ese cáliz”, dice Jesús antes de aceptar su destino). Encuentra a los violadores, dos muchachos abandonados a la

mala del dios mercado. Fuman crack entre todos, los violadores y el policía. Los treinta mil dólares que lleva el teniente encima (se los dio un traficante español de honda cultura religiosa) y los cincuenta mil de la recompensa por el cáliz y los violadores son, para el teniente, la salvación... económica que le permitirá salvar la vida: adeuda una abultada suma de dinero. Pero Cristo no le ha puesto a la mujer negra por delante para salvar su vida sino su alma. Les regala los treinta mil dólares a los violadores y los fleta en un ómnibus a otro lugar: “en esta puta ciudad no valen una mierda”, les dice. Su aullido terminal en la terminal de ómnibus recuerda el “Padre, ¿por qué me has abandonado?”, que Cristo pronuncia en la Cruz antes de morir. Un rato antes, el levantador de apuestas le ha dicho al mal teniente que lo matarán: “No pueden hacerlo —contesta él—. He sido bendecido, soy un cogido católico”. El tiro en la cabeza del teniente, en el último plano del film, lo demuestra. Ese disparo tiene el mismo sentido que la crucifixión milenaria, dos mil años después, en una calle cualquiera de Nueva York, la ciudad nueva, la ciudad repetida, la ciudad símbolo que crucifica todos los días a su corte de desesperados.

Una hostia demasiado indigerible para las almas sensibles (“¿A cuánto cotizó hoy el BOCON?”) y para los tiempos que corren. ■



DISPAREN SOBRE EL AMANTE

Sres. REAC:

La subcomisión de cultura de la Unión Argentina de Barras Bravas Futboleras agradece a la REAC la incorporación, en sus últimos números y a través de notas, comentarios y reportajes, de una moderna terminología cinematográfica que nos permitirá ampliar la gama de expresiones deportivas domingueras, para esparcimiento y alegría de los millares de concurrentes a ese viril deporte que es el balompié. Esos hoy ya populares vocablos han permitido a nuestros vates del tablón mejorar la rima de los cánticos con los que alentamos a nuestros aguerridos jugadores. Así es como, en los próximos encuentros, se podrá escuchar en los estadios de toda la Argentina, en lugar de los endeble dípticos:

Somos ásperos cual lija
Vení a chuparme la rodilla.

o también

¡Y por qué hacer tanta roncha!
¡Vete al regazo de tu mamá!

paremos más asonantes y, sobre todo, con vocablos que no dejen duda de nuestra viril condición.

No podemos finalizar ésta sin recordar la histórica frase del filósofo vernáculo José Barrita, que dice: "La cultura se puede encontrar en cualquier parte".

¡Grande, REAC!

Beto Cattani

Amigos del REAC:

Entre otras cosas, si tienen comunicación con Milos Forman háganle saber que cuando se refiera en el futuro a Will Sampson, lo haga en tiempo pasado.

Sampson —ver fotocopia adjunta del diario *La Nación*— falleció en Houston (Texas) el día 3 de junio del 87.

Cordiales y agradecidos saludos.

Cairo, ¡el Implacable!

N. de la R.: Cairo adjunta una fotocopia del diario La Nación del 4 de junio de 1987 donde se informa que Will Sampson ha pasado a mejor vida. A este tipo no hay con qué darle.

Revista *El Amante*:

Al leer la carta del ignoto lector Livchits, quien me dispensa en la misma un "cumplido" (que por respeto a los lectores de esta revista prefiero no reproducir) sentí inicialmente una mezcla de estupor e

indignación.

A pesar de que mucha gente amiga opina que no vale la pena responder a una agresión gratuita de tan bajo nivel, pensé que sería bueno aprovechar la oportunidad para expresar algunos pensamientos vinculados con la pasión que nos convoca en estas páginas, el Cine.

Quienes me conocen (y por suerte son muchos los amigos que he cosechado en años de contacto con el ambiente cinematográfico) saben perfectamente que, más que un crítico, soy uno más de los que engrosamos las filas de esa comunidad silenciosa y casi mística de los cinéfilos.

Y a los cinéfilos no sólo nos gusta ver cine, sino que también nos agrada transmitir ese amor por la imagen filmica a nuestro prójimo. Bajo esta premisa puede comprenderse mi participación en el programa radial "Música maestro" (el de mayor rating en su horario) donde se privilegiaba antes que cualquier discurso o comentario de carácter catedrático el diálogo con los oyentes, en pos de despertar en ellos, mayoritariamente jóvenes, la inquietud y la curiosidad por este vehículo para el crecimiento y la elevación de los hombres.

Sólo así se entiende mi participación en la adquisición y distribución de una obra maestra del cine como *El sacrificio* de Andrei Tarkovski. O también otros títulos como *La frontera* o *Ladri di Bambini*, que pronto veremos.

No, Livchits, definitivamente Ud. no es un cinéfilo. Quizá cholulo cuadre mejor en su caracterización, dado que, usando sus palabras: "algunos lectores dentro de los que me incluyo necesita huevadas".

Como cinéfilo ecléctico, le recomiendo que no me lea más ni me escuche en programas como "Música maestro". Lo suyo creo humildemente, está en la onda de las revistas semanales de chimentos, que es donde creo encontrará lo que necesita.

Fredy Friedlander

Sr. Director:

Cuando yo era chiquito (y no hace tanto de esto), me enseñaron que para que una persona se desempeñe en determinado oficio o profesión, debía irremediablemente ser *idóneo*.

Este, en cambio, no parece ser el criterio de las distintas autoridades que han mantenido a Emilio Ariño al frente de las trasnoches de cine argentino por ATC.

Y a las pruebas me remito: 1) en emisión del año 1991 dijo que *Los isleros* era una producción de la década del 40. (Se estrenó el 20/3/51.) 2) El 28/3/91 afirmó que Laura Hidalgo estaba radicada en Méjico. (La actriz vive en La Jolla, California.) 3) En ocasión de proyectar *El hombre del sábado* expresó: "Aquí interviene toda la familia: Leopoldo Torres Ríos, Leopoldo Torres Nilsson y Carlos Torres Ríos". (Es archiconocido que Babsy había quitado una "s" a su primer apellido.) 4) En emisión del 7/3/91, aseguró: "En *Pochoclo, Pichuca* y yo actuaron Altavista, Beatriz Taibo y Pepita Muñiz". (Como Pepita Muñiz no existe, me pregunto: ¿no habrá querido referirse a esa gran cómica que fue Pepita Muñoz?) 5) El mismo 7/3/91 espetó: "*Los indeseables* con Zully Moreno y Thompson".

DISFRUTE, EN VIDEO, DEL MEJOR CINE DE TODAS LAS EPOCAS

Venta y alquiler de una cuidadosa selección
de obras maestras del cine universal.

Con servicio opcional de entregas y cobros a domicilio dentro del área céntrica.

Florida 165, Galería Güemes Ala Mitre, piso 10, of. 1006

Tel.: 342-2624 (directo y receptor de mensajes las 24 horas)

ó 331-3041/6 y 331-2911/4, interno 271, de 11 a 19 hs., de lunes a viernes.



(Debió decir *La indeseable*.) 6) El mismo 7/3/91 (ese día no lo paraba nadie) informó que "Roxana Berco, que es la madre de Ricardo Darín". (Roxana Berco es hija de Susana Campos. La madre de Darín es Renée Roxana.) 7) El 18/3/91 aseguró que *Marcelino, pan y vino* se había estrenado en 1945. (El film se estrenó en España en 1954 y con posterioridad aquí.) 8) Otra vez el 18/3/91 expresó: "cuando filmó *La cabalgata del circo*, Eva Perón era conocida como María Eva Duarte..." (en su época de actriz se la conocía como Eva Duarte.) 9) Y el mismo 18/3/91 (¡qué día, Señor, qué día!) informó: "Zully Moreno tiene en su filmografía, por ejemplo, *Que Dios se lo pague*" (¿es necesario aclarar que lo correcto es *Dios se lo pague*?). 10) En una emisión de 1991 (día y mes no consignados por quien suscribe), ante pregunta de un telespectador sobre quién era el actor que bailaba con Libertad Lamarque, en un fragmento de *Eclipse de sol*, que servía de fondo a los títulos del programa, contestó que no sabía. Al día siguiente dijo que lo había averiguado y que se trataba de George Rigaud, "actor nacido en Francia". (Rigaud era argentino.) 11) El 28/3/91 presentó *Novias para los muchachos* (lo correcto: *Novios para las muchachas*). 12) El 28/3/91 comentó: "Laura Hidalgo estuvo casada con Narciso Ibáñez Menta y Silvana Roth también fue esposa de Narciso" (lo segundo es un error: Roth-Menta fueron pareja sin llegar a formalizar. El 23/4/91 reiteró el error). 13) El 4/4/91 dijo que René Fischer Bauer se había retirado de la actividad artística, radicándose en Alemania. (Este ex actor se instaló a mediados de los 50 en Mar del Plata, donde puso una inmobiliaria.) 14) En abril de 1991 afirmó que la actriz que jugaba una escena con Angel Magaña en un fragmento de film que también servía de presentación de títulos era Ilde Pirovano. (Se trataba de Libertad Lamarque en *Puerta cerrada*. El público llamó y se rectificó.) 15) El 23/4/91 presentó así el film *Evangelina*: "Actúa Mónica Legrand en su debut cinematográfico. A esta actriz no le encontramos después una carrera. En un momento dado pensamos en la posibilidad de alguna afinidad o parentesco con las hnas. Legrand, pero eso queda descartado por completo. Veremos si en días sucesivos tenemos algún dato más o si la audiencia nos responde para darnos información sobre Mónica Legrand". (Esta actriz era hija de Silvia Legrand, en su única incursión para el cine. Pero no es el público el

que debe informar, es Ud. Sr. Ariño.) 16) El 3/5/91 anunció un seminario sobre cine argentino a dictarse por Gustavo Cabrera, informando que "se tocarán temas como la llamada generación del 90, en la que se incluyen Martínez Suárez, Antin, Feldman" (claro que debió decir "generación del 60"). 17) El 7/5/91 anunció: "Hoy proyectaremos *Con los ojos llenos de amor* con Magaña, Malisa Zini, Nélide Bilbao" (lo correcto es *Los ojos llenos de amor* y Nélide Romero en vez de Bilbao). 18) El 14/5/91 al anunciar elenco de *Nace un amor*, mencionó a Olimpia Bobbio. (Debió decir Olimpio Bobbio, actor que era esposo de María Santos.) 19) En una emisión de setiembre de 1991 leyó una carta donde un telespectador solicitaba que pasaran en el ciclo el film *Villaverde* con Luis Sandrini. A lo que respondió: "La exhibiremos con mucho gusto en la medida en que se encuentre en buenas condiciones. Fíjese que hemos dado *Don Quijote del altillo*, con Sandrini, que es de 1936. Y lo traigo a colación porque *Villaverde* es una película que debe estar oscilando esa época, aproximadamente, o sea en los comienzos de Sandrini". (Sandrini no filmó jamás un film con ese título. Era un error del televidente, pero Ariño, claro, no lo sacó de él, sino que lo continuó, afirmando que la tal *Villaverde* correspondería a los inicios del actor.) Notará el Sr. Director que todas las observaciones que hago son del año 1991. No se trata de que en los sucesivos, el Sr. Ariño no continúe cometiendo horrores. Aconteció que mi médico me aconsejó no verlo más, como una forma de preservar mi ya fatigado corazón. Tal vez, algún sufrido televidente que lo viera en 1992 y en lo que va del año, pueda aportar más "singularidades". Lamento no poder hacerlo yo, pero suelo cumplir las prescripciones médicas. De todas maneras, una pregunta queda flotando: ¿es justo que un canal estatal, al que todos ayudamos a mantener, sostenga en su programación a un señor como Ariño, habiendo conspicuos estudiosos de nuestro cine, al que prácticamente le han dedicado la vida? Felicidades por *El Amante Cine*. La seriedad y el profesionalismo con que la hacen merecen el mayor apoyo y respeto. Los saluda afectuosamente

Ignacio Riláez

La posada maldita

Un programa de radio de *El Amante*



Conducción: Gustavo J. Castagna, Quintín y Flavia de la Fuente

Producción: Roberto Juan Ferro

**Martes y jueves de 13 a 14 hs.
Radio Cultura. 97.9 MHZ**

3er SEMINARIO DE VIDEO CREACION EN BUENOS AIRES

Marcelo Tas (Olbar Electrónico, MTV, y TV Cultura San Pablo, O Globo).



**TECNICAS DE REPORTAJE PARA VIDEO
Y TV. CURSO TEORICO PRACTICO
CON EQUIPAMIENTO PROFESIONAL**

DEL 13 AL 16 DE OCTUBRE DE 1993

INFORMES E INSCRIPCION (14 a 22 Hs). VACANTES LIMITADAS.

BUENOS AIRES COMUNICACION DIAZ VELEZ 3965 "P.B."
TEL. 981-0219 / 982-5613. FAX 983-3392

Argentina
Chile
Cuba
Ecuador
México
Paraguay
Perú
Uruguay
Venezuela



2da

**MUESTRA NACIONAL
LATINOAMERICANA
DE CINE Y VIDEO**

12 al 16 de Septiembre

CINE: Centro Cultural Gral San Martín
Sala A-B

VIDEO: Fundación de la Patria Grande
Hipólito Yrigoyen 1156

Septiembre 1993 - Buenos Aires - Argentina

EL AMANTE VIDEO



Biografías del jazz

Notas en blanco y negro

por C. Adrián Muoyo

Una teoría. A muchos norteamericanos blancos, en especial a los nacidos en el Sur, siempre les molestó que el jazz, la música más representativa del país, naciera como una creación de los negros, o sea, de aquellos a quienes sólo consideraban aptos para cosechar algodón y servir la mesa en el mejor de los casos. De ahí a crear una pseudomitología donde se negara o se minimizara la raíz negra del jazz hay un solo paso. Si esto hubiera ocurrido en el siglo anterior, el vehículo ideal para transmitir estos conceptos serían los libros. Pero en pleno siglo veinte, el medio natural para inventar mitos es el cine.

Botón de muestra. En el marco de esta teoría, que una de las primeras películas biográficas fuera la de la vida de *Al Jolson* no debería ser llamativo. Jolson era un cantante blanco que acostumbraba pintarse de negro para actuar. Entonces qué mejor para la América Wasp que homenajear al "mejor cantante de jazz" con un film en el que se hacían vagas referencias al origen de la música que cantaba. Apenas se mostraba una sesión de jazz llevada a cabo por negros a la que hay que agregar las escenas en las que Jolson actuaba como negro. Hasta aquí llegaba la negritud.

Por supuesto esto no debe llevar a pensar que tanto *El hombre inolvidable* (1946) como *Canta el corazón* (1949) —las dos películas que contaban la historia de Al Jolson— estuvieran muy alejadas de la realidad. Lo estaban en la medida en que fueron realizadas durante la vida del cantante, con todo lo que ello implica. En *Canta el corazón*, que narra la vida de Jolson desde el final de *El hombre inolvidable* hasta el estreno de esa misma película, queda muy en claro cómo la estrella de la canción norteamericana supervisó las diferentes etapas del film.

Claro que en referencia a la elección de la figura de Jolson como base para una de las primeras biografías musicales del jazz tampoco hay que negar que en el mundo del espectáculo y en los medios de comunicación la cultura negra norteamericana estuvo muy marginada en la primera parte del siglo. Esto explica el porqué de la trascendencia y difusión de los jazzmen blancos durante esta época, quienes en los años cincuenta dieron material para varias biografías.

Una moda. Ya en 1950, Michael Curtiz se animó con el relato libre de la vida del trompetista de los 20 *Bix Beiderbecke* en *Luces y sombras*, con Kirk Douglas en el protagónico. Pero a veces —y este caso es una de esas veces— con el ánimo y la intención no alcanza. Lo que pretendió ser un drama sobre la trágica vida de un músico de jazz quedó a mitad de camino de todo. Abusó del golpe bajo y la redención final del trompetista se da por la renuncia a su sueño y no por el hecho de seguir en su prosecución a pesar de todo. No es ni patético ni realista. Ni siquiera emocionante. No es. De todas las vidas de jazzmen llevadas al cine en los 50, la más rescatable es *Música y lágrimas* (1953) de Anthony Mann, con James Stewart como *Glenn Miller*. La película no sólo acertó por elegir una figura tan popular como la de Miller sino por el estilo para contar la historia. Puede que mucho de lo que se narra no tenga que ver con la realidad pero está bien hecho y los números musicales no aparecen insertados forzosamente, algo que no puede decirse de otros films de este tipo del mismo período. Además, *Música y lágrimas* contiene una de las mejores escenas antibélicas. Cuando las bombas V2 caen sobre Londres durante la Segunda Guerra Mundial, la banda de Miller-Stewart sigue tocando. El Arte desafía y vence a la barbarie de la Guerra.

Música y lágrimas —o *The Glenn Miller Story*, como reza el título original— dio pie para otras stories. Algunos productores creyeron ver en el éxito de la película de Mann una fórmula para hacer dinero. Así, en 1955 se estrenó *La vida de Benny Goodman*, dirigida por Valentine Davies y con el inexpresivo Steve Allen en el papel del clarinetista. Pero de la vida de Benny Goodman —que murió en los 80— hay poco y nada. Son sólo anécdotas para justificar la inclusión de temas musicales. La receta quedaba al

descubierto. Hay que partir de una “historia de vida” más o menos creíble y sacrificada, agregarle mucha música y sumarle breves participaciones de los jazzistas más famosos del momento. En *La vida de Benny Goodman* aparecen Lionel Hampton, Gene Krupa, Teddy Wilson y Harry James. En *Música y lágrimas* intervenía Louis Armstrong y de nuevo Krupa. Pero claro, detrás de esta última película había un director como Mann. En *La vida de Benny Goodman* no, y eso se nota. Esto convierte al film en una forma económica de ver un espectáculo musical que nada tiene que ver con el cine.

Pese a esto, la moda de las biografías musicales siguió durante los 50 porque resultaba un buen negocio. En 1959 se conocieron dos: *La historia de Gene Krupa*, con Sal Mineo, y *Las cinco monedas*, con el insoportable —aunque por ese entonces muy famoso— Danny Kaye, dirigido por Melville Shavelson. De la primera lo mejor es no decir nada. No sólo porque es muy difícil verla sino por lo que se pueda esperar de una película protagonizada por Sal

Mineo. En cambio, *Las cinco monedas* —que se basa en la vida del trompetista “Red” Nichols— se hizo cuando el jazz tradicional estaba en decadencia, lo que le da un cierto tono nostálgico. Es como si en la Argentina de hoy se hiciera una película sobre el tango y la bohemia de los años cuarenta. Claro que en el caso de *Las cinco monedas* la nostalgia se vuelve melosa y pegajosa. Tan irritante como la presencia de Kaye. Y por si esto fuera poco también tiene final feliz con los “muchachos” —ninguno baja de los cincuenta años— tocando en un escenario y recordando los viejos tiempos. La fórmula se repite porque se vuelven a usar las presencias de músicos de jazz para atraer a la gente. En este caso nuevamente aparece Louis Armstrong.



Negros abstenerse. Ahora,

¿qué queda de los negros después de tantas biografías del jazz rodadas en los años 50? ¿Hay alguna referencia al origen de la música que tocan los jazzmen blancos? No. Salvo en uno de los muy pocos aciertos de *Luces y sombras*, donde Beiderbecke-Douglas aprende a tocar la trompeta en una banda integrada por negros. Y también hay que contar en este sentido con las participaciones de Armstrong y Hampton en las películas. Después nada más. En buena parte esto se debe también a que luego de *Música y lágrimas* todas las películas siguientes copiaron su molde. Se mostraban los orígenes humildes del músico —siempre lleno de “nuevas ideas musicales”—, los avatares de su carrera, su muerte —en el caso de Miller— o su decadencia y posterior redención —como en *Luces y sombras* y *Las cinco monedas*—, siempre dejando atrás los aspectos más oscuros que eran sobrellevados hacia el final de la película. De esta manera, tanto Beiderbecke-Douglas como Nichols-Kaye se recuperan de sus adicciones alcohólicas. En fin, nadie intentaba bucear en las raíces del jazz. Nadie osaba afirmar que esas mismas raíces se hundían en lo profundo de la cultura negra.

Black is beautiful. “Lo negro es hermoso” solían decir —y dicen— quienes reivindican la importancia del aporte negro al arte norteamericano. Claro que esto tardó en reflejarse en el cine. Así como tampoco se trataron durante mucho tiempo las aristas más tormentosas de la vida de un músico. A finales de los 50, quedaba pendiente cómo se debía encarar la biografía de un jazzista que resultara creíble y cercana a la realidad habitual de la mayoría de ellos, de quienes no llegan al público masivo.

Hay un film que se encarga de saldar esa deuda. Es casi ignoto y es muy difícil establecer el año de su realización, aunque es probable que sea de comienzos de los años 60. La película en cuestión se llama *Un hombre llamado Adam* (*A Man Called Adam*) y fue realizada en blanco y negro por un tal Leo Penn. Adam es un trompetista interpretado por Sammy Davis Jr. que entrega su vida y su arte al alcohol y a las drogas.

Bien podría decirse que *Un hombre llamado Adam* es un antecedente directo del *Bird* de Clint Eastwood. Además la película de Penn presenta las diferencias entre dos generaciones distintas del jazz: una es la de Adam, revolucionaria y cercana a los nuevos ritmos de los 50, como el be-bop; la otra está representada por el trompetista que encarna Louis Armstrong y es el símbolo de formas jazzísticas más tradicionales. La curiosidad es que el personaje de Armstrong no sólo actúa en el mismo local que Adam sino que también es su vecino de pensión. Más allá de que esté basada en un personaje real o no, *Un*



hombre llamado Adam es una profunda visión del jazz negro y también un excelente relato sobre la vida de un músico de night club.

Crónicas de negros. En 1972 llegó al cine la historia de *Billie Holliday* en *El ocaso de una estrella*. El protagónico estuvo a cargo de Diana Ross y la dirección fue de Sydney J. Furie, pero lo importante es que instala el tema de la figura de una cantante de jazz negra en la pantalla sin esconder ningún aspecto de su vida, incluso los más sórdidos. Dieciséis años después, *Bird* significará una especie de redención de las biografías de músicos de jazz y será la gran reivindicación de la importancia de la cultura negra en la música norteamericana. Con esta película, Eastwood se sacude los restos de la fama de fascista que le había hecho cierta prensa ridícula y demuestra que uno de los saxofonistas más revolucionarios de la historia del jazz era también un drogadicto y un alcohólico. Y que pese a que esos vicios le terminarían quitando

la vida, eran una parte de él. No de su talento pero sí de su existencia. Además, Eastwood centró su narrativa en la historia de la vida de *Charlie Parker* y no en la sucesión de temas musicales, como pasaba en otras biografías. En *Bird* la música es una parte imprescindible pero no se transforma en la justificación de toda la película. Con la aparición en el cable del documental sobre *Thelonious Monk* (comentado en el número 17 de *El Amante*) el cine ofrece otra forma de acercarse al jazz negro. Aunque todavía en este camino, superados los prejuicios raciales, falta mucho por recorrer. ■

Día de fiesta
Jour de fête

Francia, 1947, dirigida por Jacques Tati, con
Jacques Tati, Guy Decomble y Paul Frankeur.

Me gusta pasear, pero sobre todo adoro silbar y creo que el día en que no pueda silbar por la calle, la situación será grave.

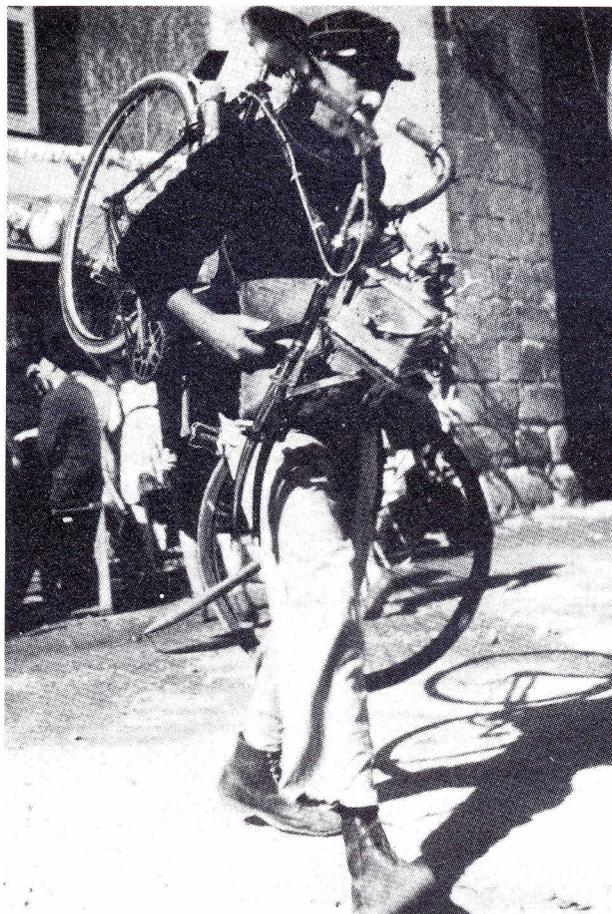
Jacques Tati

Un día de fiesta en un pequeño pueblito de la campiña francesa. Sus habitantes se preparan para los festejos mientras llegan los carromatos de una feria de diversiones ambulante. En la plaza se levanta una carpa para la gran función de cine: romance con Gloria Parson y aventuras con el valeroso Jim Parker y su caballo Dixie. Habrá también un documental sobre los modernos métodos postales norteamericanos que tocará en su amor propio a François, el cartero del pueblo, y lo contagiará de una súbita fiebre laboral. La gente se divierte, se emborracha y, al final del día, se irá a dormir satisfecha y feliz. No hay mucho más en este film de apenas setenta minutos, rodado en tres semanas con un modesto presupuesto por un equipo

de ocho personas y en el que actuó todo el pueblo de Saint-Sèvres. Tati no necesitó más que eso para romper con todo el cine francés de posguerra y establecerse entre los grandes realizadores de la historia del cine.

En rigor, la poética de Jacques Tati se mostrará perfectamente constituida a partir de su segundo film, *Les vacances de Monsieur Hulot*. Sin embargo, en *Jour de fête* aparecen ya con increíble madurez —pese a tratarse de una opera prima y de un realizador con escasa experiencia— todos los elementos sobre los que se apoyará su estilo: elaborada experimentación sonora; predilección por el plano secuencia; uso sistemático del gran angular y el plano general; prescindencia de primeros planos; observación detallista y estilización en la definición del gag. La mayor diferencia respecto de los films posteriores radica en la naturaleza del cartero, interpretado por el propio Tati. François conserva de manera todavía muy visible ciertos rasgos de los clowns de music-hall y es

promotor de algunos gags típicos aún ligados a las rutinas circenses y al slapstick. A menudo será la víctima inocente que no se cansa de recibir los golpes o que padece las tomaduras de pelo de los mundanos artistas ambulantes. A la vez, François es de carácter enérgico, nunca para de hablar y se halla en un estado de fricción permanente con el mundo; posee un protagonismo que paulatinamente se irá haciendo evanescente en ese personaje casi invisible que es Hulot, promotor involuntario del caos. Pero pese a la bullanguera presencia de François, *Jour de fête* se constituye bajo esa mirada distanciada que define al humor discreto de Tati. Como el joven pintor que se pasea por el pueblo y restituye los colores de las cosas a medida que las pinta en su block de bocetos, así es la comicidad de Tati: no hace más que devolver a las cosas la gracia natural que habían perdido por el uso un poco mecánico que cotidianamente se hace de ellas. Sus films conjugan una observación casi naturalista sobre los comportamientos con una maniática precisión para las combinaciones azarosas. Por supuesto nada queda librado al azar, pero todo sucede como por casualidad. El mayor cuidado con que se prepara el gag es subsidiario de la mayor espontaneidad con que fluyen los encuentros, inesperados e iluminadores. Tati es el último de los grandes cómicos, pero sobre todo es un gran realizador; por eso su comicidad es solidaria de una visión de mundo. Un universo que es un reflejo levemente desplazado del nuestro. Si causa gracia es por el extrañamiento que provoca esa distancia y que lo vuelve misterioso. Es decir, nosotros mismos luego de recuperar nuestra ambigüedad. La comicidad se estructura como inadecuación, consiste en ese leve desplazamiento que viene a producir una catastrófica reacción en cadena. En la feria de diversiones, François se apresta a disparar sobre unas latas apiladas, pero se distrae conversando; mientras tanto ha girado imperceptiblemente y, cuando finalmente desaparece, descubrirá que se halla frente a una vidriera con latas de comestibles. La ilusión óptica —que se divierte confundiendo las percepciones— y el malentendido —que



introduce la ambigüedad en las comunicaciones— son las figuras preferidas de Tati. Pero para eso no recurre a ningún truco; su mayor mérito es la honestidad. Todo está ahí, a la vista. Ninguna doble intencionalidad estética, ningún utilitarismo narrativo en sus gags. Ningún énfasis. ¿Cuál es la gracia, entonces? Es que a veces casi no la hay; o al menos, no hay nadie que se haga el gracioso desde la pantalla. Hay, sobre todo, un ingenio preciso para las coincidencias; el arte de los malabaristas y los acróbatas, que no pretende celebrarse como resultado de un engaño sino como una destreza donde —por un momento— lo imposible resulta tangible. “Time is money” concluye pragmáticamente el documental sobre los carteros norteamericanos. Pero en Tati el tiempo es lo que se dilapida. Los individuos parecen al margen de las relaciones de producción y son más bien refractarios al trabajo. Nadie hace nada. Sin duda, el ejemplo más acabado será el barrendero de *Mon oncle*, que nunca realiza su tarea porque siempre, en el preciso momento en que se dispone a barrer, se acuerda de algo y vuelve a charlar con cualquier vecino. Pero, de hecho, tampoco trabaja ninguno de esos vecinos, que se la pasan desprecocadamente en el bar; ni los alegres veraneantes de *Les vacances de Monsieur Hulot*; ni, por supuesto, el distraído Hulot, que resulta inútil para cualquier empleo organizado — en *Mon oncle* — y que, gracias a su proverbial dispersión, es capaz de perder todo un día para realizar un trámite administrativo (en *Playtime*). Lo cierto es que ya en el

“laborioso” pueblo de François nadie parece muy preocupado por la productividad. Ni siquiera el hiperquinético François cuando, luego de presenciar el aleccionador documental, se decide a hacer su recorrida a la americana. La febril eficiencia de François es bastante efímera y termina en una zambullida en el río, con bicicleta y todo. “A fin de cuentas —lo consuela una anciana que lo recoge en su carreta— ¿cuál es el apuro? Los americanos son los americanos y, si las noticias son buenas, uno puede esperar”. ■

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

Los viejos *Amantes* aún están disponibles.

Complete su colección de

EL AMANTE C I N E

1 - Informe Brando - Entrevistas: Mickey Rourke / Spike Lee / François Truffaut	2 - Dossier Coppola - Entrevista: Aristarain - <i>Thelma & Louise</i> - Contra Greenaway	3 - Hitchcock - Hnos. Marx - Entrevista: Wim Wenders - <i>JFK / La última tentación de Cristo</i>
4 - Dossier: <i>Un lugar en el mundo</i> - <i>Barton Fink</i> - Entrevista: Samuel Fuller	5 - Dossier: Godard - <i>El lado oscuro del corazón</i> - Entrevista: Jean-Paul Fargier	6 - Dossier: Monos - Polaco - Kurosawa / Jarmusch - <i>La marca de la pantera</i>
7 - Especial: Almodóvar - Cine alemán - <i>Batman / Arma mortal 3</i> - Los Cahiers	8 - Especial: Cronenberg - <i>Alien³ / Hasta el fin del mundo</i> - Entrevista: Sergio Leone	9 - <i>Los imperdonables</i> - Dossier: Eastwood - Dossier: Terror - <i>Mi mundo privado</i>
10 - Dossier: Terror - Coppola - <i>La tempestad / Con las mejores intenciones / Demente</i>	11 - Balance 92 - Encuesta: las mejores del año - <i>Drácula</i>	12 - Dossier: Cine negro - Nicholson - <i>Maridos y esposas</i> - Teoría del autor
13 - Oscars 92 - Mankiewicz / Tarkovski / Polaco - <i>Blade Runner</i> - Gérard Depardieu	14 - Dossier: Drogas en el cine - Fellini / Herzog - Entrevista: S. Sammaritano - Festival de Berlín	15 - Dossier: Favio - <i>Belle Epoque</i> - Entrevista: Fernando Trueba - Buñuel en Méjico
16 - Entrevista: Leonardo Favio - <i>Gatica, el Mono</i> - Griffith - Dossier: Abel Ferrara	17 - Dossier: Spielberg - Dossier: Porno - <i>Jurassic Park</i> - John Wayne	18 - Dossier: Agresti - Entrevista: Milos Forman - Fassbinder - <i>El cómico de la familia</i>

Adquiéralos en Esmeralda 779 6º "A", o llamándonos al 322-7518.

Anuncie en *El Amante*

Llámenos al 322-7518

de 14 a 19 hs.

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

VIDEO REPORTER

La actualidad del video por radio
Domingo de 14 a 15 hs.

RADIO CULTURA • FM 97.9 MHz

1991: FM Municipal (la Metro)
1992: FM Palermo
1993: Otra vez vuelve el
auténtico...

**después
de hora**

Lunes-24 hs.
FM 94.7
del barrio de Palermo.
Conducción: Eduardo Hojman
Coordinación Graciela Baduel
*Un espacio
levemente inquietante.*

*¡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*
Colaboran: *Juan Carlos Valerio y Eduardo Graillat*

También estamos todos los **jueves a las 20**
por el Canal 33 de Multicanal
Nos acompañan: *Transeuropa Video / Transmundo Home Video*
Tauro Video / El Toboso-Restaurante / Shopping Liniers
Cinetécnica Video Profesional / Video Business / Video Coleccion /
Secretaría de Programación para prevención de la drogadicción y lucha
contra el narcotráfico / Pinar Video Home

ASOCIADOS en medios de comunicación
Ayacucho 467 - 6º P. OF. 4 (1026) Bs. As. Tel. 952-8255

LA CATEDRA LA FERLA. MEDIOS EXPRESIVOS II, DISEÑO GRAFICO,
FACULTAD DE ARQUITECTURA, U.B.A. PRESENTA EL COLOQUIO :

"DISEÑO y PUESTA en ESCENA de REPORTAJES y
DOCUMENTALES en VIDEO y T.V."

- **Marcelo Tas** (Brasil, O Globo, MTV y TV Cultura San Pablo)
- **Martín Groisman** (Argentina, Prof. U.B.A., Realizador de Video)
- **Richard Key Valdez** (U.S.A., Multimedia Inc. Corp.)
- **Rodolfo Hermida** (Argentina, Prof. U.B.A., Realizador TV)
- **Graciela Taquini** (Arg., Prof. U.B.A., Direc. Cine y Video FADU)

SE EXHIBIRA MATERIAL INEDITO DE VIDEO Y TV
VIERNES 15/10 - 19 HS. SALA "A" (3er PISO) PABELLON III
FACULTAD DE ARQUITECTURA Y DISEÑO/ CIUDAD UNIVERSITARIA

El maquinista de la general iba escuchando Después de hora

- **Diana Segovia**
- **Leonardo Martinelli**
- **Gabriel Costoya**

Lunes a viernes a las 24 hs.
FM Alfa 106.9

Videos
C y M

LARREA 1259
84 84 88

4 años en el aire...
con los pies en la tierra.

88.1 FM

de la calle

La FM de Bahía Blanca

Integrante de AMARC (Asociación Mundial de Radios Comunitarias)



ESCVLPIENDO MILAGROS
REVISTA DE MUSICA

2

ROBERT FRIPP

Pixies - Legendary pink Dots - Roxy Music
John Coltrane - George Crumb - Julian Cope
David Mamet - Neil Jordan
Arrested Development - Butthole Surfers

4 cursos para pensar el cine

- El cine y la mirada
- Introducción a una historia crítica del cine

por **Eduardo A. Russo**

- Historia estética del cine argentino

- Taller de crítica cinematográfica

por **Gustavo J. Castagna**

ORGANIZA EIKON • SOLICITAR ENTREVISTA AL 961 4617

Traficantes
Light Sleeper

EE.UU., 1993, dirigida por Paul Schrader, con
Willem Dafoe, Susan Sarandon y Dana Delany.

Después de más de quince años, Paul Schrader realiza su propio *Taxi Driver*, film del que fue guionista. Reemplaza la furia de la época y de Scorsese por el vacío de los años noventa. La angustia sigue siendo la misma.

Un aire de tiempo que fluye de las imágenes que muestran

poco y revelan mucho, a la manera de una música que se va descubriendo a sí misma y para los demás conforme suenan las notas. El vagabundeo del protagonista y de la cámara, por lugares de la ciudad y espacios sofisticados, son notas, apuntes de una tragedia, primero, y de una redención después.

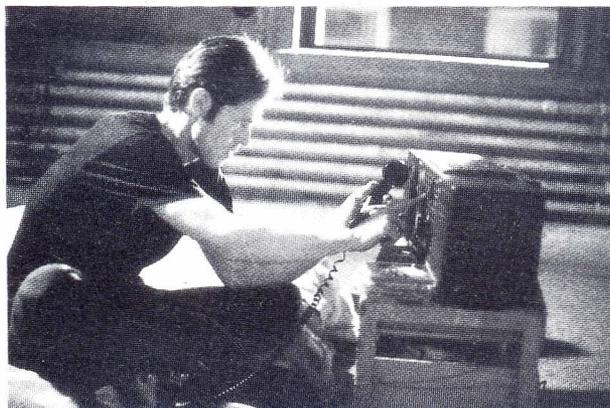
Schrader estructura su film como una pesadilla tranquila, de aire acondicionado. El viaje anula el semen y la locura en el

taxi de su predecesora y deja lugar al confortable remise que lleva la droga de la destrucción en su interior. Han cambiado las formas y las maneras pero la desolación es la misma. La violencia dejó su lugar a la hoquedad del posmodernismo.

Se intuye el tiempo perdido, jirones de una cultura que se abrazó al amor y al sexo con desesperación y hambre de vida. Destruídos por la droga y los años, los protagonistas han devenido agonistas: la mujer comercia con la droga como una empresaria eficaz de las altas esferas, el hombre distribuye con la misma soledad e impassibilidad con que el protagonista de *El carterista* robaba de los bolsillos de los transeúntes.

La cita al film magistral de Robert Bresson no es casual. Schrader sabe de ángeles caídos y la posibilidad de redención de Dafoe (extraordinario) es burlada y cercenada brutalmente por un perverso abogado ricachón y por la propia incapacidad de la mujer, que vuelve a la droga después de vislumbrar su redención por medio del amor: un diario anuncia, no azarosamente, Caída de la Gracia. Schrader vuelve a *Taxi Driver* en las escenas finales.

Venga la muerte de su ex mujer matando con premeditación al abogado que la ha asesinado, y en la cárcel, prisionero, encuentra su libertad.



Es decir: *Taxi Driver* pero también *El carterista*. Las palabras finales de Dafoe recuerdan a las memorables del film de Bresson ("Qué largo camino he recorrido para llegar hasta ti") y el beso en la mano de la dulce Susan, los ojos cerrados, nos habla de la Gracia recobrada.

De la impotencia y la caída (en los finales de los sesenta no han podido hacer el amor, imposibilitados por la droga y por el fin del sueño generacional) Dafoe y Sarandon pasan a la belleza oculta de los sentimientos reencontrados, hasta ese momento negados por el afán económico y por el vacío existencial. Que Dafoe esté en la cárcel alimenta la paradoja inteligente del film de Schrader: la libertad es interior, espiritual, y las rejas sólo

niegan, momentáneamente, el desplazamiento de los cuerpos, esa facilidad que tenían cuando eran prisioneros.

Traficantes (título miserable) es el mejor film de Schrader hasta la fecha, el único que congenia la lucidez habitual de sus guiones con la fluidez de su realización. Lo que en sus otras películas era trabajoso discurrir de historias y de mundos divorciados entre la pretensión y el logro, en este film de sueño y pesadilla ha encontrado su forma más ligera: la mano —la cámara— diestra que responde al ritmo interno de la historia y del artista que la creó. Como pretendía Ennio Flaiano, guionista legendario de Fellini, "el esfuerzo no se nota".

Es esa condición de poema lo que hace de *Traficantes* un film notable. Su anécdota mínima permite que las imágenes, sus sonidos y la luz, sean destellos reveladores de lo que les sucede a sus protagonistas. No son los hechos ni las situaciones argumentales los que sostienen el film sino la materia inasible de todo poema: el encuentro de un gesto, un movimiento de la cámara, una luz inesperada, con el espectador.

En ese encuentro, que desdeña la identificación por el argumento, suele encontrarse el mejor cine. Aquel que apunta, a la vez, al corazón de las tinieblas y al corazón del espectador. ■

LA LUZ DEL CINE: SEMINARIOS

Aquella mujer: Marilyn Monroe

- Erotismo y presencia
- Su voz y su canción
- Fragilidad, máscara y desolación
- Mirada de compasión sobre la vida de los otros
- El despertar del varón y el rumbo
- Tres clases de mujer

Wim Wenders: Imágenes y vínculos dentro de las historias

- La desesperación masculina
- Poética del cine
- Música de contrabando
- En marcha para viajar al infierno y salir de él
- La única posibilidad para el nuevo mundo
- El camino del buscador

Ética y estética en la vida: la aventura según Howard Hawks

- Los personajes y sus sombras
- En búsqueda de El Dorado
- ¿Cómo las prefieren los caballeros?
- Códigos de honor para los pocos que quedan
- Barcos en la noche, vuelos acariciando las montañas, caballerías cruzando los ríos: viajando en el vehículo de Hawks por nuestro paisaje interior

802-8207

La batalla de Argelia
La bataille d'Alger

Italia-Argelia, 1965, dirigida por Gillo Pontecorvo, con Jean Martin, Yacef Saadi y Brahim Haggiag.

A esta altura, el cine político está tan desprestigiado como los políticos. En parte porque las épocas parecen sucederse con un régimen semejante al que preside las mareas: todo lo que sube luego baja, y el cine "político" (enseguida veremos la necesidad de las comillas) alcanzó el pico de su creciente durante los años

60/70. Pero el desprestigio bien ganado está, en tanto esa forma de cine se ha limitado mayormente a la pura y simple "bajada de línea", a la transmisión vertical de un dogma cerrado y preexistente, con el film reducido a la mera condición —más o menos disimulada— de vehículo, y los espectadores como potenciales "clientes" (en el sentido de *clientelismo político*).

La propia noción de cine "político" es borrosa, particularmente en sus bordes. Podríamos preguntarnos hasta qué punto son, o no, políticos, films como *El nacimiento de una nación*, *Week-end* y *La chinoise*, *Invasión* y *Las veredas de Saturno*, *Gatica*,

JFK y *Robocop 3*, y la pregunta podría extenderse a géneros enteros (los films de espionaje, buena parte del cine bélico) o a ciertas etapas (el cine de ciencia ficción norteamericano durante los años 50, por ejemplo). Obviamente que podríamos llevar la pregunta al límite y postular que, en definitiva, todo el cine es político. Conclusión que puede parecer extremista pero está más cerca del grado cero de la complacencia: si todo el cine es político, entonces *ningún* cine es político.

Tiremos la piedra, y al que le duela que proteste: *La batalla de Argelia*, realizada por el italiano Gillo Pontecorvo (actualmente director del Festival de Venecia) en 1965, en base a un guión escrito en colaboración con Franco Solinas, no sólo es una cima del género sino que se trata de uno de los pocos casos de cine político que es cine y es política. Hombre de izquierda —al menos por aquellos años— e interesado, en consecuencia, en *intervenir*, con su película, en la realidad política del momento, la elección más obvia para Pontecorvo hubiera sido filmar *La batalla de Vietnam*, ya que era ésa la causa que aglutinaba, en aquel momento, a las izquierdas del mundo entero. Sin embargo, Pontecorvo la tiene demasiado clara como para cometer ese error. No es Héctor Olivera. Sabe o intuye que para hablar del presente no hay nada mejor que viajar al pasado, que para intervenir es necesario salir. Hace entonces un doble movimiento de salida: se va a Argelia, donde una guerra anticolonial *había triunfado* tres años antes, con la declaración de independencia en 1962.

La Historia como espejo. Pontecorvo no se permite optimismos simplificadoros: en algún momento del film un personaje profetiza que sólo con el *triunfo* de la

insurrección empezarán los verdaderos problemas, verdad histórica que figuraba como tabú N° 1 para todo manual revolucionario. *La batalla de Argelia* es la historia de un triunfo, y sus últimas imágenes, con el pueblo argelino ganando las calles, poniendo el cuerpo y las piedras frente

a los soldados del ejército de ocupación, riendo, cantando y bailando, son, a la vez que uno de los más fuertes emblemas que haya entregado el cine sobre una utopía posible, uno de los finales más conmovedores y felices jamás filmados, la alegría popular hecha ícono. Como en el final de *Gatica* (pero en sentido contrario), la Historia ha devenido Mito, y el mito es, por definición, duradero, a-histórico: los años y las derrotas pasadas no han mellado ni un ápice la verdad de esas imágenes, y ese final resulta hoy tan triunfal, tan contagioso como lo fue ayer. ¿Y mañana? *Mañana es mejor*, arriesgamos.

Sabiendo que tienen el as de triunfo en la mano, Pontecorvo-Solinas lo reservan para el último momento y aprovechan el resto del film para echar una mirada descarnada sobre un proceso revolucionario. Asoman allí los héroes anónimos, la solidaridad y los sacrificios, pero también los dolores, las torturas, las luchas intestinas, algún enemigo noble y lúcido y, por sobre todo, las víctimas inocentes que toda revolución se cobra: una de las secuencias más extraordinarias de este film extraordinario muestra, en un montaje matemático y jadeante, la simultánea colocación de tres bombas, dedicándoles sendos primeros planos a las víctimas, entre las que abundan mujeres y niños. Una revolución puede ser justa y puede triunfar, nos dice *La batalla de Argelia*, pero también nos recuerda a qué costo: ninguna revolución es una fiesta. Toda revolución es una victoria pírrica, toda época una tragedia.

Toda gran película es, antes que nada, una victoria estética: *La batalla de Argelia* es una consagración del *realismo* cinematográfico, el punto de llegada al que han conducido el cine de Rossellini y la prédica teórica de André Bazin. Esos rostros anónimos y transpirados, esos actores no profesionales, ese contrastado blanco y negro, esa laberíntica *casbah*, esa urgencia de los gestos y las acciones, ese montaje nervioso, entrecortado, y una de las mejores bandas de sonido del prolífico Morricone (entre el adagio y la rítmica africana) demuestran hasta qué punto puede el cine aspirar a lo eterno fotografiando el puro instante, esa verdad efímera, fugitiva. ■

Horacio Bernades



Las buenas, las malas y las feas

Estrenos recientes en cine

			Quintín	Flavia	Noriega	Castagna	Pagés	Ricagno	Bernades	García
Arma letal	R. Mulcahy	Transmundo					2			
Belle époque	F. Trueba	AVH	9	9	10	7	8	10	7	5
Blade Runner (la nueva)	R. Scott	AVH	7		8		5		7	
Cuestión de honor	R. Reiner	LK-Tel	6	7	5	3		3		
De eso no se habla	M. L. Bemberg	AVH	6	6	6	3	2	6	5	
Delirio	C. Lizzani	Pentha						1		
El año del cometa	P. Yates	Transeuropa			3					
El precio de la ambición	J. Foley	Gatavideo	3	5		3		4	6	
El último de los mohicanos	M. Mann	AVH	3	4	4	3				
Maridos y esposas	W. Allen	LK-Tel	6	7	4	3		8	8	5
Max y Jeremie	C. Devers	Transeuropa	6			6		8	7	
Perfume de mujer	M. Brest	AVH	6	7	4	2		3		
Quiero volar	M. Nichetti	Transeuropa	4	2				4		
Valmont	M. Forman	Transmundo	6	8						

Estrenos no tan recientes

			Quintín	Flavia	Noriega	Castagna	Pagés	Ricagno	Bernades	García
Amadeus	M. Forman	Transmundo		2	7	2	4	4		
El guerrero rojo	R. Fleischer	Live		7	7	6	3			
Guerreras desnudas	S. Carver	Transmundo				1				
La desaparición	S. Cooper	Pentha				6	7			
Los gritos del silencio	R. Joffe	Lucian	5		7	2				

Directo a video

			Quintín	Flavia	Noriega	Castagna	Pagés	Ricagno	Bernades	García
Grises y azules	A. McLaglen	Omega	3				2			
Jennifer 8 - Testigo clave-	B. Robinson	AVH	2							
La balada de Sad Café	S. Callow	Transeuropa		7		7		6		6
Los marginados 2	G. Van Sant	Arrakis	8		8	9		9	8	9
Los Tommyknockers	J. Power	AVH			3					
Requiem para un campesino	F. Betriú	Kinema				6				
Traficantes	P. Schrader	Gatavideo	8		8		8	8	7	

Clásicos (o viejas)

			Quintín	Flavia	Noriega	Castagna	Pagés	Ricagno	Bernades	García
Día de fiesta	J. Tati	Memories		9	8		8	9		
Disparen sobre el pianista	F. Truffaut	Arte Video	9			9	10	10	9	9
Duelo de gigantes	B. Kennedy	Cobi			7					5
El increíble hombre menguante	J. Arnold	Renacimiento			10			10		
El planeta desconocido	F. J. Wilcox	Memories	8	10	8	7		9		
Gran Hotel	E. Goulding	Arte Video								8
Hombre	M. Ritt	Cobi	6						6	7
La conquista del Oeste	Ford y otros	Renacimiento					6	6	7	7
La vuelta al nido	L. T. Ríos	Arte Video				7	7			8
Las vacaciones del Sr. Hulot	J. Tati	Arte Video	10	10			10	10		7
Mayerling	A. Litvak	Memories								7
Monsieur Verdoux	C. Chaplin	Memories	10	10			8	10		6
Plan 9 del espacio sideral	E. D. Wood Jr.	Memories			1	1		1	6	
Shane	G. Stevens	Cobi	6	7	8	6	7	9	6	6
Siete novias para siete...	S. Donen	Aranjuez Revival		7	7	6	8			6
Un niño espera	J. Cassavetes	Renacimiento					6			

Video
del Angel

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

Vid 1980 (casi esquina Güemes)
Reservas y consultas al 478-2970

Ultima fila

Cinemateca. Sala Lugones. Corrientes 1530.

Jean Renoir y René Clair: vidas paralelas

Sábado 11: *Boudú salvado por las aguas* (1932) de Jean Renoir
Domingo 12: *Para nosotros la libertad* (1931) de René Clair
Lunes 13: *El crimen de M. Lange* (1935) de Jean Renoir
Martes 14: *Una fiesta campestre* (1936) de Jean Renoir, *La dirección de actores según Jean Renoir* (1968) de Gisele Braunberger
Miércoles 15: *Paris que ríe* (1932) de René Clair

Jueves 16: *La bestia humana* (1938) de Jean Renoir
Viernes 17: *El silencio es oro* (1947) de René Clair
Sábado 18: *La belleza del diablo* (1949) de René Clair
Domingo 19: *Beldades nocturnas* (1952) de René Clair
Lunes 20: *Puerta de lilas* (1957) de René Clair
Martes 21: *Todo el oro del mundo* (1934) de René Clair
Miércoles 22: *Toni* (1934) de Jean Renoir
Jueves 23: *Fiestas galantes* (1965) de René Clair

2da. Muestra Nacional Latinoamericana de Cine y Video.

Sección cine: Sala A-B del Centro Cultural Gral. San Martín

Domingo 12/9: 20:00 *El secreto de la señora* (Paraguay -Dirección Hugo Gamarra E.)
22:00 *La luna en el espejo* (Chile -Dirección Silvio Caiozzi)
Lunes 13/9: 20:00 *Frida: Naturaleza Viva* (Méjico -Dirección Paul Leduc)
22:00 *La tigre* (Ecuador -Dirección Camilo Luzuriaga)
Martes 14/9: 20:00 *La última cena* (Cuba -Dirección Tomás Gutiérrez Alea)
22:00 *Juliana* (Perú -Dirección Fernando Espinoza y Alejandro Legaspi)
Miércoles 15/9: 20:00 *Vida Rápida* (Uruguay) *Los Muertos* (Uruguay)
22:00 *La boda* (Venezuela - Dirección Thaelman Urgelles)
Jueves 16/9: 21:00 *Flop* (Argentina -Dirección Eduardo Mignona)

Sección Video - Salones de la Fundación de la Patria Grande.
Hípólito Yrigoyen 1156-Capital Federal

Domingo 12/9: 18:00 *Asalto a los tribunales de justicia* (Venezuela -1992 -Dirección Juan Loyola)
Material Nacional Sociedad Argentina de Videastas (SAVI)
Lunes 13/9: 18:00 *Color de mujer* (1990 -Cuba-Perú -Dirección Nora de Iscuc)
Martes 14/9: 18:00 Material Nacional Sociedad Argentina de Videastas (SAVI)
Miércoles 15/9: 18:00 *Con su alma india pero...* (Perú -1992 -Dirección Rosa Montalvo)
Material Nacional Sociedad Argentina de Videastas (SAVI)
Jueves 16/9: 18:00 *La cumparsita* (Uruguay -1992). *Por una cabeza* (Uruguay -1992)
Cabo Polonio (Uruguay -1992)
Material Nacional Sociedad Argentina de Videastas (SAVI)

Club de cine. Sarmiento 1249 subsuelo.

William Dieterle

Sábado 11: *Un mensaje para Reuter* (A Dispatch from Reuter, 1940); *Bloqueados* (Blockade, 1938).

Martin Scorsese

Domingo 12: *Alicia ya no vive aquí* (Alice Doesn't Live Here Anymore, 1974); *Pasajeros profesionales* (Boxcar Bertha, 1972).

Seriales

Lunes 13: *El fantasma vengador* (The Last Frontier, 1932) de S. G. Bennet y T. L. Story (completo); *Las calaveras del terror* (2 capítulos).

Sherlock Holmes en castellano 5º parte

Martes 14: *Sherlock Holmes y la mira secreta* (The House and the Secret Weapon, 1942); *Sherlock Holmes y el castillo siniestro* (The House of Fear, 1945).

Aventuras a capa y espada

Jueves 16: *Los hermanos Corsos* (The Corsican Brothers, 1942) de Gregory Ratoff; *El conde de Montecristo* (The Count of Montecristo, 1934) de Rowland V. Lee.

Policial

Viernes 17: *Homicida* (Homicidal, 1961) de William Castle; *Ratas del hampa* (The Big Tip-Off, 1955) de F. McDonald.

Marlene Dietrich

Sábado 18 y domingo 19: *El ángel azul* (Der Blaue Engel, 1930) de Joseph Von

Sternberg; *Marlene* (1983) de Maximilian Schell.

Truffaut

Lunes 20: *Jules et Jim* (1962); *La novia vestida de negro* (1968).

Louis Malle

Martes 21: *Los amantes* (Les Amants, 1958); *El fuego fatuo* (Le Feu Follet, 1963).

Wim Wenders

Jueves 23: *El temor del arquero al tiro penal* (Die Angst des Tormanns Vorm Elf-Meter, 1971); *Same Players Shoots Again* (1967) (corto); *Silver City* (1968) (corto).

Viernes 24: *Same Players Shoots Again*; *Silver City*; *El movimiento falso* (Die Falsche Bewegung, 1974).

Sábado 25 y domingo 26: *Chambre 666* (mediometraje); *El amigo americano* (Der Amerikanische Freund, 1977).

Juan de Orduña

Lunes 27: *Pequeñeces* (1954); *Misión blanca* (1948).

Viñoly Barreto

Martes 28: *El vampiro negro* (1953); *Orden de matar* (1965).

Westerns

Jueves 30: *Aventuras de vaqueros* (The Longhorn, 1951) de L. Collins; *Gente de ley* (Law Men, 1944) de L. Hillyer.

VIENDO CINE CON PAGES

Las 9 horas de *El padrino*

(Análisis y crítica)

862-9346



En postproducción:

- Centro de edición off line (editor y switcher inteligentes) U-Matic high band SP serie BVU con time code. Configuración A/B roll, generador de efectos de 2 y 3 dimensiones, Dynamic Tracking, corrector de color, chroma key y titulación.
- Animación computarizada en 2 y 3 dimensiones de alta resolución (24 bit, 16 millones de colores). Consola de audio de 8 canales (controlable vía editor), delay y reverberador digital, DAT, cinta abierta y más de 3500 efectos sonoros en CD.
- Centro de edición multiformato con editor multievento S-VHS, Hi8, U-Matic high band SP, low band, serie Industrial.
- Copiado y transcodificación PAL-NTSC

En exteriores:

- Unidad móvil con cámaras de 3 CCD, configuración estudio (Tripode, dolly, servos y viewfinder de 5"), unidades controladoras de cámaras, switcher con intercom y tallys, generador de caracteres, monitores portátiles, consola de audio de 8 canales, micrófonos uni-direccionales y omnidireccionales en formato U-Matic high band SP y Betacam. Grupo electrógeno propio. Videocassetteras portátiles U-Matic high band SP con time code.

Porque lo importante
es la imagen

Talcahuano 638 3º E. Tel.: 49-5979 / 40-9506 / 476-0251 / 0256 / 0475

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.





VIDEO DEL ESTE

PRESENTA

RKV - CINE DE AUTOR EN VIDEO



INGMAR BERGMAN
FANNY Y ALEXANDER

Bergman presenta un cine que ni él mismo podrá superar: El cine de la perfección.
LA NACION

Según Bergman, "Fanny y Alexander", representa la culminación de su carrera.
GENTE

Así como al compendio de la obra de Bergman.
NEW YORKER

Las neurosis y fantasías del autor, en una obra de tanta belleza que discute el liderazgo del cine universal.
NEW YORK TIMES

Rara conjunción, enorme éxito de crítica y comercial; cuatro Oscars, doce premios en otros festivales. La más celebrada coproducción del gran director.
EL PAIS. MADRID

ERLAND JOSEPHSON
HARRIET ANDERSSON
PERNILLA ALWIN

DISEÑO SU/TTI

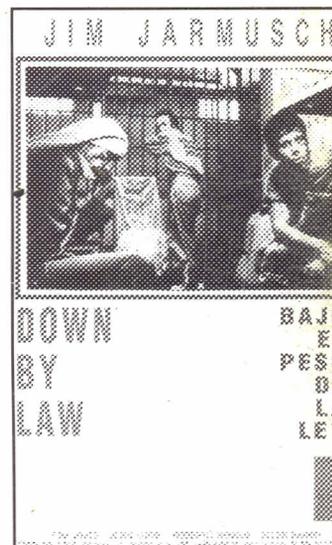
"Stranger than paradise" fue un film revolucionario; "Down by law" representa el segundo eslabón de una revolución
CAHIERS DU CINEMA

A la hora de los premios una omisión que ofende al show business americano: "Down by law" no recibió premios
VARIETY

"Bajo el peso de la ley": Un mundo triste y hermoso
EL AMANTE CINE

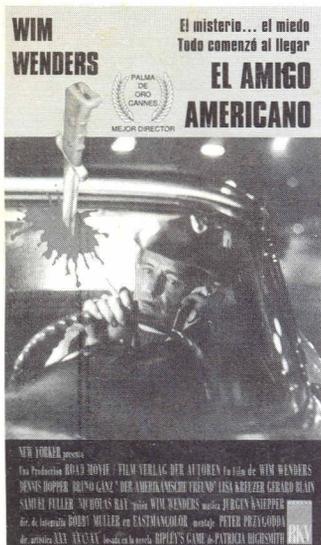
Un americano iconoclasta. Jarmusch colocó su sello con "Down by law" en el festival de Cannes
NEW YORK TIMES

Roberto Begnini le entrega color italiano al paraíso de Jarmusch
LA STAMPA



JIM JARMUSCH
BAJO EL PESO DE LA LEY
OFERTA ESPECIAL PACKCON EXTRAÑOS EN EL PARAISO

TOM WAITS
JOHN LURIE
ROBERTO BEGNINI
ELLEN BARKIN



WIM WENDERS
EL AMIGO AMERICANO

El amigo americano (es decir, el cine americano), es una obra maestra que marcará profundamente el cine de los años 70 y quizás de este siglo.
Juan Fernandez. LES EN CINEMA 2002. 1977

Original homenaje al policial norteamericano.
Maira Soto. LA OPINION. 1978

El amigo americano, una realización magnífica.
LA NACION. 1978

Un amigo excelente y misterioso.
Jorge Miguel Couselo. CLARIN. 1978

Con esta obra maestra, Wenders sueña y hace soñar a los amantes del buen cine.
Angel Faretta. CONVICCION. 1978

DENNIS HOPPER
BRUNO GANZ
NICHOLAS RAY
SAMUEL FULLER

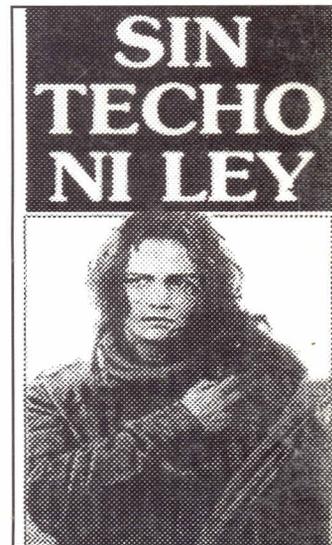
Admirable sintaxis narrativa, su film es tan poderosamente sugestivo que obliga a la reflexión posterior
Fernando López. LA NACION

Maravillosa película. Contiene el aliento del espectador
Pablo Scholtz. CLARIN

Film sereno e iracundo a la vez. El mejor de Agnes Varda. Impresionante actriz Sandrine Bonaire
Luciano Monteagudo. PAGINA 12

Sólido film sobre la soledad extrañamente atractiva. Conviene verla
Paraná Sendrós. AMBITO FINANCIERO

El film refugia una obra lúcida, de extraña poesía
Alberto Farina. EL CRONISTA



AGNES VARDA
SIN TECHO NI LEY

SANDRINE BONAIRE

DE NUESTRO CATALOGO

ROMAN POLANSKI - REPULSION
DAVID CRONENBERG - CROMOSOMA 5
LUCHINO VISCONTI - EL INOCENTE
DANIEL VIGNE - EL REGRESO DE MARTIN GUERRE

RICHARD LONCRINE - INSTINTO PERVERSO
PILAR MIRO - EL CRIMEN DE CUENCA
JIM JARMUSCH - STRANGERS THAN PARADISE

A LA VANGUARDIA DEL MEJOR CINE EN VIDEO

RKV - Renacimiento - Video del Este S.A.
L.N. Alem 661 3º "7" (1001) CAPITAL FEDERAL
Tel. 312-4718 Fax 311-2674
VIDEOTECA DE LA CIUDAD Maipú 971 loc. 29 Tel. 313-4499
FARO VIDEO Junín 579 CAPITAL