

Año 3 N° 26 Abril de 1994 \$ 7,50.-  
Uruguay \$ 20.-

# EL AMANTE

## C I N E

Dossier Hugo Santiago  
Dossier Billy Wilder

Cult movies

*La casa de los espíritus*

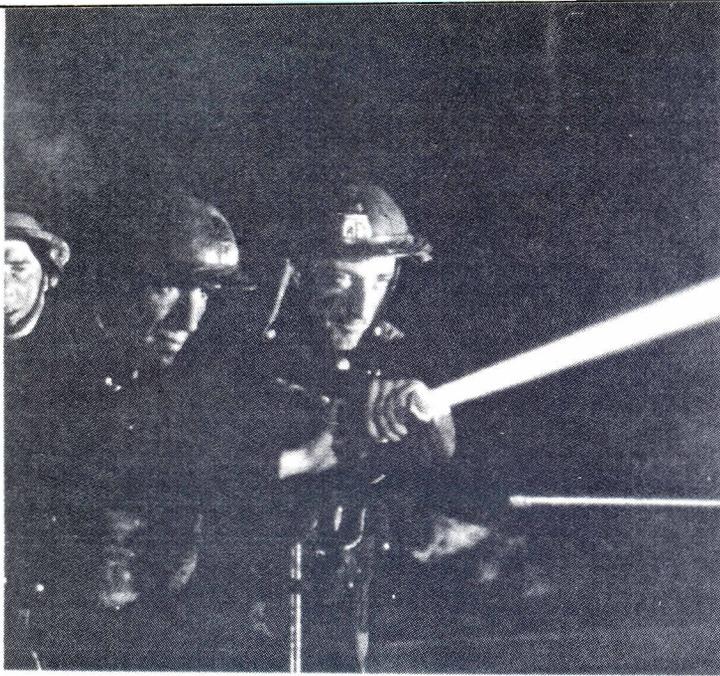
*Adiós mi concubina*

*Chaplin*

Video - Estrenos

Libros - Discos





# Humphrey Jennings

## Britain's poet of the cinema



Lindsay Anderson called him "the only real poet the British cinema has yet produced." A prizewinning student of English at Cambridge in the late twenties, Humphrey Jennings continued to write and paint when he began to make films. A brilliant conversationalist, he spoke perfect French and was close to Surrealists like André Breton. Beginning in the early forties, he directed a series of documentaries for the Crown Film Unit, intended by the authorities to publicize Britain's war effort. But the personal and humane nature of Jennings's films transcends their official origin. In them, the conventional bombast of wartime propaganda is displaced by sincerity. At a moment of crisis for his country, the deep, understated love for it Jennings' films express remains touching, because he was tough enough to remain civilized in a time of war. His documentaries build a complex mosaic.

In *A Diary for Timothy*, a lunchtime audience at the National Gallery listens to Beethoven, and the commentary adds: "Some of us think it's the greatest music in the world. Yet it's German music and we're fighting the Germans..." The landscape of Britain and its common people, civilians and conscripts, are Jennings' principal theme. Battle itself is inferred, and the viewpoint remains a decidedly civilian one throughout.

*Listen to Britain* is a twenty minute poem where picture and sound combine to reveal the links uniting a whole society. *Words for Battle*, where Laurence Olivier is heard reading Milton, Robert Browning, Kipling and Churchill, welds word to image, to create something intricate and new: film metaphors. *Diary for Timothy*, already mentioned, with its commentary by E.M. Forster, has subtleties of montage which continue to inspire film-makers today. *Fires Were Started*, illustrated on top left, is Jennings' dramatized documentary, the story of London's Fire Brigade during the Blitz.

Humphrey Jennings died in 1950, aged 43. On the Greek island of Poros preparing another documentary, he slipped off a rock and fell. A copy of Trelawney's *Last Days of Shelley and Byron* was found in his pocket. Thinking of Byron, someone said: "Greece has claimed another English poet."



**Buenos Aires Herald**

**Estrenos**

*Adiós mi concubina* / 2  
*La casa de los espíritus* / 4  
*Chaplin* / 5  
*El mejor de los recuerdos* / 6  
*Mi vida como hijo, Francesco y El informe Pelicano* / 7

**Dossier Hugo Santiago**

**Entrevista** a cargo de Marcelo Mosenson / 11

**Hablan de Santiago** Borges, el otro y otros / 16

**Las veredas de Saturno** caminadas por David Oubiña / 17

**Raros Santiagos** por Ricagno, le connaisseur / 20

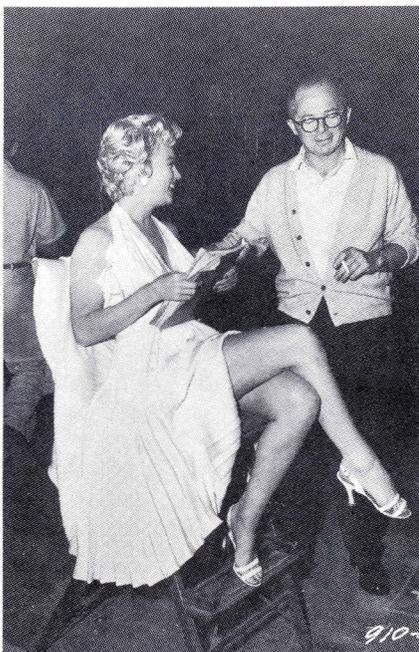
**Invasión** por Eduardo A. Russo / 24

**Sobre las cult movies**

**Introducción y rezongo** por Gustavo Noriega / 27

**Vieyra** le hace perder la línea a Oubiña / 29

**Video La Ferla** cada día más loco / 30



**Dossier Billy Wilder**

**Introducción** por Gustavo J. Castagna / 33

**Vida del hombre** por Bernades / 36

**18 pelucitas de Wilder** por toda la compañía / 38

**Diccionario:** habla el maestro / 41

**Libros sobre Billy** leen Bernades y Noriega / 44

**Libros** por Russo / 47

**Cine cubano**, nota por Chico García y reportaje por el mismo con la colaboración de Habano Castagna / 48

**Cine en TV** por Jorge Pantuflas García / 51

**Música** por Guillermo Pintos / 54

**Visto y leído** / 56

**Festival de Gesell** por el corresponsal Castagna / 57

**Estrenos en video** / 58

**Tabla video** / 64

**Directores**

Eduardo Antín (Quintín)  
Flavia de la Fuente  
Gustavo Noriega

**Consejo de redacción**

Los arriba citados +  
Gustavo J. Castagna

**Colaboraron en este número**

Alejandro Ricagno  
Horacio Bernades  
Eduardo A. Russo  
Jorge García  
David Oubiña  
Jorge La Ferla  
Guillermo Ravaschino  
Guillermo Pintos  
C. Adrián Muoyo  
Silvia Schwarzböck  
Marcelo Mosenson  
Martín Brauer

Tino y Norma

**Publicidad**

Roberto Juan Ferro

**Al Colón**

Haydée Thompson

**Corresponsal extranjero en Gesell**

Gesellino Castagna

**Corresponsal en París**

Marcelo Mosenson

**Cadete recuperado**

Gustavo Requena Johnson

**Corrección:** Gabriela Ventureira, un ejemplo para la juventud

**Diagramación y composición**

Carlos Almar, un partidazo, señora

**Tipeo:** Gustavo Zappa, poeta

**Asesores diseño**

Quique Maya y Fernando Santamarina

**Imprenta:** Impresora Americana.  
Lavardén 163

**Fotomecánica (gente linda)**  
*Proyección.* Rivadavia 2134 5° G

**Impresión linotronic:** los Crosta  
Worksheet. Tel. 312-5553

**Distribución**

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

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

# La vida por la ópera

por Horacio Bernades

No por azar *Adiós, mi concubina* lleva el mismo título que la ópera que en ella se representa: el film aparece barrido por un *pathos* trágico, con unos héroes empequeñecidos por aquello que los excede (la Historia, el Destino, la propia puesta), prisioneros de un oropel altamente ritualizado (los trajes y maquillajes, pero también la iluminación, el uso del color, cada gesto y desplazamiento), en el que hasta lo más imperceptible está codificado y cuyos oficientes permanecen en sombras, fuera de escena. Como en una ópera, todo tiene en el film de Chen Kaige la marca de lo trágico, todo es una gran representación, un ritual obsesivo e implacable, en el que de un detalle del maquillaje de los actores, o del hecho de que den cinco o siete pasos en escena, parece depender el orden del universo. Como en una ópera, los héroes, Cheng Dieyi y Duan Xiaolou, pero también Juxian, la mujer que se interpone entre ambos, no pueden evitar verse arrastrados, violentados, modelados por un destino que tiene la forma de la Historia y se encarna en ciertas instancias del poder. En *Adiós, mi concubina* la Historia es una pesadilla de la que los héroes quisieran despertar, madre de todos los sufrimientos, origen de los abundantes castigos físicos, torturas, traiciones y muertes que deben atravesar en el curso de cincuenta años y casi tres horas de película. Código de hierro del género (¿alguien oyó hablar acaso de alguna ópera *feliz*?), pero también alusión de Chen Kaige a una cierta historia, la de China en este siglo, a la que no ve precisamente con simpatía. Que el episodio de la Revolución Cultural sea por lejos el más siniestro y terrible de todos —más, mucho más que el de la invasión japonesa, por ejemplo— habla de una toma de partido del realizador en relación con el país de Mao, pero también de una necesidad de expiación personal (él mismo se vio obligado,

durante la Revolución Cultural, a denunciar nada menos que a su padre).

El hincapié puesto en los castigos corporales admite, durante toda la primera parte, una variante particular: la de cierta forma de aprendizaje por el dolor, que no se compadece, por cierto, con las teorías de Piaget. El entrenamiento a que se ven sometidos esos pocos niños, miembros de una *élite*, que aspiran a ingresar a la Ópera de Pekín, parece más propio de un campo de concentración que de una escuela artística, y Kaige subraya el paralelismo, mostrando la marcha de los aspirantes a “paso de ganso”, en estricta formación militar. *El gran desfile*, un film anterior del realizador, centraba ya su ficción en los sufridos preparativos de un gran desfile militar. Podría pensarse que sus ancianos maestros, crueles hasta el sadismo, representan, de modo apenas disimulado, la gerontocracia que gobierna, con mano de hierro, la China del socialismo. En este punto, sin embargo, la mirada del realizador es por lo menos ambigua, ya que ese “método de enseñanza” termina por revelarse eficaz, capaz de dar artistas sublimes. Chen pone claramente sus simpatías en el personaje de Cheng Dieyi, el actor homosexual especializado en el rol de la concubina, para quien (¿aspiración del propio Kaige?) la vida es una continuación de la ópera por otros medios, capaz de amar hasta la abyección, héroe trágico en estado puro, y por lo tanto auténtico protagonista de esta tragedia. Dieyi defiende, sobre el final del film, las virtudes de la ópera “tradicional” frente a la estética de realismo socialista que los recién venidos al Poder intentan imponer, otra toma de partido por parte del realizador, quien —desde el propio film como “trinchera” estética— adhiere claramente a ciertos cánones clásicos de belleza y refinamiento, que no son precisamente los del realismo socialista. En una escena inmediatamente posterior, Dieyi adopta, con un alumno, los mismos castigos que sufriera de pequeño, haciendo una encendida defensa de su inevitabilidad —y el desarrollo del film parece darle la razón—, en una nota capaz de invertir el sentido de las terribles escenas iniciales.

**Fetiches.** La ritualización a la que se somete la puesta, regla de oro de todo melodrama que se precie, se ve aumentada por un fetichismo de los objetos que es consustancial al mundo de la ópera, por un lado, y por otro a la cultura china, dominada por el ceremonial. En *Adiós, mi concubina* los objetos, cargados de sentido, son protagonistas primordiales del drama. Así, una espada viaja de mano en mano, como atributo del rey, pero también como prenda de seducción y como presagio fatal. Tras la caída del Antiguo Régimen, la corona real se convierte en



una “papa caliente”, que todo el mundo intenta sacarse de encima. Cubrir a alguien con un manto puede significar un gesto de protección, pero también un pedido de disculpas e incluso el cierre de un trato. Abundan los espejos, multiplicando al infinito la cuestión de las identidades, que está en primer plano. Cuando la película se zambulle sin complejos en el melodrama más desmelenado, alcanza sus mejores momentos, la mayoría de ellos protagonizados por Dieyi, obsequio del realizador a su personaje favorito. Dieyi derrumbado en el interior de un carruaje, totalmente pasado de alcohol, el *rouge* corrido por un beso ilícito, lejos de todo, mientras la avanzada del ejército japonés recorre las calles de Pekín; todas las escenas en las que parece decidido a fumarse, por sí solo, las existencias de opio de la nación, fotografiadas a través de la luz turbia y mortecina y los cristales deformantes de una pecera, o aquella otra en la que es mudo *voyeur*, bajo un temporal de los mil demonios, de una desesperada sesión amorosa entre su amante Duan y la Juxian de Gong Li, tienen el linaje del Visconti más desatado, el de *La caída de los dioses* por ejemplo. Esos grandes momentos se ven contrapesados, sin embargo, por otros bastante menos felices. Alguna línea de diálogo no hace más que reiterar o explicitar lo que las imágenes ya han mostrado; algunos tópicos tienden a hacer resbalar el melodrama hacia el terreno más barroso del folletín por entregas, como la pérdida del embarazo de Gong Li, o el motivo, digno de una telenovela, del “niño-abandonado-y-encontrado-escala-hasta-lo-más-alto-de-la-pirámide-social”. Salta a la vista que la caracterización de Xiao Si a partir del momento en que se convierte en un sádico cuadro del Partido no se caracteriza por su sutileza. Es que *Adiós, mi concubina* —que no es un proyecto personal de Chen Kaige, sino un ofrecimiento de los productores— se basa en un novelón “para mujeres” escrito por Lian Lee, una exitosa productora de best-sellers de Hong-Kong, que ella misma ha adaptado para la película, y el resultado no siempre disimula el origen plebeyo de su material.

**Golpe a golpe.** Los dos males mayores de *Adiós, mi concubina* parecen ser, de todos modos, responsabilidad del realizador, en tanto no ha evitado, sino más bien exacerbado, ciertas “malformaciones congénitas” del género *melodrama épico-histórico*. Al abarcar un vasto arco temporal, este género tiende, en efecto, a fijar determinados hitos tomados de las páginas de la Historia, que sirven para pautar la acción, y al mismo tiempo para mantenerla anclada a sus circunstancias. Véanse por ejemplo el antes, durante y después de la Guerra de Secesión en *Lo que el viento se llevó*, el antes, durante y después de la toma del Palacio de Invierno en *Doctor Zhivago*, y los grandes sucesos del siglo en Italia, en *Novecento*, para poner tres ejemplos distantes y distintos. Si cada etapa es “representada” por un hecho que se elige como ilustrativo, se caerá inevitablemente en el esquematismo y el reduccionismo. Aunque no se trate de una representante del género, la salvajemente sobrevalorada *El baile*, de Ettore Scola, nos provee de un buen ejemplo: el Mayo francés del 68 es, según esa película, un montón de jóvenes bullangueros tomando un salón por asalto, para cantar “Michelle” de Los Beatles. Sin caer en semejantes clichés, Kaige se pone al borde de ese abismo cuando reduce la invasión japonesa a una soldadesca prepotente que profana el edificio de la Opera, por ejemplo, encabezados por un oficial de bigotito hitleriano. ¿Concesiones al gusto del mercado internacional? Es posible: *Adiós, mi concubina* está pensada para ese mercado. Otro problema inherente al género es el de la



estructuración narrativa en base a acontecimientos hiperdramatizados, como contagio o resonancia de los grandes acontecimientos históricos contra los que estos films recortan sus ficciones. Llevando al extremo esta vocación, *Adiós, mi concubina* encadena en su primera parte, sin solución de continuidad, una serie de castigos, a cual más brutal y sangriento, para culminar en un suicidio *simultáneo* a la más feroz de esas sesiones. Del mismo modo, más adelante en el metraje se produce una descomunal batahola en un teatro, entre actores y soldados. Juxian participa de ella, embarazada, perdiendo —como era de prever— a la criatura, e inmediatamente ingresa la policía, llevándose arrestado a otro personaje por un hecho *anterior*. Y no se trata de momentos aislados, de picos dramáticos esparcidos aquí o allá, sino de un sistema narrativo en el que prácticamente *no hay otra cosa* que picos dramáticos: *Adiós, mi concubina* está construida en base a un escalonamiento ininterrumpido de tiempos fuertes. Las óperas son así, podrá argüirse, y se estará en un error. En la ópera, como en cualquier género dramático, a los tiempos fuertes suceden momentos de reposo, necesarios para darle al espectador una pausa, la posibilidad de tomar aire para poder volver luego a la carga. Como lo muestran, sin ir más lejos, las propias representaciones de óperas tradicionales incluidas en *Adiós, mi concubina*: si se mira con atención, se verá que a los grandes enfrentamientos del rey contra sus enemigos les suceden momentos íntimos, de reposo, junto a la concubina en la alcoba. Contrariamente, *Adiós, mi concubina* —la película— opera por una acumulación que no admite pausas ni matices, sometiendo al espectador a un régimen no tan distinto del impuesto, en la ficción, por los viejos maestros de la Opera de Pekín a sus alumnos. Por lo demás, *Adiós, mi concubina* está espléndidamente actuada. Sobre todo, Gong Li ratifica su condición de fenómeno cinematográfico: como la Garbo, como la Bergman, como los grandes íconos del cine, un primer plano de unos pocos segundos sobre su rostro (ver su contraplano cuando Duan, cediendo a la tortura, miente que no la ama) es suficiente para transmitir lo que décadas de sesiones en el Actors Studio jamás podrán. Que Leslie Cheung, en el papel de Dieyi/la concubina, aparezca mil veces más bella, delicada y conmovedora que la propia Gong, excede los límites de una actuación “normal”. Está más cerca del milagro. Y en cine, los milagros ocurren. ■

**Bu Wang Bie Ji** (*Adiós mi concubina*). China-Hong Kong, 1993. **Dirección:** Chen Kaige. **Producción:** Madame Hsu Feng. **Guión:** Lillian Lee y Lu Wei sobre la novela de L. Lee. **Fotografía:** Gu Changwei. **Música:** Hu Bingyu. **Montaje:** Pei Xiaonan. **Intérpretes:** Leslie Cheung, Zhang Fengyi, Gong Li, Lu Qi, Ying Da, Ge You, Lei Han, Tong Di, Yin Zhi. ■

# Con las peores intenciones

por Quintín

*La casa de los espíritus* es muchas cosas a la vez y todas son malas. La más obvia es que se trata de un gran negocio en el que un elenco de famosos interpreta a los personajes de una de esas historias que se inscribe en un género que podría llamarse "épica de la desgracia" si no fuera más conocido como folletín barato y que tiene su expresión más célebre en *Lo que el viento se llevó*. Esta no es la única fuente de la película. Hay otros rastros de la historia del cine, la literatura y la televisión: un poco de *Gigante*, de *Karamazov*, de *El Gatopardo* (Irons está igualito a Burt Lancaster), de *Dallas* y, por supuesto, del famoso realismo mágico en cuyo nombre Latinoamérica adquirió una dudosa dignidad literaria en el terreno de lo exótico y pintoresco. Detrás de la película está la novela de Isabel Allende (que se declaró muy contenta por el resultado) y que incluye, al parecer, algunos aparecidos y premoniciones de los que incursionan en la película. Algunas malas adaptaciones (como *El amante* —no confundir con la revista homónima—, por ejemplo) producen la impresión de que la novela que le da origen puede ser otra cosa y que hay algo interesante detrás de sus imágenes chatas. No es éste el caso. Es imposible imaginarse algo interesante en la novela después de ver su resultado cinematográfico. A menos que...

Bille August, el director contratado para adaptar y dirigir el libro y darle el toque final con garantía de producto de calidad europeo, es un especialista en estas cosas. Lacrimógeno en *Pelle el conquistador*, obsecuente con Bergman en *Con las mejores intenciones*, acá se muestra simplemente mediocre. Y un poco desdeñoso con las circunstancias, ya que no tiene inconvenientes en que en Santiago nieve en Navidad. Claro que puede tratarse de otro toque de realismo mágico, tema que en August resulta confuso, ya que los aparecidos se mezclan con tanto zombie que anda por la pantalla. Aunque ya es hora de abandonar al amanuense August, sus marionetas unidimensionales, sus locaciones portuguesas, su fotografía deplorable y sus escenas disparatadas como la confesión de Férula o la del milico comiendo el sandwich.

La película cuenta la historia del hacendado Trueba (que no acredita parentesco con el director de *Belle époque*), su mujer vidente y el resto de su familia y empleados desde su juventud a su vejez y/o muerte. Esto último ocurre en tiempos de la dictadura de Pinochet. Resulta que el tal Trueba es un violador, un asesino, un explotador y un déspota. Su mujer, en cambio, es una santa con poderes que no aprueba su conducta, lo mismo que su hija actualizada, su yerno socialista y su hermana reprimida. Las canalladas de Trueba se muestran como el resultado de la conducta de un héroe que no puede hacer otra cosa que actuar según los patrones de su época. Y aunque su mujer lo repudie, no puede menos que confesar que lo más importante es su amor por él: "no debes juzgar mal a tu padre; las cosas que hizo no

las hizo por maldad sino por exceso de energía". Y éste es el lugar de la mujer en esta historia que se pretende feminista: ser la depositaria de la sensibilidad que permita la continuidad de la familia, legalice los abusos de su jefe indiscutido y le preste una coartada espiritual al sometimiento (con una insinuación de lesbianismo nunca concretado para asegurar lealtades más modernas). Un caso curioso de feminismo falocéntrico análogo al papel que la Iglesia se atribuyó en la conquista.

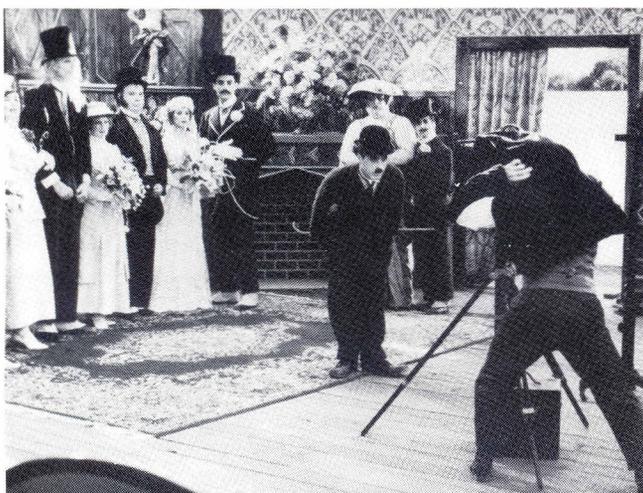
Tanta ingenuidad, que consagra un cómodo primitivismo como descripción de América Latina, se continúa en la curiosa interpretación del golpe militar. Allí, el heroico Trueba se redime de sus pecados de conservadurismo salvando a su yerno y reconociendo su error. Ese error fue apoyar el golpe, sin advertir que el poder no iba a quedar en manos de su clase sino en la de los descastados, de los hijos bastardos, de los arribistas sin apellido. Trueba se da cuenta de que sus enemigos de la izquierda eran más parecidos a él y lo respetaban más que los advenedizos uniformados. Y esto, más que una interpretación política, es una confesión que puede hacer interesante el texto de Isabel Allende: debe tratarse de la versión más clasista que se haya escrito sobre la realidad americana, una visión que recuerda a la de la gente distinguida de muchas provincias argentinas. La novela bien podría llamarse *Elogio del feudalismo*. Y en ese contexto, serían más naturales tantos espíritus y otras cuestiones que modernamente se califican (con razón) de tonterías. ■



**The House of the Spirits** (*La casa de los espíritus*). Alemania, Dinamarca, Portugal, 1993. **Dirección:** Bille August. **Producción:** Bernd Eichinger. **Guión:** B. August sobre la novela de Isabel Allende. **Fotografía:** Jörgen Persson. **Música:** Hans Zimmer. **Montaje:** Janus Billeskov Jansen. **Intérpretes:** Jeremy Irons, Meryl Streep, Glenn Close, Winona Ryder, Antonio Banderas, Vanessa Redgrave, Armin Mueller-Stahl, Sarita Choudhury, Maria Conchita Alonso, Jan Niklas, Vincent Gallo. ■

# El biógrafo biografiado

por C. Adrián Muoyo



**Apuntes del natural.** Es probable que el de las biografías sea uno de los subgéneros más anticinematográficos. La necesidad de respetar algunos datos convencionales hace que una película biográfica se someta a una cierta rigidez formal, que varía según las intenciones del director o de los productores. De ahí en más, puede transformarse en una especie de documental, en un acto de devoción del director hacia el personaje tratado o en ninguna de las dos cosas. En el primer caso, un ejemplo puede ser *Evita* de Mignona. En el segundo, puede citarse *Bird* de Eastwood. Y en la tercera categoría se inscribe el *Chaplin* de Richard Attenborough. **Nada nuevo bajo el sol.** A Attenborough parece fascinarle el riesgo de las biografías fílmicas. Ya probó suerte con Gandhi, luego con Biko en *Grito de libertad* y ahora con Chaplin. El gran acierto en esta última intentona es el de la dinámica que le imprime al relato. (Las casi dos horas y media que dura la película no resultan “pesadas”.) Pero ahí también está la trampa. Todo pasa tan rápido que no queda prácticamente nada porque tampoco pasa mucho. (Por si esto fuera poco, se saltean muchos momentos importantes de la vida y obra chapliniana. Hay películas que, quizá por un problema de propiedad intelectual, ni siquiera se nombran.) Al final nos damos cuenta de que Attenborough no cuenta mucho más que lo que cualquiera puede averiguar en una biografía de bolsillo que puede aparecer en el suplemento de cualquier matutino. Y tampoco nos muestra su propia, personal visión del creador de Carlitos. No es riguroso pero tampoco sentimental. En *Chaplin*, sir Richard no concreta ninguna de las biografías posibles. La película no es ni un retrato de época ni un acercamiento hacia la compleja personalidad de Chaplin. Es un compendio de lugares comunes que hacen que en un futuro próximo el video de *Chaplin* pueda venderse junto a algún número de la revista *Billiken*. Para dejar intacta la imagen de su biografiado, Attenborough desdibuja sus defectos o los esconde. Sólo muestra su gran debilidad por las mujeres jóvenes —lo que afectaría, eso sí, la normal distribución del

video entre los niños— y algunos rasgos de su obsesión por el trabajo. El gran pecado de Attenborough es el de no humanizar a Chaplin, es el de no permitirse la emoción para retratar a un personaje a quien dice admirar. Sólo hay dos momentos en que escapa de la formalidad, recurre a los sentimientos y evoca la figura de Chaplin como referencia feliz de una parte de la infancia de muchos. En una oportunidad narra con ritmo de película cómica muda la huida del actor de las acciones legales de los abogados de su primera ex esposa. La otra licencia de la emoción y la comicidad es cuando la proyección de una película de montaje con fragmentos de parte de la obra chapliniana durante la entrega de los Oscars de 1972. Claro que si analizamos ambas secuencias las preguntas surgen solas: ¿quién rompe la frialdad y la distancia? ¿Quién emociona? ¿Chaplin o Attenborough?

**Atrapado en Jurassic Park.** Quizá sin darse cuenta, Attenborough ha tenido su propia biografía fílmica. Su John Hammond de *Jurassic Park* es, en cierto modo, una alegoría de sí mismo. Algunas de sus películas son como la isla del film de Spielberg, donde trata de encerrar a Gandhi, Biko y Chaplin como modernos dinosaurios. En esta metáfora trágica Attenborough-Hammond encuentra en Chaplin al Tiranosaurus Rex que desborda su isla-película y se la apropia. La sombra de Carlitos cobra fuerza propia. El biografiado fagocita al biógrafo. Sir Charles escapa de las manos de sir Richard y es quien despierta los pocos sentimientos que moviliza la película. Ante semejante caos desatado, Attenborough se aferra a las fórmulas conocidas y seguras como Hammond se ataba a su singular complejo turístico. (Por ejemplo, el recurso literario de utilizar una figura ficticia como la del escritor George Hayden para aclarar algunos aspectos de la vida de Chaplin no hace otra cosa que resaltar las inseguridades del director a la hora de encarar una biografía de la manera más cinematográfica posible.)

**Attenborough se confiesa.** En un momento de la película Chaplin-Downey sentencia que si quieren entenderlo hay que mirar sus películas. Con esta afirmación sir Richard revela que su intención no era la de explicar el fenómeno Chaplin. Como tampoco era la de reflejarlo ni la de contarla desde la pasión chapliniana. Se trataría simplemente de un homenaje. Un reconocimiento que no va mucho más allá del título de la película. (No por nada y ante el hecho consumado Anette Chaplin, hija del actor y de Oona O'Neill, dijo que “el único verdadero homenaje que se le puede hacer a mi padre es el de ver sus películas”.) ■

**Chaplin**, Inglaterra, 1992. **Dirección:** Richard Attenborough. **Producción:** Richard Attenborough, Mario Kassar y Terence Clegg. **Guión:** William Boyd, Bryan Forbes y William Goldman basado en *My Autobiography* de Charles Chaplin y en *Charles Chaplin His life and his Art* de David Robinson. **Fotografía:** Sven Nykvist. **Música:** John Barry. **Montaje:** Anne Coates. **Intérpretes:** Robert Downey Jr., Geraldine Chaplin, Dan Aykroyd, Anthony Hopkins, Moira Kelly, Milla Jovovich, Kevin Kline, Diane Lane, Penelope Ann Miller, Nancy Travis, Marisa Tomei, James Woods, Kevin Dunn. ■

# La mirada sonora

por Alejandro Ricagno



“¿Cuántos de sus mejores recuerdos los vivió Ud. en el cine?”, así rezaba, tiempo atrás, una publicidad de la Cinemateca Uruguaya. En un artículo de *El Amante* N° 23, yo mismo intenté definir al cine que se ha visto a lo largo de la vida como una suerte de álbum familiar.

Terence Davies con *El mejor de los recuerdos* —mucho antes de escribirse esa nota— invierte la propuesta: hace de su propio álbum de familia, cine. Todo film es autobiográfico cuando el cineasta imprime una forma insustituible de sumar su mundo al mundo, pero lo es doblemente cuando se repliega sobre su propia memoria y despliega ese ejercicio de íntimo origami utilizando el material del inasible territorio de la infancia. La mirada sobre los días de inocencia (o de su pérdida) es un tópico hartado por el cine; allí están *Los cuatrocientos golpes* de Truffaut, *el niño solo* de Favio, todo Fellini, especialmente *Amarcord*, los *Días de radio* de Allen, por citar a algunos que han entretejido una ficción sobre el collage de las primeras vivencias. En la infancia y adolescencia de todo cineasta, el cine es siempre un espacio de descubrimiento. Cuando estas vivencias son recreadas, la pantalla se llena de evocaciones que se mezclan con historias vistas en otras pantallas. Davies evita ese collage; no son los films en su vida, sino su vida convertida en *espacio cinematográfico*; en viñetas sonoras, en imágenes de elemental cotidianidad que evitan toda acción importante, toda anécdota trascendente, e invitan a percibir el nacimiento de la percepción de un cineasta a todas luces tan solitario como el niño que nos muestra en la pantalla. Un espacio delimitado por una calle, un barrio, una casa, una iglesia y un cine, unidos por Davies en largos travellings y fundidos encadenados, invadidos por músicas que debe haber escuchado de la boca de su madre y de las bandas sonoras salidas de las pantallas de un cine del Liverpool de mediados del 50. Ese espacio sostenido principalmente por la excelente banda de sonido nos comunica con otro más amplio e insondable en una obra única, personal y de una extraña fascinación. Ese misterio que funde lo inapreciable de un

instante es el que funda a *El mejor de los recuerdos* como obra singular y extrema en su tratamiento narrativo, que elige un punto vista a la vez cálido y distante. Davies adulto mira a ese niño viviendo ese largo día que clausura —como indica su título original— una infancia dividida entre la calidez familiar y la ajenidad del mundo, y nos hace percibir la dificultad para relacionarse fuera del ámbito hogareño. (El niño siempre es mostrado fuera de la familia jugando solo, sufriendo las burlas de los compañeros o pidiéndoles a transeúntes que lo lleven al cine.) Otras veces Davies permite que se nos presente un sueño, una pesadilla o una sugestiva imagen de un Cristo. Visiones de infancia solitaria que se remarcan en la puesta en escena donde la audacia de un plano fijo puede durar todo un tema musical mientras vemos un muro bajo la lluvia, o un travelling cenital puede unir aula, iglesia y cine mientras escuchamos diálogos de *Lo mejor de nuestra vida*, *Soberbia* o *Grandes esperanzas*. Elección formal riesgosa como cuando Davies nos muestra las plateas o las puertas del cine dejándonos fuera de la exhibición cinematográfica sin imagen alguna de esos films, utilizando el material sonoro como comentario a los estados anímicos del niño, al igual que lo hace con las canciones. La elección de las mismas deja de ser sólo ambiental o ilustrativa de la época —es decir, decorativa— para subrayar una emoción secreta como ocurre con el coro del sombrío plano final. *El mejor de los recuerdos* es el retrato del solitario artista cachorro que sugiere sutilmente la génesis de una soledad sólo afrontable mediante el ejercicio de una imaginación silenciosa. El periplo del niño que Davies nos muestra no es el heroico, ni el de los ritos de pasaje afín al cine americano, apenas el de aquel que descubre, no sin poco dolor, la propia singularidad. Sin remarcar ninguna hazaña extraordinaria, hay apenas el reflejo de un ámbito familiar sin padre, donde la madre brilla como refugio seguro, junto a la sensación de tristeza y angustia de los colegios ingleses, la particularidad de ser católico en un país de mayoría protestante, el primer apunte de una amistad y la percepción de una diferencia, sutilmente sugerida en el plano afectivo y acaso, sexual. El silencio de esa diferencia entre Davies niño y el mundo circundante es lo que su cine privilegia a fuerza de imágenes cálidas e implacables, diáfanas y misteriosas, tan íntimas como universales. Y es lo que diferencia al film de aquellos que con igual tema tratan de explicar una sensación perdida, recurriendo al relato en off desde el presente. Davies confía en la verdad del presente de la imagen; en su máxima potencia de evocación interior, que en el recuerdo carece de tiempo y ocupa un mismo espacio. No pide nada más que nuestra atención. Y se merece el mejor de los aplausos. ■

**The Long Days Closes** (*El mejor de los recuerdos*). Gran Bretaña, 1992. **Dirección:** Terence Davies. **Producción:** Olivia Stewart. **Guión:** T. Davies. **Fotografía:** Michael Coulter. **Música:** Bob Last y Robert Lockhart. **Montaje:** William Diver. **Intérpretes:** Marjorie Jates, Leigh McCormack, Anthony Watson, Nicholas Lamont, Ayse Owens. ■



**MI VIDA COMO HIJO (*This Boy's Life*), EE.UU., 1993, dirigida por Michael Caton Jones, basada en la novela de Tobias Wolf, con Ellen Barkin, Robert De Niro, Leonardo Di Caprio.**

El comienzo de este film con el hijo del título (Di Caprio) y su madre (Barkin) recorriendo las rutas parecía prometer otra *Alicia ya no vive aquí*. Más si uno descubre que ambos comparten al guionista (Robert Getchell). Pero lamentablemente el director no es Scorsese. El anodino Michael Caton Jones no tiene su talento narrativo (ver *Memphis Belle* y ¡ay! *Doc Hollywood*). Detrás hay un libro autobiográfico de Tobias Wolf, que la versión filmica tienta a leer. No se trata de una "mala-película-nacida-de-una-buena-novela" (al desconocer el original uno sólo puede manejarse con supuestos), pero en su desarrollo se dibuja el fantasma del film mejor que podría haber sido, así como el del buen texto literario del que parte. No son problemas de adaptación o falta de "fidelidad" lo que se critica. Es la mirada de Jones que no acaba de definir el relato. Con un material que prometía, uno lamenta que director y guionista desperdicien, y dejen pasar como apuntes, lo que en un principio insinuaban como algo más sustancioso. Cuando la historia (al igual que la itinerante madre y su hijo) se detiene en la conflictiva relación del adolescente con su padrastro, y éste es sólo un festival de tics que De Niro arrastra desde *Cabo de miedo*, todo el resto desaparece. El film mismo se detiene. Queda excluida la relación de *este chico* con su banda de amigos reos, así como la hermandad marginal con el compañero afeminado, el vínculo con los hermanastros (estos últimos cumpliendo un rol casi decorativo). Hasta la misma figura de la madre, central en un comienzo, es desplazada por la aparición del energúmeno caracterizado por Robert. Para compensar la falta de definición en la puesta en escena, la excelente fotografía de David Watkin toma el relevo. Para equilibrar los desafueros actorales de De Niro, están la excelente Ellen Barkin, Di Caprio (¿un nuevo River Phoenix?) y Arthur Gayle (el amigo ídem) componiendo criaturas totalmente alejadas de lo caricaturesco. Las necesidades propias de estos personajes creíbles son las mismas del relato: un sitio de contención, de reaseguro, de cálido resguardo. Los tres intérpretes y el fotógrafo se convierten en el sostén

principal de una obra que un director creativo (¿y sin Robert?), tal vez, hubiera convertido en una pequeña joyita. Y no como Jones, que la convierte en una película pequeña. **AR**

**FRANCESCO, Italia-Alemania, 1989, dirigida por Liliana Cavani, con Mickey Rourke, Helena Bonham-Carter, Andrea Ferreol y Mario Adorf.**

Me gustaría repudiar en bloque la filmografía de la prestigiosa Liliana Cavani, que se me hace turbia y pretenciosa. Mas no puedo, porque sólo vi *Francesco*. Cavani ya había filmado una sobre el mismo tema en el 66 (*Francisco de Asís*), pero después notó que se le había ido la mano con las ínfulas contestatarias: "Era una película rebelde y provocativa, sólo había visto en él la actitud de un hombre que pelea por los desposeídos. Ahora quise concentrarme en otros aspectos", dice hoy. Y lo consiguió. De la rebeldía a la postración para Cavani sólo hubo un tranco corto, aparentemente irreversible. *Francesco* es una parábola del despojo: material, sexual, terreno. El santo, que proviene de una familia acomodada del temprano 1300, un buen día se acurruca al lado de los hambrientos y leprosos, de donde no lo sacarán jamás. Lo repentino de esta conversión es un asunto que Cavani no se molesta en explicar, porque debe concentrarse en otras cosas. Ha de amortizar a Mickey Rourke, antes que nada, haciéndole mostrar el pitulín sobre la nieve. Porque el renunciante universal es él, crea o reviente. ¿Habrá escuchado la Cavani aquello del *physique du rôle*? Seguro que sí. Poner a semejante divo en ese papel no es ningún desliz, sino la confesión de que se ha cortado todo compromiso con las imágenes y su modo de decir. Quiere decir que la Cavani es una sinvergüenza. Hay quien aplaudió este film haciendo salvedades por la impropiedad de contratar a Rourke. Macanas. A su personaje lo hacen deambular por una forma de beneficencia que no es menos impostora. Se acerca a los zaparrastrosos pero jamás les habla. Apenas si conversa —y por suerte poco— con unos viejos amigos pitucones que se convirtieron detrás de él. Los pobres son rebaño indigno, mayoría silenciosa, extras que hacen de extras. La mística franciscana —que Cavani también enarboló, como para

justificar todo lo otro— es una estafa más. No existe como tal, y lo que hay detrás de cada "instante iluminado" es pura química hollywoodense: Pancho, en primer plano, azuzando con ojo firme a la multitud, para enrostrarle las cuatro verdades a través de unos aforismos lloricones redactados con estricto criterio publicitario. **GR**

**EL INFORME PELICANO (*The Pelican Brief*), EE.UU., 1993, dirigida por Alan J. Pakula, con Julia Roberts y Denzel Washington.**

Estamos ante un thriller político que no es todo lo malo que se podía esperar, habida cuenta de que lo estelariza Julia Roberts. Lo configuran algunas pinceladas gruesas. 1) Ningún presidente norteamericano puede ser tan pelotudo a menos que lo interprete Eddie Murphy, y no es el caso. 2) Ningún thriller debería comenzar señalando a los culpables, a no ser que se trate de *El detective millonario* (¿lo recuerda Ud.?) o de un film que no es en el fondo lo que parece ser, y esta película lo es. La trama no deschava de movida al maleante principal, pero sí a sus mandaderos, y los hace quedar como mandantes. 3) Corresponde abonar la empatía del espectador hacia los protagonistas antes de ponerlos al borde de la muerte, porque si no, ¿a quién le importa que los asesinen? No ocurre así, y la primera mitad de la cinta, entre el presi oligofrénico y el nulo *afecto* de los protagónicos, transcurre sin pena ni gloria. Julia estudia abogacía y se le ocurren conjeturas que involucran a un pez gordo en el asesinato de dos miembros de la Corte. Lo sintetiza en un informe (adivinen cómo se llama) y no cesa de escapar. Muere el novio y muchos otros, pero aparece Denzel Washington, que es un periodista honesto, hábil, lindo y negro. Solos contra el mundo pelearán. Pakula filma con un distanciamiento deliberado, que recuerda la costumbre hitchcockeana de echar una mirada aparentemente fría, o leve, sobre cuestiones trascendentes. En Hitchcock (casi siempre) eso estimulaba un *suspense* original; en Pakula mueve a mirar para el costado. Pierde peso el plot y lo ganan las deslealtades: bombas que no estallan, la CIA mogólica y unas salvadas raspando que no pueden ser. **GR**

# 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.



UN MUNDO MAS ALLA DE LAS PALABRAS

UN DESAFIO... UNA ADVERTENCIA... UN REGALO... UNA BENDICION

# BARAKA

LA ESENCIA  
DE LA VIDA

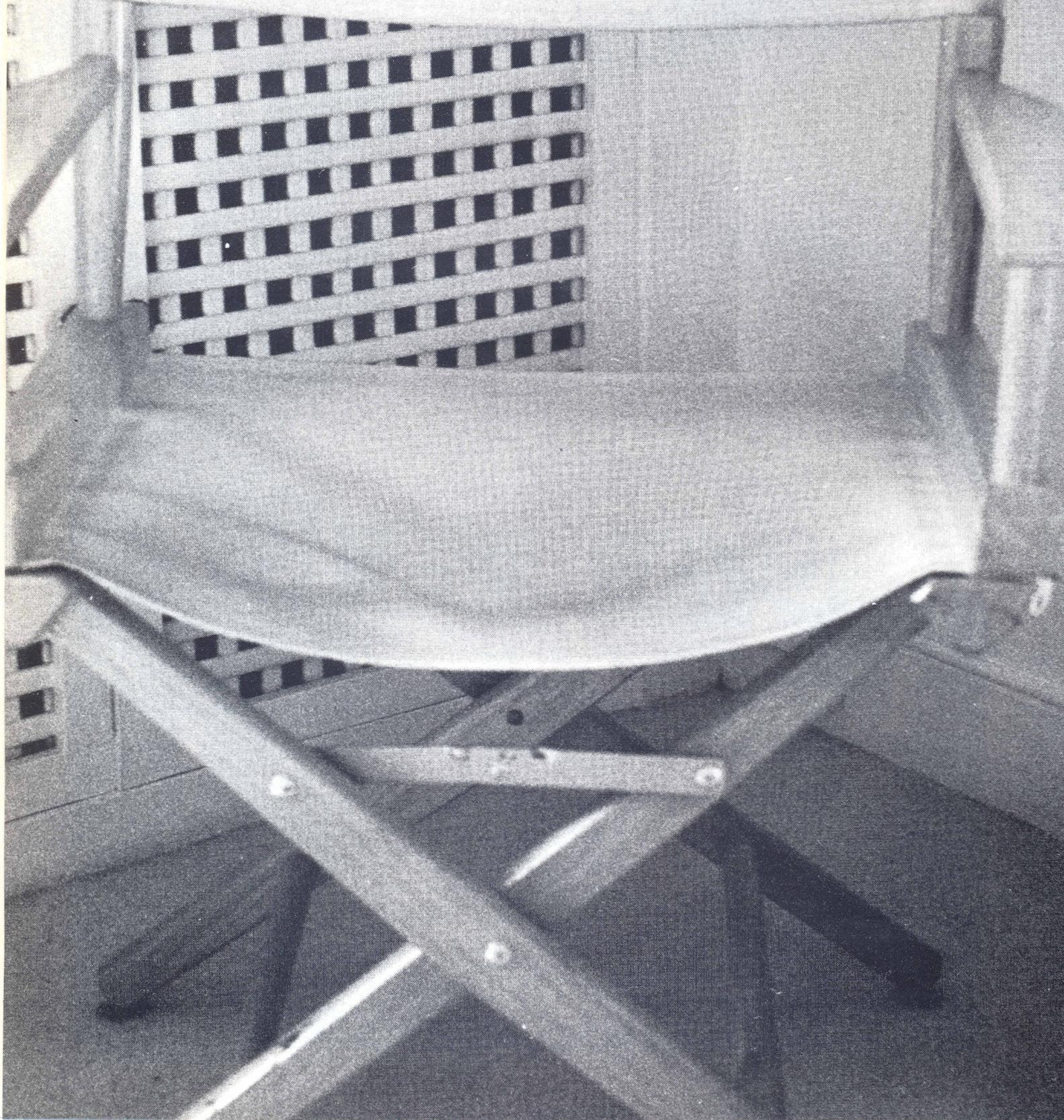
MEJOR PELICULA  
PREMIO DEL JURADO DE CRITICOS  
FESTIVAL DE MONTREAL

UNA PRODUCCION MARK MAGIDSON UN FILM DE RON FRICKE  
Musica MICHAEL STEARNS • DEAD CAN DANCE • DAVID HYKES THE HARMONIC CHOIR • SOMEI SATOH • ANUGAMA & SEBASTIANO  
KOHACHIRO MIYATA • INKUYO • L. SUBRAMANIAM • MONKS OF THE DIP TSE CHOK LING MONASTERY • RUSTAVI CHOIR • CIRO HURTADO  
BROTHER • Tratamiento original escrito por GENEVIEVE NICHOLAS • CONSTANTINE NICHOLAS • RON FRICKE • Idea y guion RON FRICKE  
MARK MAGIDSON • BOB GRECH • Editada por RON FRICKE • MARK MAGIDSON • DAVID E. AUBREY • Director de Produccion ALTON WALPOLE  
filmada en TODD-AO 70 mm • Musica original y direccion MICHAEL STEARNS • Producida por MARK MAGIDSON • Dirigida y Fotografiada por RON FRICKE

FILMADA EN 24 PAISES

DOUBLESOUND  
STEREO

*Hugo Santiago*



# Cine y conocimiento

*La obra de Hugo Santiago es una de las más míticas que ha generado el cine nacional. Residente desde hace muchos años en París, Santiago goza de la reputación de ser uno de nuestros mejores directores mientras que el grueso de sus trabajos permanece desconocido en estas pampas. Aquí, una recorrida por sus laberintos, a menudo borgeanos.*

## ¿Cuáles son las razones para hacer cine?

Cada uno tiene las suyas, pero todas las razones son malas. Mejor hacer otra cosa. Pero, en fin, digamos que, para mí, el cine es un sistema de conocimiento.

## ¿Pero por qué haber elegido precisamente el cine como tu sistema de conocimiento?

Es muy misterioso, no sabría decirte... Yo vengo de la música, hice estudios literarios y filosóficos y terminé haciendo cine. De algún modo, dado que tenía amores varios, el cine pudo, probablemente, encerrarlos a todos. Su riqueza de medios debió ser tentadora, si consideramos que, en relación con mi trabajo, el objeto de conocimiento es infinito y al mismo tiempo difuso, es el vasto mundo. Pero debo admitir que, en un momento, el cine se me impuso como una enfermedad. Bresson siempre me decía que había que hacer este oficio sólo si uno no puede evitarlo.

Te aclaro que no podremos agotar, en una sola charla, todos los puntos que puedan interesarnos. Elijamos algunos, arbitrariamente, sin pretender ser exhaustivos.

En realidad, un buen film interroga, y termina por conformar una "mirada", visual y sonora. Una "mirada", que no tiene un ojo físico determinado. Por otro lado, el cine es para mí un "lenguaje articulado", inscripto en su propia materia constitutiva. La naturaleza misma del cinematógrafo se asienta en una multiplicidad de elementos de origen, heterogéneos. Y es esta diversidad heterogénea, excepcional, la que debe ser gobernada.

## ¿Te sería posible enunciar qué es lo que conociste a partir de esa "mirada", y de ese sistema de conocimiento que es el cine para vos?

Podría hacer un discurso literario al respecto, pero no tiene mayor sentido. Si lo que yo conocí no está en el film, no sirve para nada. En mis películas, yo no enuncio un discurso sino que trato temas (como quien dice "temas musicales"). Y ese tratar implica intentar conocer, desarrollar y, eventualmente, pronunciarse sobre cada uno de esos temas. El cine inscribe el resultado de ese trabajo en su propia materia. Si yo concibiera hacer un discurso literario, que pudiera equivaler a lo que quise conseguir con, por ejemplo, *Invasión* o con cualquier otro film, entonces, el trabajo realizado perdería toda razón de ser. Es decir, que hay una serie de cosas que están inscriptas en el film, o no lo están. En todo caso, mi actitud me lleva, obligatoriamente, a poner en contacto elementos heterogéneos de manera tal que dos elementos produzcan una materia tercera, específica, autónoma. Materia que me dirá algo que los elementos separadamente no me dicen. Así pues, intento conocer ese algo, en el sentido primitivo de la palabra, conocer algo que no conozco y que

debo inscribir en esa misma materia que estoy manipulando. Todos los elementos constitutivos deben participar de la empresa. Tanto aquellos puramente formales (aun los puramente técnicos) como la trama y cada uno de los signos de la representación.

Quiero decir, por ejemplo, que *utilizo* una calle o un decorado que hago construir, y al mismo tiempo lo *trato* con una cierta óptica, con una cierta luz, dentro de cierto ámbito sonoro para conocerlo, para que me diga algo que me esconde. Y lo mismo sucede con el tratamiento de cada uno de mis personajes, que guardan siempre una zona de misterio que trato de develar, en su relación con cada uno de los otros y con todos los elementos de la representación. Cómo es en realidad un rincón de esa calle en su relación con un instante de un rostro, el color de una voz, un acorde musical, el crujido de una puerta, la materia de una pared, etc.

Habría que decir un par de cosas sobre la distancia entre la realidad aparente y la representación cinematográfica. La extraordinaria riqueza del útil cinematográfico es la fuente de sus mayores problemas. El espectador tiende a asumir una actitud pasiva, a no decodificar, puesto que supone que eso que tiene adelante es una ventana y que lo que él ve a través de esa ventana es cierto, es "realista".

No son pocas las escuelas de cine que en distintas épocas han explotado ese principio, con mayor o menor éxito. Pero, desde luego, todo lo representado es arbitrario, manipulado, y hasta hay componentes que se juegan ya desde la elección de la cámara —que de todos modos será tuerta, como todas—.

Nunca dejo de interrogarme sobre la naturaleza del útil que tengo adelante, ese rectángulo, esos sonidos. Pero sobre todo, cuál es la percepción que uno tiene de aquello que desfila en el tiempo. Cómo se percibe todo ese conjunto, qué tipo de percepción entra en juego cuando se ve una secuencia de cine, incluso cuando ya se la ha visto varias veces. Qué es lo que se pone en juego, qué solicita esa materia particular. Y a su vez, no dejar de interrogarse sobre lo que uno quiere hacer con el cine, y sobre la propia actitud frente al medio cinematográfico. Un rectángulo arbitrario en donde se proyectan luces, sombras y colores, en trozos de tiempo que se suceden, y en un espacio sonoro que sería el único que prácticamente nuestros sentidos reconocen como tal (análogo al espacio sonoro que el oído percibe cotidianamente).

El cine, entonces, tendría esa capacidad de proponer a un espectador una forma *arbitraria*, que produce en ese espectador la impresión de estar frente a una ventana sonora a través de la cual se percibe algo que de algún modo es cierto. En lo que a mí concierne, me es necesario proponerme inscribir en el tiempo una materia audiovisual codificada que contenga su propio código. Vos podrías decir que la empresa parece un poco improbable, y yo te contestaría que precisamente eso es lo

que sucede en los verdaderos films, y por qué no intentar hacer un verdadero film. Me sirvo, entonces, de signos visuales y sonoros que deben intermodificarse. Esa es la base de todo. Si las imágenes y los sonidos no se intermodifican, algo malo está sucediendo. Por el contrario, a esas imágenes y a esos sonidos les reconozco cierta bondad, en la medida en que sean aptos a dejarse modificar por los otros elementos que participan en mi sistema de signos.

Como dijimos, el cine es mi sistema de conocimiento, supongamos que es con él que trato de aprehender el vasto mundo. Ahora bien: como no se trata de aprehender el mundo tal como se muestra, y como la cámara y los micrófonos pueden dar fácilmente la impresión de "hacer mundo" cuando en realidad estos instrumentos mismos están manipulados desde su fabricación industrial... Si coloco por ejemplo una cámara frente a ese techo que estoy mirando por mi ventana, con cuatro o cinco manipulaciones, voluntarias esta vez, ese techo se mostrará como yo quiera. Más grande, más pequeño, más barroco, más desnudo, lejano y desolado, cercano y ciudadano, más rico o más pobre. Pero yo, yo sabré mucho más acerca de todas esas curvas y esas líneas de ese techo, y de su "techidad", en la medida en que me acerque a él con un



Jorge Luis Borges y Hugo Santiago

sistema de imágenes y de sonidos que, compaginados, se irán intermodificando, hasta que finalmente ese montaje me diga algo sobre ese techo que ignoro, y que vos también ignorás. Por supuesto que uno podría contentarse con una muy buena fotografía del techo. Pero el cine es capaz de otra cosa, y es precisamente esa otra cosa lo que me interesa.

#### **¿Es transmisible ese saber cinematográfico?**

Saber, saber... Digamos que, en lo que respecta a la técnica cinematográfica, sí. Orson Welles afirmó alguna vez que él podía enseñarle a cualquiera toda la técnica en media hora, lo cual es algo exagerado pero cierto. Y Welles quería decir: sólo la técnica. Sin embargo, considero que es transmisible una cierta actitud frente al medio cinematográfico, actitud que me ha sabido transmitir mi maestro Bresson. Pero todo esto es sólo transmisible en relación con un proyecto en particular; es fundamental que exista ese proyecto. Y en definitiva, es una cuestión de actitud y de rigor. Esto es fácilmente perceptible en cineastas como Bresson, Dreyer u Ozu, pero es igualmente cierto en grandes barrocos. Welles, por ejemplo, hacía un cine sumamente riguroso y en ciertos films aparentemente descabellados y hasta excesivos, el proyecto fue llevado con un extraordinario rigor. Y cuando le han tocado eso que para él era parte de ese rigor absoluto, ha preferido tomar actitudes extremas como abandonar el film, aunque las presiones concernieran a elementos aparentemente mínimos. La decisión de Welles es absolutamente comprensible.

#### **¿Te ocurre sentir un dejo de frustración al terminar el trabajo sobre una película, respecto de aquello que se intentó aprehender en un primer momento?**

Siempre hay frustración; cada vez que termino un film, mi primer sentimiento es el de querer hacer inmediatamente otro film para corregir el film precedente.

#### **¿Pero en términos concretos, a lo largo de todas las distintas etapas, uno va ganando o perdiendo respecto de ese primer ideal que se intentó realizar?**

Fellini me dijo alguna vez que, dado todo lo que sucede entre el momento en que aparece un proyecto y su realización, uno termina por filmar cadáveres. Sin embargo, hay cineastas que trabajan más rápido y de manera más inmediata. Ese es por ejemplo el caso de Godard, cineasta apasionante. Pero de todos modos, frustración hay siempre.

#### **¿Cuál sería un ejemplo de uno o varios errores que hayas cometido en relación con tus películas?**

Digamos que los errores son todos relacionados con sectores de la materia misma, un plano, una secuencia, un gesto, un sonido, un color... Pero de ninguna manera referidos a ese proyecto cinematográfico en particular. Porque no sólo nunca hice algo que no hubiera querido realizar, sino que todos mis trabajos tuvieron que presentarse, en mí, bajo la forma de un proyecto necesariamente cinematográfico que precedía el establecimiento de la trama. Y cada vez "puse a prueba" largamente ese proyecto, antes de decidirme en su favor. (Es por esta razón que jamás me sucedió sentir, con un film terminado, que el proyecto no tenía mayor interés desde el vamos.) Normalmente, me pongo a trabajar en un proyecto hasta que siento que, poco a poco, el cine se pone en movimiento, y ahí avanzan al mismo tiempo los personajes y la trama y el proyecto formal; es decir, que se estructura un dispositivo cinematográfico específico. Luego, viene el duro trabajo con la materia, y uno debe empujar, modelar y luchar con esa pesadez y resistencia, que sólo termina cuando la copia con la clasificación de luces está lista, te la sacan de las manos. Es allí que comienzo a sentir dolores de todo tipo en

relación con tal secuencia, tal luminosidad, tal ejecución de un movimiento de cámara, tal réplica... Son, entonces, las sucesivas imperfecciones las que me entristecen. Es muy posible que, en cada film, hubiera seguido trabajando mucho más. Pero por una cuestión de tiempo, costo y obligaciones, no fue posible. De todos modos, considero que esas obligaciones, incluidas las que me impongo yo solo, forman parte de mi mismo trabajo.

**¿Qué querés significar cuando decís: “no a la psicología”, más bien una serie de comportamientos —personajes/signos— imbricados en un desarrollo ineluctable?**

Esto debe entenderse en oposición a un cine llamado “psicológico”, que intenta profundizar en los meandros de un personaje equis: representar el retrato de un estudio coherente, con las incoherencias propias, de un corte psicológico, lo más denso y minucioso posible, con las contradicciones del caso, para realizar un objeto psicológico autónomo. Hay un tipo de cine comercial que se sirvió de este tipo de tratamiento, de una manera pedestre y estereotipada, con el consabido éxito público. Pero hay ciertos cineastas considerables que realizaron films estupendos utilizando tipologías conocidas y, por otro lado, alguien como Antonioni, en alguna de sus obras, que logró retratos acabados, perfectos, con el complemento de elementos plásticos. Y en otros campos, existen piezas de teatro que apuntan casi exclusivamente al estudio de las psicologías de los personajes, mientras que en otras, épicas o trágicas, los personajes se manifiestan sólo asumiendo un rol propio dentro de la economía de la obra. Lo mismo sucede, claramente, en la novela. De la misma forma que hay pintura, extremadamente psicológica, que define los personajes en la expresividad de los rostros. Mientras que una pintura como la primitiva flamenca utiliza rostros fijados en un momento preciso, aparentemente impasibles, en su relación con los otros elementos del cuadro. Es evidente que tanto un rostro de un primitivo flamenco como un rostro de cualquier maestro del siglo diecisiete, son rostros humanos. Sin embargo, en esos dos pintores, tanto la concepción de la representación del rostro humano como así también la representación del mundo, no son las mismas. Uno de los rostros trata de expresar el momento emocionante a partir de un tratamiento psicológico de los rasgos. Mientras que en un rostro flamenco se trata de atrapar un misterio, un instante que no se expresa directamente. Es otro sistema de comunicación con la persona que está frente a la obra pictórica y en donde no se intenta producir una emoción por identificación. Otro tipo de lectura es indispensable, y otra actitud, para otro tipo de emoción. Quiere decir, entonces, volviendo al cine, que existen distintas aproximaciones al trabajo con los intérpretes (ya que estamos hablando de personajes), y uno podría decir lo mismo en relación con los objetos o con el paisaje. Evidentemente, con los personajes aquello se hace más evidente. Un personaje cinematográfico muy “psicologizado” produciría, en una secuencia mía, un fenómeno que iría en contra de lo que pretendo hacer con el cine. Es evidente que, en *Invasión*, hay un personaje más “psicologizado” que todos los demás, Irene, mientras que los otros están tratados, simplemente, como una serie de comportamientos. En el grupo de Don Porfirio, se trata de una serie de comportamientos frente a la muerte. La cual va a llegar, efectivamente, y todos los miembros del grupo irán muriendo uno tras otro. No hay el intento de tomar un personaje —Cachorro, por ejemplo—, y hacer de él un tratamiento psicológico fino, contradictorio, denso y sutil. Se

trata, en cambio, de una identidad psicológica más acabada, relacionando el signo Cachorro con la totalidad de la representación. Y que, sin duda, puede tener contradicciones internas y así zigzaguear, pero siempre derecho, zigzagueando hacia la muerte. Y es precisamente el comportamiento singular de ese personaje yendo hacia la muerte lo que lo caracteriza.

Por otra parte, para mi cine, el realismo, o cierta verosimilitud, nunca me interesaron demasiado. En el único film en que busqué una apariencia verosímil fue en *Las veredas de Saturno*. Porque pertenece a ese tipo de lo fantástico que debía funcionar a partir de una representación creíble que de pronto derrapa. Lo que no sucede, por ejemplo, en *Invasión*, en donde muy pronto, apenas comienza el film, hay elementos visuales y sonoros que no corresponden a “la realidad” conocida. Pero el film impone su propio sistema de credibilidad, sin ser un sistema realista. En *Las veredas de Saturno*, necesité de una representación coherente y verosímil, casi historicista, para que el elemento fantástico hiciera temblar una realidad aparente.

En *Los otros* hay varios tipos de representación creíble, y varias credibilidades en la representación (está la trama, y la factura del film, y la filmación, momentos de la narración que la representación central no retiene, y aun momentos de la escritura del guión con Borges y Bioy en la imagen...). ¿Cuál, de esas representaciones, es la más cierta? ¿Qué personaje es más realista? Sobre todo si se tiene en cuenta que el soporte general es una verdadera trama fantástica, pero filmada dejando de lado todas las leyes retóricas de la narración cinematográfica, dejando que esa trama avance sola, como por su cuenta. Entonces, volviendo a los personajes (y a todo el resto, y recapitulando): yo necesito sentir en algún momento que el cine, esa cosa, el cinematógrafo, se pone en movimiento en relación con varios temas y con una trama y con sus personajes y con cada uno de los sitios de la representación. Inscribiéndose todo esto a través de una cámara y un micrófono que manipulan las fuentes, sobre una película y un soporte sonoro, para manipular nuevamente todos los elementos en el montaje. Dispongo de un rectángulo para el espacio de la representación, más un espacio off, contiguo a lo representado en la pantalla, que controlo con el encuadre y los sonidos. Compongo, además, un espacio sonoro real, que trato en varios planos, para que signifiquen ámbitos sonoros diversos. El conjunto de los elementos engendra trozos de tiempo que son manipulados a su vez, para determinar finalmente la duración única del film (que debería ser leída “verticalmente” también, pero ésta es otra historia).

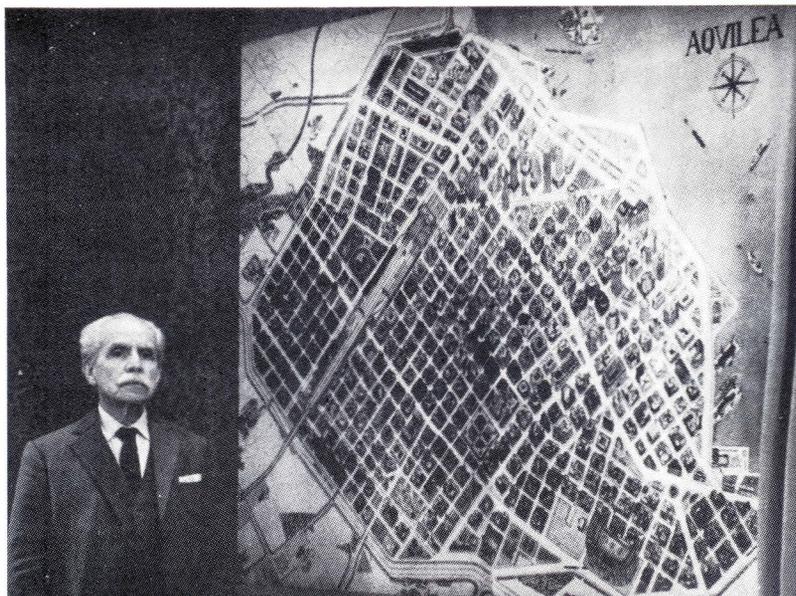
Ahora bien: ¿por qué descompongo todo este proceso, que es común a casi todos los films? Porque en un verdadero film, la alquimia de la totalidad de los elementos apunta exclusivamente a la obtención de otra materia, fundamentalmente diversa de cada uno de sus componentes; una materia específica, autónoma, que se cuele por los intersticios, y que está forzosamente codificada. Todos son signos: visuales, sonoros, temporales. El cineasta los codificó, pero ese código es de una complejidad fenomenal puesto que sus signos constitutivos no son repertoriables. No se trata de letras que harían palabras y frases, ni de cifras. Todos los intentos de acercarse al estudio de la sintaxis cinematográfica al de la lingüística durante los años sesenta se atascaban cuando utilizaban formulaciones propias del lenguaje articulado. Dado que, evidentemente, éste tiene sus propias leyes y, además, los elementos de base de su código son repertoriables: uno puede aprender el abecedario, el vocabulario y las leyes de esa lengua. Pero esto no sucede con el cine. Ya que de existir una unidad semántica, una mínima unidad significativa cinematográfica, ésta estaría constituida

por elementos heterogéneos, y éstos producen una cantidad infinita de signos.

Repito: cada verdadero film lleva inscripto su propio código.

### ¿Y qué ocurre con el espectador?

Aun los nenes de la China, los chinitos, por ejemplo, hablan chino y vos no. Pero al escucharlos sabés que dicen algo aunque no sepas qué es lo que están diciendo. Luego, para leer y entender chino tenés que aprender chino, lo cual es posible, puesto que aun esa lengua



*Invasión*

ideogramática posee un código repertoriable.

Es por ello que la obra cinematográfica se ve obligada a proponer el código y la lectura de ese código; es esto lo que hacen los grandes films, lo cual es un misterio extraordinario. De allí surge la compleja dificultad que implica el cinematógrafo. Yo pretendo que la lectura de un film sea, aproximativamente, similar a la lectura de un cuadro, sumada a la "comprensión sensual" de una música. Picasso dijo una vez: "ahí se dice que no hay que ser pintor para juzgar un cuadro, jamás escuché idiotez más grande". Más uno ve y más sabe uno de pintura y mejor va a leer un cuadro, afirmaba Picasso. Por otra parte, mi maestro Bresson repetía: "yo lo único que pido es un poco de atención". A decir verdad, pedimos mucho más que un poco de atención. Pero no se trata de una exigencia muy diferente de lo que se le exige a un lector medio cuando lee un texto cualquiera, en donde debe realizar un trabajo importante para hacer mundo de esos dibujitos impresos en la página. Si uno considera que la interacción filmica de las imágenes y los sonidos y el tiempo, etcétera, etcétera; si uno admite esto como punto de partida, tiene que ser más que ingenuo para pensar que uno se pone ahí, delante de una pantalla, víctima de las impulsiones identificatorias-dramático-visuales-patético-espectaculares, y que con ponerse delante ya es suficiente. En cualquier film hay muchas más cosas inscriptas que las que se permite percibir un testigo pasivo, más allá de su participación emotiva. Porque ocurre que aun en un film que no haya sido "escrito", todos esos elementos de los que hablo existen (aun los contextuales y la proyección fantasmática), a pesar de la voluntad del realizador. Por otra parte, no hay que olvidar que el cine fue rápidamente adoptado por la industria del espectáculo. La dicotomía ya se manifiesta desde los primeros documentos cinematográficos. Por un lado, estaban quienes reproducirían los grandes actores o bailarines, pero estaban también los otros que, como los hermanos Lumière, irían a registrar, y recrear, la llegada de un tren, o la salida de una fábrica. Es evidente que el cine se presta naturalmente al espectáculo, y el factor espectáculo, como diría Carlos Argentino Daneri, obliga a la eficacia. Y en consecuencia, a conquistar la adhesión del público, ésa es su ley. Sin embargo, el cine podría no haberse prestado a ser un espectáculo, o en todo caso, hacerlo de manera similar a la de ciertos libros en la industria de la edición. Pero el cine entró en ese terrible sistema, y hay muchos cineastas que han

reivindicado y reivindican esa militancia, mientras que otros, los menos, se opusieron y se oponen, desesperadamente diría yo. Sin embargo, esta discusión no toca en nada a los grandes films, sean o no espectaculares. Un gran film espectacular, realizado por un verdadero cineasta, también propone su propio código y sus propios sistemas de decodificación.

Hay otros problemas; el de la imposición

ideológica, por ejemplo. El famoso dibujito impreso en la página, nunca nadie pretendió que sea la cosa, un objeto de la naturaleza o de la cultura. Y de no ser decodificado, sin el formidable trabajo que lleva a cabo hasta el lector de un diario cada vez que lo lee, el dibujito no puede ser letra ni palabra, es sólo líneas negras sobre papel. Ahora bien, esa cosa, por ejemplo el perro de la palabra perro, es un perro que de alguna manera te pertenece, es un perro de tu memoria o la combinación de dos o más perros de tu memoria. Y digo que de alguna manera te pertenece porque así lo producís, así producís tu imagen de perro. Como ves, reutilizo una vez más mi viejo ejemplo canino. Ahora bien: el perro que uno coloca frente a una cámara es un perro impuesto al espectador. Es el perro que yo, director, quiero. A diferencia del perro de la hoja, ni hay que determinarlo con el agregado de adjetivos, etcétera. La simple presencia de un perro en una pantalla impone un perro, no tu perro sino ése y sólo ése. Y hay cineastas, y sus productores, que utilizan todos los medios posibles para que esa representación impuesta aparezca al espectador como un trozo, único y excluyente, de la realidad, decididamente mejor o peor que otros. Los cineastas que prefiero, con los que me emparento, se proponen "la escritura en cine" del perro. Pero esto es largo, y merece una próxima charla.

### ¿Si un espectador dice no haber entendido nada, luego de haber visto un film cualquiera, de quién sería, a priori, la responsabilidad?

Hay poetas herméticos a los cuales uno jamás trataría de malos. Hay buenos poetas herméticos y malos poetas herméticos. Y no sé por qué uno le reconocería esto a la literatura y no al cine. También es cierto que hay films perfectamente malos y enteramente incomprensibles. Pero, por otra parte, no hay que confundir esto con el éxito eventual de un film. Ya que suele ocurrir que poetas herméticos tengan menos éxito que poetas menos herméticos. ¿Pero qué sucede con el cine? Resulta que uno paga una entrada antes de entrar a una sala, ve una película y luego sale suponiendo haber debido comprenderlo todo. Ocurre muchas veces que efectivamente uno entendió todo, pero que lamentablemente la película era una mierda. Quiero decir, entonces, que ese elemento de la comprensión inmediata no es más que un signo del éxito del film. La comprensión inmediata no está obligatoriamente ligada a la calidad de la obra.

Yo soy un fanático de cineastas tan diversos como Eisenstein, Buster Keaton, Ozu, Mizoguchi, Dreyer, Welles, mi maestro Bresson, Murnau, el Lang alemán, Hitchcock, Godard, Hawks, Straub, Tarkovski, y otros. Sin embargo, mi amor por esos cines no implica que yo considere que ese sistema de conocimiento que es el cinematógrafo haya llegado a su forma acabada. Aún puede evolucionar y, además, ir ganando la capacidad de lectura de los espectadores. De suceder esto, podrá hacer evolucionar al mismísimo sistema; o no... también es posible. No lo hará, si los films son simplemente instrumentos de espectáculo. Un film de Kiarostami, por ejemplo, el admirable cineasta iraní, puede percibirse simplemente como una pequeña historia "poética" bien contada. Pero, en realidad, cada film de Kiarostami es una reflexión sobre la representación, y sobre la narración. Y si uno no lee esa reflexión, estaría percibiendo una centésima parte de ese film. Lo mismo vale, en otro plano, para esa obra maestra, *Pickpocket*, de Robert Bresson.

**Al escucharte siento que habría de tu parte una cierta voluntad de dificultad, que obligaría al espectador a tomar una posición más activa frente a la obra.**

Existen cineastas que se proponen como parte de su discurso cinematográfico una exigencia de ese tipo, hay cineastas a quienes simplemente "les sale" de esa manera, y hay otros que ni siquiera se lo plantean. Vos sabés que este debate es muy antiguo, existió también en la literatura, por ejemplo. Como sabés, hubo una disputa entre Quevedo y Góngora, cada uno por su lado, contra Lope de Vega: lo atacaban al Lope por su escritura llana, que ellos consideraban nula porque no hacía trabajar al lector. Pero de todas maneras, la verdadera cuestión del cine es otra. Esta discusión no tendría lugar si no fuera tan caro hacer un film. Ya que la hora-hombre de Mallarmé, de Quevedo o de Góngora, cuesta lo mismo que la de un novelista mediocre. En el cine esto no es así y ése es el problema objetivo. Es cierto que hay cineastas que no necesitan demasiados medios y que hacen obras magníficas, como el citado Kiarostami. Pero de todos modos, el cine sigue siendo caro. Y además, un cierto estilo, una materia noble cinematográfica, siempre cuesta más cara. Es por esto que se plantean los otros problemas, que hay un tal corte y este tipo de debate. Si un día el cine fuera menos caro... Por un lado, podría haber un cine-espectáculo, obediente de las leyes del espectáculo y la industria. Y podría haber otro

cine (que de todos modos existe actualmente), que no debería verse condenado a ser un hermano pobre del cine-espectáculo, metido en un rincón, con pocos medios de producción. Y que podría ser igualmente narrativo, o no, y tendría su propio público.

Los grandes cineastas americanos hacen sus grandes obras, casi sin excepción, pervirtiendo un género. Quiero decir, maniobrando desde el interior de la industria: como contradicciones que esa industria puede permitirse. Hemos hablado de un problema objetivo del cine, lo cual no quiere decir que éste sea un problema objetivo de la escritura cinematográfica.

**¿La incapacidad de "leer" de los espectadores se debería a una cuestión cultural o más bien a un problema relativo al lenguaje cinematográfico?**

La cuestión es que la escritura tiene más de 5000 años, y que los fenicios inventaron su alfabeto —¡de 22 signos!— hace más de 4000 años. Mientras que las estructuras significantes audiovisuales son muy recientes. Y el cine se desarrolló a una velocidad impresionante, demasiado extraordinaria, como para que los espectadores puedan internalizar la convicción de que hay que intentar "leer" lo que dice ese sistema de signos no-repertoriados que tienen lugar en el tiempo... Es un objeto curioso y nuevo, tan sólo tiene cien años, muy poquito, casi nada. A esos espectadores, les explicaron desde que nacieron que estos dibujitos que están sobre esta tapa de la revista se deben leer, y que quieren decir: "el-a-man-te". Por el contrario, el espectador de cine es más bien víctima de lo que ocurre en la pantalla y parte de ello es responsabilidad de los cineastas.

De una serie de imágenes sumada a una serie de sonidos, uno puede extraer, con cierto tipo de atención, y más allá de la emoción primera, otro tipo de emoción y además histórico, social, económico, cultural... y todavía, uno podrá seguir sin saber nada de cómo funciona ese sistema de signos aprehendidos en la materia misma. No son las palabras las que van a hablarme para aclararme algo sobre este punto. ¡Cien años es muy poco tiempo!

¡Qué horror! Cada vez que hablo de cine, termino sintiendo que no hemos dicho nada, que lo importante queda por decir. ■

**Entrevista realizada por Marcelo Mosenson en París, en febrero de 1994.**

**Filmografía de Hugo Santiago**

Hugo Santiago nació en Buenos Aires el 12 de diciembre de 1939. Vive en Francia desde 1959. Estudió literatura, filosofía y música. De 1959 a 1966 es asistente de Robert Bresson. Asimismo, fue coreógrafo y *metteur en scène* de *Histoire du Soldat* (Festival Stravinski, 1961), luego autor y realizador de dos cortometrajes: *Los contrabandistas* (Buenos Aires, 1967) y *Los taitas* (Buenos Aires, 1968). Por otra parte, se consagra a trabajos cinematográficos de investigación (1970-73). Desde 1969 realiza largometrajes: 1969 - *Invasión* (35 mm, blanco y negro) Guión de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Hugo Santiago, filmada en Buenos Aires. Festival de Cannes 1969 (Quincena de realizadores). Premiada en Locarno, Mannheim, Barcelona, Harvard, etc. 1974 - *Los Otros* (*Los otros*) (35 mm, color) Guión de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Hugo Santiago. Selección oficial francesa en el Festival de Cannes. 1979 - *Ecoute voir* (*El juego del poder / El juego de la muerte*) (35 mm, sonido estéreo) Guión de Claude Ollier y Hugo Santiago. Con Catherine Deneuve y Sami Frey. Festival de París. Festival de Londres. 1984 - *Version de Labyrinth* (A.C.R.) Autor, realizador e intérprete.

1985 - *Les Trottoirs de Saturne* (*Las veredas de Saturno*) (35 mm, blanco y negro) Guión de Juan José Saer, Jorge Semprún, Hugo Santiago. Con Béangère Bonvoisin, Rodolfo Mederos, Edgardo Lusi, Emmanuel Dechartre, Philippe Clevenot, Sophie Loucachevsky y Louis-René des Forêts. Festivales de San Sebastián, Florencia, Biarritz. 1986 - *Electre de Sophocle* (16 mm, color, 1 h 45') Versión de Antoine Vitez sobre la obra de Sófocles. Con Evelyse Istria, Jean-Claude Jay, Redjep Mitrovitsa. Sol de Oro en el Festival de Riccione. 1988 - *La Geste Gibelline* (35 mm, color, 1 h 48') Alrededor de la *Orestíada*, ópera de Iannis Xenakis sobre la "Trilogía" de Esquilo, puesta en escena de Yannis Kokkos. 1989 - *Enumérations* (35 mm, color, 55') Inspirada en la *Cérémonie musicale* de Georges Aperghis. 1989 - *La Voix Humaine* (*La voz humana*) (35 mm, color, 56') Sobre la tragedia lírica de Francis Poulenc y Jean Cocteau. Versión Alain Françon y Yannis Kokkos. Cantada por Dame Gwyneth Jones. 1991 - *La Vie de Galilée* (35 mm, color, 2h 15') Versión de Antoine Vitez sobre la obra de Bertolt Brecht. Con Roland Bertin y la Comédie Française. 1992 - *La Fable des Continents* (35 mm, color, 1 h 27') Opera cinematográfica en colaboración con Georges Aperghis. ■

## Borges: *Invasión* y *Los otros*

*Invasión* es un film que realmente me interesó mucho, y del cual puedo hablar con toda libertad, ya que me cabe a mí (si es que pueden medirse esas cosas) una tercera parte del film, puesto que yo lo he hecho con Muchnik [Hugo Santiago] y con Adolfo Bioy Casares. En todo caso se trata de un film fantástico, y de un tipo de fantasía que puede clasificarse de nueva. No se trata de una ficción científica a la manera de Wells o de Bradbury. Tampoco hay elementos sobrenaturales. Los invasores no llegan de otro mundo y tampoco es psicológicamente fantástico: los personajes no actúan —como suele ocurrir en las obras de Henry James o Kafka— de un modo contrario a la conducta general de los hombres. Se trata de una situación fantástica: la situación de una ciudad (la cual, a pesar de su distinta topografía, es evidentemente Buenos Aires) que está sitiada por invasores poderosos y defendida —no se sabe por qué— por un grupo de civiles, que no son desde luego esa nueva versión de Douglas Fairbanks que se llama James Bond. No: son hombres valientes como todos los hombres, no especialmente valientes. Ni, salvo uno, excepcionalmente fuertes. Son gente que trata de salvar a su patria de ese peligro y que van muriendo o haciéndose matar sin mayor énfasis épico. Pero yo he querido que el fin sea finalmente épico; es decir, lo que los hombres hacen es épico, pero ellos no son héroes. Creo que en eso consiste la épica, porque si los personajes de la épica son personas dotadas de fuerzas extraordinarias o de virtudes mágicas, entonces lo que hacen no tiene mayor valor. En cambio aquí tenemos a un grupo de hombres, bastante banales algunos; y esta gente está a la altura de la misión que han elegido.

Y creo que hemos resuelto bien el gran problema técnico que teníamos (que supongo es el problema que enfrentan los que escriben *westerns*): el hecho de que tiene que haber muchas muertes violentas (esto ocurría antes con los

films de gangsters, que no sé si se hacen todavía: creo que no) y que esas muertes tienen que ser distintas; no pueden ser repetidas y monótonas. De modo que hemos intentado —repito— (no sé con qué fortuna) un nuevo tipo de film fantástico: un film basado en una situación que no se da en la realidad, y que debe, sin embargo, ser aceptada por el espectador. Coleridge encontró una frase feliz. Habló de una *willing suspension of disbelief*: una suspensión voluntaria de la incredulidad. Y espero que hayamos logrado eso durante las dos horas de *Invasión*. Quiero recordar además que Troilo ha compuesto, para una milonga cuya letra es meramente mía, una música admirable. Creo, además, que el cinematógrafo, como otros géneros (el teatro, la conferencia), es una obra en colaboración. Es decir, creo que el éxito de un film, de una conferencia, de una obra de teatro, depende también del público. Y sentí curiosidad por saber cómo recibiría Buenos Aires ese film, que no se parece a ningún otro, y que no quiere parecerse a ningún otro. En todo caso, hemos inaugurado —me parece— un nuevo género dentro de la historia del cinematógrafo.

### Sobre el trabajo en colaboración

Me siento tan cómodo que me olvido de que estoy trabajando con Bioy Casares. Y me ha pasado lo mismo cuando hemos trabajado los tres —Muchnik, Bioy y yo— en la elaboración de este film, y ahora en la de otro film que estamos preparando titulado *Los otros*. Es decir, nos olvidamos que somos tres personas, y pensamos con plena libertad. Nadie se siente ligeramente entristecido si una sugestión suya ha sido rechazada: nadie acepta, por cortesía o resignación, lo que dicen los otros. No: es como si fuéramos los tres una sola persona [...] Y creo que si no hay este olvido de las diversas personalidades, la colaboración es imposible [...] en la ejecución de una obra estética.

Extraído de *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, Fernando Sorrentino, Casa Pardo Ediciones. ■

## Sinopsis de *Los otros*

*Borges no quería más sinopsis que ésta para el film.*  
Hugo Santiago

El hijo de un librero de París se suicida. Su padre, hombre de cincuenta y tantos años, que creía haberlo conocido, ahora siente que nunca lo conoció, y lo busca entre los que fueron sus amigos. Antes hubo un baile de máscaras, un film que estaba por hacerse, el simulacro de un duelo y una partida de póquer que era realmente un duelo. Después, brusca, la muerte. Y después, cuando el librero avanza en la busca, hechos cada vez más imprevisibles que empiezan a poblarla.

Hay un hombre que se asombra de ser alguien, un mago que dice llamarse Artajerjes, una mujer que el hijo había amado y el jugador abandonado. Hay el film que estaba por hacerse y no se hace, la muchacha que no olvida el otro lado del mar y hay una aparición en una cabalgata. Hay otro hombre que arroja el dinero al fuego y azota porque sí a la muchacha, hay el librero que reencuentra el amor en esa muchacha y esa muchacha que lo engaña con un desconocido que se parece al hijo muerto. Y hay un crimen en el Observatorio y una revelación final: después de la muerte del hijo, el librero pasó de ser un hombre a ser otro, y luego otros después. El no intervino en esos cambios, algo que no entendió le sucedía y lo arrastraba. Fue el que se asombra de ser alguien, el mago que aparece y desaparece, el violento que arrebató su dinero al jugador y lo golpeó, el desconocido que durante una noche le robó la mujer. Dejó de ser el mismo para ser tantos. Ahora puede ser todos y ya no sabe quién es. ■

## Aronovich sobre Santiago y la fotografía

La fotografía de *Invasión* era muy osada para la época, o en todo caso para la Argentina. Se trató el negativo de forma tal que la gamma (o sea, el factor de contraste cinematográfico) fuese bien elevada. La película, una "4X", era muy rápida para la época, de una sensibilidad de unas 400 o 500 ASA. Fue revelada de una forma muy particular, para obtener esa serie de grises tan característica y una imagen granulosa.

Dos veces tuve que ausentarme durante el rodaje. La primera vez un fin de semana en que alguien me suplantó, y lamentablemente, todo salió mal. La última semana de rodaje, me suplantó Camuso, y si bien él había trabajado muy correctamente, después tuvimos que pasarnos trabajando en el laboratorio para lograr la misma densidad de negativo. Es muy difícil que dos personas fotografien de la misma manera. Para lograr esa continuidad fotográfica particular que tienen los exteriores de *Invasión*, se trabajó de manera que aunque hubiese sol la foto



fuera gris, como en el caso del Tigre o la Costanera, en donde había mucho sol y sin embargo parece como una suerte de sol apagado. Todo esto lo atribuyo al hecho de haber forzado la película de modo que la copia tuviese ese contraste y densidad tan característica. Cuando 16 años más tarde y en París hicimos *Las veredas de Saturno* —que debía funcionar como una suerte de continuación de *Invasión*— en un primer momento propuse fotografíarla con un color muy apagado, pero Hugo se opuso. Tuvo razón. Lamentablemente, no sólo no se conseguía película 4X, sino que prácticamente el blanco y negro había caído en desuso. No tuve más remedio que trabajar con una Kodak. Era otro país y un laboratorio diferente. Por eso, a pesar de que a mucha gente le gusta *Las veredas*, yo no estuve muy contento con el resultado. No pude conseguir aquel "color" propio de *Invasión*. Sin disminuir a otros grandes directores de cine argentino, considero que *Invasión* es una de las mejores películas del cine argentino. Fue hecha con un gran rigor. Una de esas coincidencias en donde se encontraron un buen libro, un buen director y un decorado interesante. De *Los otros* tengo un vago recuerdo de lo que hice con la fotografía. No creo que tuviera ninguna innovación especial, salvo por el lenguaje particular que hace a las películas de Hugo. No la he vuelto a ver, pero él me dice que la foto es una maravilla. ■

# En los bordes del planeta

por David Oubiña

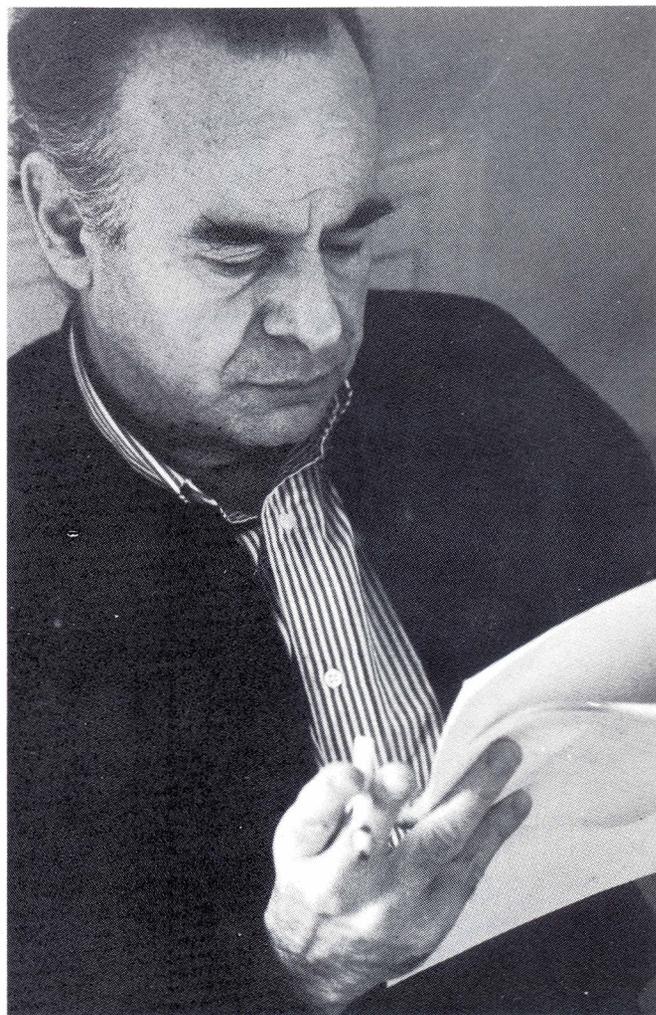
*El sentimiento, decía, de no pertenecer del todo a este mundo, ni, desde luego, a ningún otro, de no poder reducir nunca enteramente lo externo a lo interior o viceversa, de que por más esfuerzos que se hagan siempre habrá entre el propio ser y las cosas un divorcio sutil del que, por razones oscuras, el propio ser se siente culpable, el sentimiento confuso y tan inconscientemente aceptado que ya se confunde con el pensamiento y con los huesos, de que el propio ser es la mancha, el error, la asimetría que con su sola presencia irrisoria enturbia la exterioridad radiante del universo.*

Juan José Saer, *Glosa*

**Sombra terrible de Arolas.** A veces, pocas veces, las imágenes tan contingentes del cine rozan la angustia de esa existencia que insiste, impertinente, en la exterioridad radiante del universo. *Invasión* (1968), la obra prima de Hugo Santiago, rastrea en las pequeñas batallas la dimensión trágica de esa persistencia; no su inercia sino su enconada resistencia. La sinopsis que Borges escribió para el film lo exponía lacónicamente: “*Invasión* es la leyenda de una ciudad, imaginaria o real, sitiada por fuertes enemigos y defendida por unos pocos hombres, que acaso no son héroes. Luchan hasta el fin, sin sospechar que su batalla es infinita”.

En la Argentina fin de siglo, luego de la última dictadura militar, el film no puede escapar al signo violento de una premonición. En las imágenes finales —cuando la ciudad ya ha sido ocupada por los invasores— Don Porfirio, el líder de la defensa, reparte armas entre los jóvenes y anuncia que “ahora empieza la resistencia”. Curiosamente, tanto Santiago como Borges y Bioy Casares prefirieron la intemporalidad del mito. Aquilea, 1957. Los guionistas eligieron esa fecha porque no era susceptible de ninguna alegoría y, a la vez, eludía las interpretaciones que podían derivarse de la ausencia de un tiempo preciso. Dijo Bioy: “*Invasión* renueva el tema de la *Iliada*, pero no canta la astucia ni la eficacia del vencedor, sino el coraje de unos pocos defensores de una Troya muy parecida a Buenos Aires. Allí no faltan la barra de amigos ni los tangos o milongas. Homero me disculpe: el corazón está siempre de parte de los defensores”. Quizá podría decirse: de parte de los derrotados. Aunque para el caso es lo mismo. Porque de la ciudad sitiada en *Invasión*, al exilio en *Las veredas de Saturno* (1989), se trata de dos movimientos del mismo destino trágico. Entonces, a pesar de todo, el mito también es una apuesta política. En la ciudad sitiada, el encierro funciona como exclusión: por una curiosa estrategia de

inversión que opera la geometría bélica, el exterior es un espacio respecto del cual la ciudad sitiada ha quedado al margen. En el exiliado, a su vez, la exclusión no puede ser experimentada sino como encierro: el destierro es un sitio paradójico que adopta la forma de una interdicción. Fabián Cortés está encerrado afuera. En el exilio, cada uno es una pequeña Troya. Sitiado, invadido, derrotado. La ciudad es ahora lo que huye, sepultada en el recuerdo. Aquilea la ausente. Aquilea la soñada. Esa ciudad añorada, que en la memoria se extiende hasta ocupar el territorio de un país, es la misma que en *Invasión*. Aquilea es la Argentina como





UN FILM DE  
HUGO SANTIAGO  
AVEC  
RODOLFO MEDEROS  
BERNANGÈRE BONVOISIN  
EDUARDO LUISI  
SOPHIE LOUCHEVSKY  
ÉCRIT PAR  
JUAN JOSÉ SAER  
HUGO SANTIAGO ET  
JOSÉ SEMPRIN  
IMAGE  
RICARDO ABANOVICH  
MUSIQUE  
RODOLFO MEDEROS  
PRODUCTOR EXECUTIF  
HUBERT MONET  
PRODUCTEUR DÉLÉGUÉ  
FRANCIS BELLAÏE  
CO-MONTAGE  
CALIXTA ANDRÉOUIL  
MINISTRE DE LA CULTURE  
MONTAGE DE LA CÉLÈBRE  
MONTAGE DES ÉCRITURES  
PARIS  
TELEGRAMMA  
ANGERS  
RENÉ MARC ANGÈS

# LES TROTTORS DE SATURNE

del afuera que define los valores de la pertenencia, el exiliado está afuera del espacio al que pertenece y está obligado a pertenecer a un espacio impropio. En realidad, nunca ha estado en París o, lo que es lo mismo, al cabo de su peregrinaje nunca ha salido de Aquilea. Por eso sueña con volver: la mano empieza a atrofiarse, como si se negara a tocar el bandoneón. “Necesito ver si algo quedó en su lugar”, dice Fabián. “No encontrarías nada. Todo está en ruinas. Sería como aterrizar en Saturno”, le responde Mario. Y es cierto, porque Aquilea parecería quedar en otro planeta; pero además, porque Saturno es el signo de la melancolía. La memoria es el único refugio. El exilio provoca siempre una alteración espacial y temporal. O mejor, la alteración espacial es experimentada como alteración temporal. Estar lejos es también permanecer en otro tiempo. El exilio es un territorio del que no se vuelve y, en la nostalgia del desterrado, el hogar es siempre inevitablemente pasado, un lugar en la memoria. Fabián es asesinado por un comando paramilitar. Mientras yace moribundo, Arolas pasa junto a él y se pierde entre las calles de París. La sombra de Arolas, como un destino.

**Esculpir en el tiempo.**  
Hay mucho del universo

Saer en las veredas del planeta Saturno, así como en *Invasión* había un cosmos Borges atravesado por Bioy. Sin embargo, este cine literario no se dirige a la literatura sino en la misma medida en que exige a los escritores salirse de ella. Santiago: “No intentar ‘confundir’ el relato por un procedimiento (instrumento) literario y reproducir esa confusión en cine, sino —actitud opuesta— enfrentar el relato en cuanto ‘objeto natural’ (como un rostro, una calle, un ruido) y tratarlo y modificarlo por medios cinematográficos, para hacerlo materia cinematográfica”. No se trata de adaptar: los films de Santiago trabajan a partir de la literatura pero no sobre un determinado texto literario. Nunca encima del texto (cubriéndolo, sustituyéndolo), sino tallando la masa literaria —como un

espacio mítico. Y en ese espacio eternamente idéntico a sí mismo, el tiempo no hace más que repetirse. La misma invasión, sólo que ahora, en la Argentina fin de siglo, luego de la última dictadura militar, adopta la fisonomía inequívoca de un golpe de Estado. Todo es igual que en la realidad, aunque levemente desplazado. *Las veredas de Saturno* plantea una ficción posible, un tiempo circular donde la acción del film en 1986 reitera a 1957 pero, sobre todo, a 1976. Luego del golpe militar, Fabián Cortés —bandoneonista residente en París, admirador de “el Tigre” Arolas— se ha convertido de pronto en un exiliado. Ya no le es posible definirse en relación a un espacio que permanecía inmutable en su recuerdo. En esa dialéctica del adentro y

escultor su bloque de piedra— para extraer una figura. Esto, sin duda, es lo que vuelve a la imagen tan reflexiva, no importa la cantidad de acción que involucre el plano. No importan los hechos (inclusive en films con tanta actividad aparente como *El juego del poder*), sino su modulación. Todo consiste en una sutil capacidad para atravesar los objetos, como si el plano hubiera sido extraído de la escena y no posado o tendido sobre ella. En Santiago la imagen no depende del natural; el modelo es absorbido por el objetivo de la cámara y allí, procesado, adquiere una nueva forma. La imagen no registra una escena, emerge de ella. Cine literario, entonces, porque sus imágenes han alcanzado la naturaleza inapresable, volátil, etérea de las palabras. Se han librado del oprobioso estatuto referencial de la óptica. Perturbación particularmente curiosa en el caso del cine, dado que cuestiona la naturaleza motivada y analógica de la imagen. No hay ya —después de Flaubert— una palabra justa, como tampoco hay —después de Godard— una imagen justa. Imágenes de visibilidad discreta, la más perfecta nitidez puede ahora ser contigua de la imprecisión. Ese hombre misterioso que merodea por las calles de París bien podría ser Arolas. Y bien podría no ser él. Hay una zona incierta en donde la imagen puede ser también otra, pero no porque se haya visto mal, no por error, sino porque no está obligada a ser una única cosa. Sólo la sospecha de que podría ser Arolas. Pero eso basta, porque introduce la duda en un sistema que descansaba sobre la naturaleza asertiva de la imagen. Si ese hombre podría ser Arolas, entonces ¿qué significa esa lápida con su nombre tallado en un cementerio de París? Si una de las imágenes es cierta, la otra resulta escandalosa. Habría que decir: Arolas está muerto pero se pasea por las calles de París. En Santiago, una imagen siempre se cuestiona por otra que la desmiente, no para imponer una nueva verdad sino para hacerla oscilar y mantenerla en un estado de trance. Como en las novelas de Saer, narrar es incorporarse a un régimen de versiones bajo el cual la realidad se adelgaza hasta desaparecer. Ya no cuenta el que tiene una historia sino el que no sabe qué hacer con su historia. Narrar es ingresar a un trabalenguas, es decir, a un laberinto. Narrar es perderse. Perderse, como Fabián entre las calles de París. Narrar es mentir. Inevitablemente mentir. Falsear (aun involuntariamente) los hechos. Es que el relato ya no es una forma de la verdad sino su opuesto. Lo falso no es un virus localizable que afecta a zonas de la narración sino que es precisamente lo que define a una narración. El relato, diría Saer, diría Santiago, es siempre conjetural, provisorio, dubitativo.

**Topografía de la memoria.** Hay un silencio de la imagen en Santiago. Amenaza que se cierne sobre el film, aun en los momentos más bulliciosos. Siempre se está al borde del vacío. Temor de la cámara a no saber ver. Lo imaginario no aparece como una discontinuidad en el régimen de relaciones visuales, porque el sistema narrativo de Santiago no se sostiene en la oposición entre lo real y lo irreal sino que esos dos polos constituyen un único circuito. Un único régimen de imágenes sin centro posible. Seguramente, tal como lo temía Pascal, el universo es una esfera con centro en cualquier punto y cuya circunferencia nunca se revela. Como se insinuaba en la sinopsis de *Invasión*, lo real y lo imaginario son sinónimos. Entonces Aquilea es tan real como París y París es tan mítico como Aquilea. Esta es la forma de lo fantástico en Santiago. Ni simbolismo ni alegoría. Aquilea no enmascara a la Argentina, no intenta ocultarla; pero tampoco remite a ella de manera directa. La tautología como metáfora. Aquilea

es un *ready-made* de la Argentina. Hay una operación de extrañamiento que se interpone entre la imagen y su denominación. En *Invasión*, Buenos Aires se convierte en Aquilea por la única magia de reordenar sus imágenes en una topografía imaginaria; en *Las veredas de Saturno*, imágenes documentales de la represión ilustran el informe de un noticiero ficticio sobre ese lugar llamado Aquilea que no es Argentina aunque podría serlo. El discurso desnaturaliza a la imagen: ese leve corrimiento produce un choque violento que, en un mismo movimiento, produce lo fantástico y su modulación como discurso político. La mayor distancia (del discurso a lo real) es la superposición. Magritte pinta una pipa y afirma: “esto no es una pipa”. En cierto sentido tiene razón: “¿acaso alguien podría fumar en mi pipa? No. Entonces no es una pipa”. Se trata de una imagen imprecisa. Y no porque la defina una iconicidad difusa o carezca de capacidad simbólica; la debilidad de su sentido proviene de su misma calidad de imagen. Digamos: la clara evidencia de una pipa allí donde no hay ninguna (ninguna en la que se pueda fumar, al menos) es justamente la prueba de que esa pipa resulta ambigua. Se trata sólo de la versión de una pipa. Pero lo interesante en Magritte, como en Borges, como en Saer, como en Santiago, es que la versión disocia semejanza de similitud. Foucault: la semejanza supone una referencia primera a la que remiten todas sus representaciones; lo similar, en cambio, “se desarrolla en series que no poseen ni comienzo ni fin, que uno puede recorrer en un sentido o en otro, que no obedecen a ninguna jerarquía, sino que se propagan de pequeñas diferencias en pequeñas diferencias”. La serie de las versiones similares no afecta tanto a las representaciones como a lo representado. Ya no es posible afirmar que haya algo (algo real) bajo los mantos de versiones. Se trata sólo de apariencias. “¿Acaso alguien puede caminar por las calles del París de *Las veredas de Saturno*?”, podría preguntar Santiago. “Entonces no hay ahí ninguna ciudad.” Y su protagonista lo confirma: “Francia es un gran film francés que se llama *Francia* y en donde Francia entera hace de Francia”. Y por eso, esa sombra errante y discontinua bien podría ser Arolas y bien podría no serlo; es tan (poco) real como Fabián o Danielle, como Aquilea o Buenos Aires o París. Alguna vez, Borges —el gran falsario— imaginó el mapa de un imperio “que tenía el tamaño del imperio y coincidía puntualmente con él”. Indolentes generaciones posteriores abandonaron el mapa a las inclemencias del sol y los inviernos; pero en algunas zonas todavía quedan despedazadas ruinas de esa cartografía. Como siempre, en Borges, la representación se posa sobre lo representado, ocupa su lugar y lo borra. Esto es, también, lo que sucede en el cine de Hugo Santiago. En el exilio, todo adolece de irrealdad: la añorada Aquilea es sólo el recuerdo de un fantasma que persigue a la sombra de Arolas por las calles de una ciudad inexistente. Es como si la ficción fuera una delgada película, casi imperceptible, que se va depositando sobre lo real y que termina por cubrirlo y reemplazarlo. Es lo que le dice Mario a Fabián, en *Las veredas de Saturno*: “La Aquilea de donde venimos ya no existe. Pusieron otra en su lugar, una falsa. Lo que hay ahora se confunde con tu recuerdo. Lo único que queda es nuestra memoria”. Espejismos que se reflejan mutuamente en un desierto: ahí cabe toda la reverberación estética del cine de Santiago; pero también, toda su apuesta política. Esa falsa Aquilea no es más falsa que la Aquilea real, falsificación —a su vez— de ese territorio conocido como Argentina y que, ya se sabe, no es otra cosa que los jirones del mapa de un antiguo país que alguna vez habitó el hemisferio austral. Fin. ■

# Los caminos de Santiago

por Alejandro Ricagno

**Los primeros caminos a Santiago.** Cuando en la sección *Videodromo* de esta revista se hizo una lista de los diez directores favoritos de cada colaborador, dos de ellos incluimos a Hugo Santiago. Uno era Rodrigo Tarruella (quien nunca se cansó de mencionarlo en sus notas). El otro era yo. Hugo Santiago era entonces para mí tan sólo el sinónimo de dos films inolvidables: *Invasión* —vista muchos años después de su estreno en una reposición de la sala Lugones—, una de las más grandes obras cinematográficas paridas en esta tierra, y *Las veredas de Saturno*, único film de un argentino que, en clave fantástica, respondía a lo que infructuosamente muchas mediocres películas testimoniales intentaban indagar alrededor del exilio, quedándose sólo en lo asertivo. La respuesta de Santiago era una pregunta mayor que tanto abarcaba el tema como las dificultades de su representación. Asignándose a sí mismo un personaje en *Las veredas*, definía el exilio “como un largo trabajo inútil”, mientras que, al compás de tangos de Arolas, Aquileña era repetida y evocada —ciudad devenida país—, sorteando el peligro de la alegoría. Los mitos cinematográficos, literarios y fantásticos de *Invasión* se sumaban las inevitables referencias políticas sobre la posibilidad de un golpe en la Argentina aquileana del 86 (el film es de 1985) que remitía a la dictadura de una década atrás. Como una “suerte de exorcismo” (Santiago dixit) esa obra ponía en escena más de un fantasma rondante entre las dos orillas. Como los resistentes de *Invasión*, Santiago, en ambos trabajos, comparte la visión grupal. Se alimenta de un conocimiento compartido. Ello se comprueba con la repetición de algunos nombres y situaciones que encuentran su analogía entre ambos films: Aronovich en la fotografía, músicas de Troilo en una y de este Arolas en la otra, Borges-Bioy en un guión, Saer-Semprún en otro, actores provenientes del teatro junto a otros no profesionales o vinculados a otras áreas de la creación artística. En *Invasión* el músico Juan Carlos Paz interpretaba a Don Porfirio, patriarca borgeomacedoniano. En *Las veredas* el músico protagonista lo interpreta el compositor y bandoneonista Rodolfo Mederos. Pertenencias a una misma memoria. La continuación y continuidad del cine como Gran Texto compuesto de un solo código que nunca es la suma arbitraria de signos prestados (sean de la música, la historia o la literatura) sino que, al confluir en una Forma a la que sirven de sostén y fundación, devienen parte insustituible de la misma. Antes y después, Santiago interroga al cine, su especificidad y su espacio, a través de ficciones que a su vez remiten a ese otro espacio aun más incierto que está de este otro lado de la pantalla. De allí su fuerza centrífuga, su capacidad para crear imágenes siempre misteriosas que, como a Don Porfirio en *Invasión*, como a la detective de *Ecoute voir*, al bandoneonista de *Las veredas*, al protagonista de *Les Autres* —film nunca

estrenado en Argentina, pese a tener también al binomio Borges-Bioy como coguionistas— nos llevan de metamorfosis en metamorfosis, de enigma en enigma, para concluir en una revelación siempre inquietante, nunca tranquilizadora.

**La conspiración de los sonidos.** Esa zona de ambigüedad se traslada a los escenarios, a las locaciones y especialmente (o tal vez habría que escribir *especialmente*) al uso del sonido. Músicas, murmullos, cortes e interrupciones de los mismos; silencios y ruidos que invaden la imagen, la rarifican, la extienden o la comprimen. Un film de Santiago es un juego del poder ver, tocar, trocar y trastocar la relación entre diversos planos sonoros y el plano visual. Batalla presente en *Invasión* y en *Las veredas* (según parece indicarlo el guión también en *Les Autres*) pero que se hace explícito en la misma trama de *Ecoute voir* (*El juego del poder*) (estrenado con 50 minutos menos, suele exhibirse un poco más entero, aunque doblado, en alguna trasnoche de ATC y por cable bajo el título de *El juego de la muerte*. Estar atentos). En este film —por el que pululan radios, grabadores, micrófonos, voces grabadas, ampliadas, músicas diversas— la manipulación de ondas sonoras convierte a los que la escuchan en zombies. Cada sonido parece duplicarse, así como doble es la sexualidad de la detective que encarna la Deneuve, doble el amor de la adolescente Chloé, doble la relación de ésta con sus dos amantes, el millonario excéntrico Sam Frey y la operadora de radio, que a su vez propone un doble juego para la secta conspiradora llamada “La Iglesia de la Revelación Final”. Juego de máscaras ampliado al infinito desde su misma propuesta, alternando los íconos del policial negro con los de la ciencia ficción, pone en el centro de la intriga una mirada sobre el poder de los medios de comunicación audiovisual. Una suerte de Alphaville revisada por Resnais, de quien pueden encontrarse ecos también en otras películas de Santiago. Aparece, por ejemplo, en *Las veredas* un monólogo de despedida al “París de mi exilio” —recitado en off por una voz femenina— que recuerda a las evocaciones de Nevers en *Hiroshima, mon amour*. La inclusión de Semprún en el guión de *Las veredas* nos remite a *La guerra ha terminado*, donde el mismo guionista junto a Resnais habían abordado tema similar. Ciertos travellings sobre edificios y objetos, modos de cortar una secuencia e introducir un plano muy corto, que reubica espacialmente la acción, modifica la percepción sobre aquéllos y sobre los personajes en *Ecoute voir* y en *Las veredas* traen ecos de *Muriel*. Pero hasta allí las semejanzas. Hay oscilaciones temáticas que son propias de Santiago, aunque lo emparenten con algunos nombres nacidos o respetados, por aquellas viejas nuevas olas. Seguramente él preferiría hablar de su maestro Bresson (rastros de *Pickpocket* o *Condenado a muerte se escapa*, se

encuentran también en algunas de estas obras), pero tanto se habla aquí de formas, como de ciertas constantes que esas formas eligen resolver. Despejando la relación Resnais-Santiago, se puede observar que mientras los héroes del primero están perdidos en el mar de la Historia, náufragos de la memoria, los de Santiago, aunque la atraviesen, parecen venir de otros tiempos más allá de la misma. La sufren como héroes trágicos salidos del territorio del Mito. En *Invasión* se trata de mitos porteños que hunden sus raíces en la tradición literaria borgeana para encontrar atributos de épicas universales. En *Las veredas* se repasan dramáticamente —no sin ironía— las constantes de representación de las figuras de los exiliados, el carácter que asume el eje Buenos Aires (o Argentina-Aquilea) París como el centro de una iconografía recogida por la literatura y por ciertas figuras de la cultura argentina entre las que se puede incluir al mismo Santiago y al escritor Saer, ambos residentes en Francia. El puente mencionado más de una vez por el protagonista recuerda a los puentes de algunos textos de Cortázar. *La France* es desde esa perspectiva también una tierra mítica. Caso diferente es el de la protagonista de *Ecoute voir*, que asume atributos de mitos culturales contemporáneos surgidos de la novela negra y de la ciencia ficción, entronizados por el cine. Ahí están el impermeable y el sombrero, las respuestas cínicas y cortantes de la detective. El accionar de esta figura, aun bajo la desromantización a que la somete la puesta en escena, tiene mucho de criatura enfrentada a un destino cuyos dioses han abandonado. Su heroicidad, dentro del gran mecanismo que es el film, resulta entonces mecánica. Es por ello que tal vez ésta resulte la construcción más fría, más distante del Santiago del primer período, al mismo tiempo que su film más “francés”. (Escribo esto sin haber visto *Les Autres*, obra que la antecede, y de la que sólo puedo inferir una mínima parte a través de su guión.) Ni Aquilea por un lado, ni París por el otro, parecen poder agotar esa búsqueda de la autenticidad de lo trágico. Hay que regresar al origen, a la fundación misma de toda una cultura. Proponer otros posibles modos de representación. Hacia allá se dirige Santiago en los films siguientes que, aunque parezcan a primera vista alejarse del tratamiento particular exhibido en su obra anterior, no son sino el camino lógico de una misma investigación de lenguaje.

**El Santiago secreto, griego y musical.** Sófocles, Esquilo, la tragedia, su origen, el texto teatral, su puesta en escena y la música —siempre la música— son las fuentes en las que se sumerge como un arqueólogo de sus propias obsesiones. Primero será la *Electra* de Sófocles (1987) y, a través de ella, la lectura de la puesta teatral de Antoine Vitez, sobre la cual Santiago lee y escribe la suya propia. Paréntesis para cinéfilos ortodoxos: ¿cuál es esa ley no escrita que ante la filmación de un hecho teatral proclama una suerte de escándalo, hace rehuir de las salas



Catherine Deneuve en *El juego del poder*

a aquellos que sostienen que el cine no tiene por qué ceder su independencia al teatro? Ese odio acérrimo probablemente tenga su razón de ser en las tristes experiencias como espectadores de buenas y malas obras destrozadas por espantosos directores y peores intérpretes. Pero en este caso quien se encuentra detrás de la cámara, además de ser un conocedor del hecho teatral, ha probado ser un Cineasta con mayúscula y ha examinado como pocos las posibilidades del lenguaje cinematográfico incursionando también en el televisivo. La amplia formación de Santiago incluye las más diversas inquietudes estéticas (ver filmografía en pág.15). Estas asimilaciones de diversos lenguajes, de preferencias culturales (literarias, musicales, históricas) son un recorrido que no cesa de film en film. La misma voluntad de interrogación sobre cómo mostrar, qué elegir, cómo *componer* —en el más estricto sentido musical— una imagen; cómo investigar su espacio, de qué manera los sonidos y los silencios lo cubren; cómo una secuencia se enlaza con la otra y cada elemento del conjunto, aislado o ensamblado le da otra dimensión; éstos son los motivos (como quien dice *motivos musicales*) de su mirada sobre el teatro. Mirada que parte desde el espacio teatral para intentar resolverse dentro del cine.

Los espacios de *Invasión*, *Las veredas*, *Ecoute voir* eran espacios que se autopresentaban para modificarse y modificar a los que los habitaban. La cámara los recorría como otro personaje, identificable sólo con su propio movimiento. No hacían falta subjetivas o falsas subjetivas. Era el Cine invadiendo, y desnudando con su intromisión, apariencias, las representaciones y las máscaras que se reproducían a sí mismas. Cuando Santiago aborda el hecho teatral hace exactamente lo mismo que cuando abordaba esos otros espacios: recorta, husmea, separa y reúne, y recompone. Pero aquí la elección es más riesgosa, se trata de proponer una nueva lectura visual de un texto ya interpretado visualmente por otro. Lejos del mero registro chato se produce entonces una doble lectura. En esta *Electra* el espacio de la representación misma es recorrido por la cámara que sigue a un personaje dejando a otro en la sombra. De pronto privilegia un rostro, se detiene en unos pies, aísla un sector del espacio escénico —concebido como enorme set—, lo vuelve íntimo. Como un coreuta invisible refuerza las escenas de mayor tensión describiendo trayectos que leen *desde adentro del cine y desde adentro de la puesta teatral, simultáneamente*, el destino de las criaturas de la tragedia de Sófocles, bajo la doble mirada de Vitez y de Santiago. La historia de los átridas vuelve a contarse en su atemporalidad mediante la inclusión de vestimentas y objetos actuales, la reducción del coro a un solo personaje, uso de ruidos de aviones y metralas, y mezcla de músicas griegas y tango. Santiago, atento tanto a la poesía de la palabra como a la acción y a los sonidos, vuelve a examinar todas las posibilidades del fuera de campo, mientras que enriquece y privilegia el acento conspirativo y político de la tragedia. Historia familiar que se une a su obra anterior, porque ¿qué es la historia de Electra si no una historia de exilios, de luchas, de asesinatos, de destinos inexorables, de murmullos y conspiraciones? Electra es hija de una tierra dolorida, tinta en sangre. Aquilea desciende en línea directa de la tierra de los átridas.

La representación moderna de una tragedia clásica es sólo una escala más hacia aquel núcleo ancestral al que Santiago parece dirigirse. Hay que ir más allá todavía. Antes de Sófocles, hasta Esquilo y la *Orestíada*. Y aún antes de la tragedia escrita, hasta el ritual: reunión de gesto, palabra y música. Ese será el centro de la *La Gesta gibelina* (*La gesta gibelina*, 1988), que une el documental al condicionamiento de su realización, y éste a la tragedia vuelta ópera. En este caso es necesario describir un poco esta obra única, síntesis de todas las coordenadas del universo Santiago. En 1988, en París, Santiago recibe la visita de un hombre que le habla de un ritual anual, milenario que se celebra en la tierra de su abuelo, en Sicilia, en la costa Beliche. Este hombre le pide hacer un film, rastreando lo que ha quedado de ese rito, que él nunca ha visto. Se consigue el dinero y Santiago, junto a ese hombre misterioso —al que nunca vemos—, dice que es únicamente por ese dinero que desembarca en la isla “para hacer un film imposible, porque ese film es imposible de hacer”. ¿Un film de encargo? En el borde de esa imposibilidad asistimos a una apasionante búsqueda de signos del pasado, de la historia siciliana, de los restos que griegos, árabes —entre otros pueblos— han dejado como testimonio en el paisaje de la isla. Ciudades destruidas por cataclismos se unen a utópicas arquitecturas de improbables ciudades futuras en un territorio insular. Santiago —siempre de espaldas a la cámara, ropa oscura y sombrero blanco— reflexiona, junta datos, pregunta por ese pasado como si fuera el suyo propio. Cuestiona la fidelidad de las imágenes para evocarlos: “Yo no

sé hacer más que ficciones, necesito tener todo controlado, conseguir las imágenes justas, controlar hasta la luz del sol. Pero esto es un documental”. Es su voz la que nos guía, y su cámara la que enfrenta el paisaje, las ruinas, los monumentos, las diversas construcciones arquitectónicas que unen a Sicilia con el pasado helénico. Como una melodía de obsesiva interrogación, la confluencia de la voz sobre esos espacios deshabitados trae un eco de algunos cortos de la Duras (sobre todo a *Césarée*). Pero Santiago no es un escritor dudando de la imagen. Aunque —como la Duras— investigue formalmente los límites de la misma, ésta lo lleva a una búsqueda mayor: la posibilidad de que cada movimiento de cámara desemboque en un descubrimiento. Los travellings de Santiago son los recorridos de posibilidad de una percepción, que a su vez siempre dejan un margen de misterio, de duda. En *La gesta gibelina* se parte como en una road movie, se pasa a la forma documental para cuestionarla. La ficción vuelve a inundar el relato cuando finalmente se encuentra el rito invocado. Porque el mismo aparece en el film como *espectáculo teatral* desplegado sobre las ruinas de la ciudad antigua. La ópera del griego Iannis Xenakis —músico en *Electra*— basada en la *Orestíada* de Esquilo, dirigida por Yannis Kokos —escenógrafo de *Electra*—, irrumpe y corta el registro documental. ¿Falsificación del rito? No; su recreación en un espacio abierto, con la participación de toda la comuna gibelina, más los cantantes, los coros y los músicos dentro de una escena con características épicas. La deslumbrante puesta ocupa toda una montaña en la noche de la isla, alumbrada por antorchas y reflectores. Por primera vez Santiago hace entrar a los habitantes del pueblo en el film, como si éstos nacieran a la vida sólo a través de la escena operística. Su voz y su figura entonces desaparecen, mientras la cámara se mueve alrededor del espectáculo, extasiada y extranjera. Santiago lo mira ocurrir desde otro tiempo así como Lang miraba las estatuas de los dioses en la filmación de la *Odisea* en *El desprecio* de Godard. La ópera —de corta duración en comparación con la primera parte del film— cantada en griego y la música apoyada en la percusión acentúan el carácter de acontecimiento tribal. Aunque sepamos que se trata de un espectáculo, no podemos dejar de ver en él la verdad del rito buscado. La pregunta sobre los límites tambalea. ¿No está aquí, en la representación, el verdadero documental? Una vez finalizada, ya en el día, Santiago, frente a un enorme toro micénico, reflexiona sobre ese viaje, la muerte y la supervivencia del espíritu de los hombres en las obras por ellos creadas. “Nada reemplaza a la música.” Última y primera sentencia que Santiago deja flotar sobre el árido paisaje siciliano, concordando con Nietzsche en que es ella, la música, el único medio con la fuerza capaz de recrear hoy lo auténtico, lo inmemorial de un mito. También Pasolini en su ensayo filmico *Apuntes para una Orestíada africana* incluía al margen del registro documental un fragmento del texto original de Esquilo en forma de ópera moderna, con música del Gato Barbieri.

Ambos films —pese a sus enormes diferencias— conflúan en la necesidad de la dramatización cantada para sellar el primer gesto cultural de la tribu humana, elevando a mito y ritual, a una forma superior, estética. Y ambos creaban con el cine su nuevo lugar de nacimiento.

**El experimento extremo.** *Enumérations* (1989) es su siguiente experimento definido por Santiago como “un film de música”, basado en la *Cérémonie musicale* de Georges Aperghis. En él una serie de personajes sin identificación viven ceremoniales dentro de una casa derruida. No hay

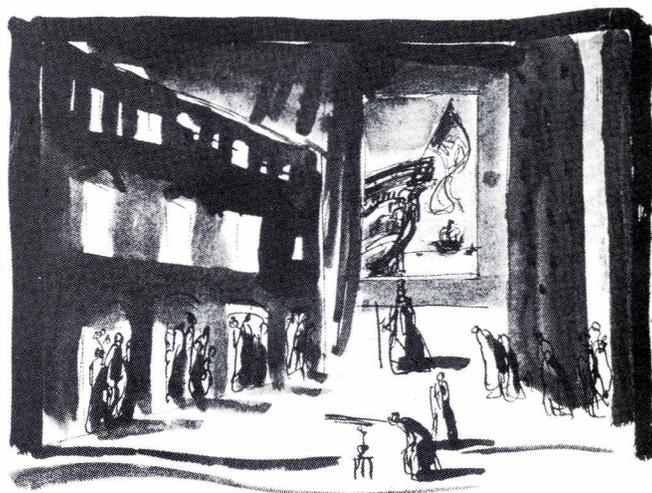
texto, ni diálogo inteligible, sólo ruidos, sonidos, percusión. La voz y los gestos de los actores son los signos de una serie de situaciones donde aquéllos parecen haber sido vaciados de sentido, mientras la cámara acecha a los personajes con plácida curiosidad. Los actores han sido reducidos a instrumentos generadores de sonidos inconexos, en situaciones ridículas, por momentos irritantes, no exentas de humor y de una fascinación hipnótica. *Enumérations* está emparentado con la performance, con la mímica y el teatro heredero del dadá y del absurdo. Como cine puede llegar a producir aquello que genera el registro de lo experimental: rechazo o aceptación inmediata. Otra experiencia de un cine leyendo otra experimento músico-teatral de origen diferente. ¿Rito contemporáneo? Podría definirse como una sucesión musical de todas las formas de percusión posible (que incluyen la percusión de voces y cuerpos) desarrolladas dentro de las habitaciones de una casa recorrida por la cámara-espía de Santiago como si se tratara de un planeta extraño. O también, como “la casa tomada” de Cortázar, invadida por dodecafónicos personajes de Beckett. *Enumérations* no hace más que confirmar las palabras de Santiago sobre su obra: “Sí, yo no hablo más que de formas”. Aunque éstas puedan revelarse extrañas y extremas, son coherentes dentro de una obra fílmica que se propone a sí misma como “generadora de objetos de conocimiento” (sic Santiago).

**La amistad, esa otra pasión lúcida.** En 1990 fallece el actor y director Antoine Vitez, compañero de Santiago en aventuras estético-formales. Como lo hiciera con *Electra* —pero con otra intención en la mirada— Santiago recupera para los tiempos venideros la última puesta en escena de su amigo: una versión de la *Vida de Galileo* de Bertolt Brecht. En *Electra* el escenario-set era invadido y aprovechado en todas sus posibilidades cinematográficas, evitando la transposición mecánica, tratado como un espacio no teatral. Aquél era un trabajo de interrelación. En este *Galileo*, en cambio, Santiago comienza mostrando la entrada del edificio del teatro, nos introduce en él y, luego, de lleno en la obra, desarrollada íntegramente en un escenario a la italiana. La sala vacía, en la que sólo se ve parte del equipo de filmación, aparece al finalizar la pieza, para enviarnos otra vez a la calle, mientras una leyenda final nos recuerda que este film está dedicado “a Antoine”. Santiago no se limita a dejar la cámara estática; se acerca, rodea a los actores, se mete en el escenario entre bambalinas, etc.; dado su carácter de homenaje, trata de intervenir lo menos posible en la traslación de la obra a la pantalla, acercándose casi al registro textual de la puesta de Vitez. Como quien guarda algo para protegerlo para siempre. Pero también podría decirse que Santiago no intenta desaparecer tras la puesta sino fundirse, mimetizarse con ella a través del cine. Para celebrar un reencuentro con el amigo en ese sitio. Y de paso rescatar también una ética humana que está presente en la pieza de Brecht. En el respeto y el cariño de Santiago por Vitez. Como un buen caballero de Aquilea, al que le importan mucho la amistad, la lealtad y otros valores que ninguna muerte puede borrar.

**Nota:** Agradezco la inestimable colaboración de Sebastián Cardemil, que me acercó las figuritas difíciles (*La Geste gibeline*, *Electra*, *Enumérations*, *Los taitas* y *Galileo*), me dejó leer el guión de *Los otros*, me tradujo textos y por sobre todo me dejó husmear en el álbum familiar. Sin él y la posibilidad de abarcar lo más posible la obra de Hugo Santiago, este dossier hubiera quedado incompleto. Otra vez, muchas gracias. ■



Mapa de Aquilea



Diseño de Yannis Kokos para *Vida de Galileo*

# El paraíso de los valientes

por Eduardo A. Russo

Difícilmente pueda citarse alguna película del cine argentino con las características de film de culto que posee *Invasión*; film de carácter *excepcional* y de visión hartamente difícil durante una veintena de años, desde su realización en 1969 y su fugaz estreno —mediando alguna esporádica exhibición de la Cinemateca— hasta que la TV por cable supo acercarla a los espectadores avisados que pudieron apreciarla con el sabor del descubrimiento. De *Invasión*, el primer largometraje de Hugo Santiago, basado en un argumento de Borges y Bioy Casares, lo que más supo circular fue su concisa, hierática sinopsis redactada por el mismo Borges (cf. el artículo de Oubiña), quien no disimulaba entonces su entusiasmo. Tres años más tarde, cuando estaba preparando *Los otros*, el segundo trabajo en colaboración de Santiago-Borges-Bioy —nunca estrenado en la Argentina—, su balance de *Invasión* distaba de la cautela: “En todo caso [señalaba a un entrevistador] hemos inaugurado un género nuevo —me parece— dentro de la historia del cinematógrafo”. Hay en los dichos borgeanos una dimensión mucho mayor que aquella de la anécdota.

## Fundación mítica de Aquilea

En un admirable artículo sobre el film, Edgardo Cozarinsky remarcaba la crucial dimensión de Aquilea, la ciudad en que transcurre la historia y cuyo perfil se confunde con el de

Buenos Aires: “compararla con el simulacro urbano de ‘La muerte y la brújula’ no es inapropiado” (*Borges y el cine*). *Invasión* postula un espacio mítico que es y no es Buenos Aires, localizado en un tiempo no propicio para la lectura en clave política (1957). De *Invasión* a *Las veredas de Saturno* transcurre la transformación de la ciudad en país, y una progresiva contaminación de datos de la historia (dictadura, generales, represión, exiliados). En este momento inicial Aquilea permite a *Invasión* ser un film político sólo en la manera en que su escenario es la *polis*. Su estructura se funda en la lucha central del género fantástico, aquella en que lo propio debe resistir la amenaza de lo extraño que insiste en destruir el orden reconocido como propio. Un adentro acechado por lo definitivamente *Otro*. Esa es la lucha de *Invasión*. Combate que unos pocos deciden emprender, dado que la ciudad parece exangüe ante los invasores. Aquilea es una Alejandría contemporánea en cansada espera de los bárbaros. Solamente unos pocos lúcidos frequentadores de las fronteras saben del peligro y reconocen el Mal. Los demás, la *gente*, como cínicamente advierte el canallesco jefe invasor interpretado por Juan Carlos Galván, “quiere comprar lo que les vamos a vender”.

## Para una geografía de *Invasión*

Los hechos de *Invasión* se suceden en espacios no euclídeos. En ese sentido su trama liga lugares de conexión incierta. Si Buenos Aires es reconocible en muchos tramos, elude el color local para construir un espacio ficcional como *zona de combate*. En ese sentido, marca líneas que se verían extremadas en el casi topológico *raccord* de lugares de *El juego del poder*. Permite formular la hipótesis de una conexión Santiago-Tarkovski. Pero así como su geometría trasciende a Euclides —especialmente cuando se trata de las acciones en las fronteras con bruscas



transiciones del campo con fuerte viento a pacíficos barrios, sin mediación aparente— la geografía del film es precisa, obsesiva; desde el protagonismo del mapa diseñado por Hugo Scornik a sus secuencias planificadas en cada frontera de Aquilea. En el Sur una cancha cuya “sola arquitectura es maligna” (como quería Chesterton), puerto y aduana. En el Norte los trenes detenidos en innumerables vías multiplicando las escaramuzas. En el Noroeste el campo abierto y los caseríos bajos que con él se confunden. En el Suroeste, monoblocks no menos siniestros que el estadio donde los invasores tecnocráticamente coordinan la entrada a la ciudad. En el Nornoroeste, la isla agreste que permite el episodio aventurero. Y al final, nuevamente el Sur, rumbo emblemático de la ficción, donde cierra inestablemente la historia que allí comenzó a relatarse.

Lugares residuales, exentos de todo color local, de pintoresquismo turístico (en ese sentido es el anti-*Hombre de la esquina rosada*). Es una Buenos Aires quintaesenciada, despojada de todo sabor de tarjeta postal. Son arrabales en serio: desolados, dolorosos, pero a la vez entrañables. Son esos territorios donde la ciudad *parece perder sus contornos*, de no haber quien sostenga sus fronteras. Y así como obstaculiza la lectura política, *Invasión* también mina la visión referencial, aquella que pretende ver en la ficción la ligazón documental, el registro de actualidades. No es cuestión de ver Buenos Aires en Aquilea, sino a Aquilea en Buenos Aires.

### Hombres que acaso no son héroes

*Invasión* es también una película grupal. La amistad impregna al grupo que va siendo diezmado de uno en uno. Julián Herrera es adivinado como mano derecha de Don Porfirio (inolvidable figura del músico Juan Carlos Paz, que presta el físico a un personaje inspirado en Macedonio Fernández), hasta que su posición de hijo es conmovedoramente revelada en los pasajes finales. El título *Fin* es en la película simultáneo a la derrota definitiva del viejo junto a su heredero muerto. Lo demás viene después, la película termina con el comienzo de otra historia. El viejo da lugar al pasaje: “Ahora les toca a ustedes: los del Sur”. Y el impulsivo jefe del grupo (Lito Cruz) declara que a partir de allí será distinto, de otra manera. Presagio de desastres futuros. Queda atrás la historia de esos pocos hombres que no cesaron de luchar por el mismo código que se revela anacrónico y al que no pueden ofrendar otra cosa que su muerte. Irala, el cobarde heroico que no puede ser útil más que para morir; el cantor de milongas Silva, que advierte en su final el destino que no podía dejar de cantar. Lebendiger, el galán que se *pierde* por una mujer; el farmacéutico Vildrac, que se juega a despecho de esa apología de la calma que es su oficio de farmacéutico y su condición de padre de familia; Moon, que oculta pudorosamente su ceguera hasta el momento de su muerte; Cachorro, el forzudo cuya única debilidad es el cine y muere en su ley, disfrutando de un western de la *Triangle*. Todos forman un grupo compacto, cuyo único culto es responder a la amistad, “una pasión tanto más lúcida que el amor”, al decir de Lebendiger. Estos hombres mueren, y cada uno lo hace a su modo, de forma inolvidable, como aquellos personajes de la *Iliada* que cierto personaje de Godard recuerda —creemos recordar— en *El desprecio*. Muertes tanto más heroicas cuanto ellos no son héroes. La de Irala, con su aire oriental, comienza la cadena que se sospecha inevitable y que se cierra con la de Herrera en la cancha. Pero a lo largo de *Invasión* deambula una figura enigmática, acaso el mayor misterio

del film, ante el cual el mismísimo Don Porfirio empalidece. Se trata de Irene (Olga Zubarry): la mujer de Herrera y pieza clave de la resistencia, conexión que une las dos etapas: aquella de la lucha contra la invasión destinada al fracaso y la otra de la resistencia a los invasores ya adentro de Aquilea. Apenas hay un interludio para la pasión amorosa, y está signada por el desencuentro entre Julián e Irene.

### Formas de la Invasión

Persecuciones y tiroteos abundan en *Invasión*; hay en ella una elaboración del relato visual pocas veces lograda en el cine argentino. A la vez, se contemplan los objetos con una nitidez descriptiva que remite al maestro de Santiago, Robert Bresson. En el artículo citado, Cozarinsky señala que el film liga dos corrientes que parecen divergentes. Si a la primera la caracterizaba con Bresson, a la segunda la emblematicaba con la figura de Raoul Walsh. El film liga en efecto estas dos tendencias y propone una síntesis en la que cabría incorporar otros nombres como el de Howard Hawks. *Invasión* muestra a un grupo en relación con el peligro, acechado por el exterior, perdiendo de a poco sus miembros sin el menor sentimentalismo, y optando sin dudar por la acción. Hay sin duda más legados en *Invasión*: en su ironía los diálogos manifiestan un claro “efecto Borges” —el guión fue escrito por Santiago en colaboración con JLB; Bioy estaba en ese entonces de viaje por Europa—. Si Bresson se muestra en *Invasión* a través de los *inserts* de objetos en planos breves, estáticos, tanto como en los desencuadres y el antinaturalismo de la interpretación, también lo hace por el sonido sobreamplificado. ¿Cómo olvidar los taconeos de *Invasión*? La música electrónica compuesta por Edgardo Cantón y su uso darían pie a un artículo entero. Pero también hay una textura de silencios, de gritos y aullidos de animales y efectos de fuente no precisada que remiten en línea directa hasta Carl Dreyer.

### Una ciudad que es más que la gente

El culto al coraje que supo prodigar Borges encuentra en *Invasión* un memorable lugar de desarrollo. Las memorables muertes en la película mentan distintas formas de la valentía y aseguran al film el tono épico que era una de sus pocas premisas. Un coraje tan admirado como comprendida puede ser su ausencia. El temeroso Irala es apreciado por el grupo, que reconoce que “tiene las mejores intenciones, pero...”. A la vez, cuando Irala debe matar a sangre fría a un enemigo, luego de comprobar su coraje, sentencia antes del tiro final: “Usted es un hombre valiente: merece que lo mate”.

Volvamos al inicio de este artículo, con Borges y su anhelo de fundar un nuevo género. No aludía a otra cosa que a la tardía, pero necesaria, incorporación de *lo fantástico* a nuestra pantalla, contrapesando un cine que prolifera en todas las variantes del realismo, inclusive en las más tristes expresiones de un trasnochado “realismo mágico”. Un universo fantástico que en nuestro cine todavía busca un espacio paralelo al que sí se ha posibilitado en la narrativa literaria.

Historias que no remitan a la crónica periodística, sino que permitan realizar el recorrido inverso. Pocos han podido formular esas ficciones. Oesterheld con *El eternauta* en la historieta, Santiago con *Invasión* en el cine. Desde ellos, esta ciudad se vive distinta, y así como la Plaza Congreso fue en aquella pesadilla la base central de otra invasión —cosa imborrable para cualquiera que haya atravesado *El eternauta*— la famosa cancha del Sur será por siempre el campo donde don Porfirio llora a su valiente Julián. ■

# Los viejos *Amantes* aún están dispuestos... exíjaseles a su kiosquero



## 5

- Dossier: Godard
- *El lado oscuro del corazón*
- Entrevista: Jean-Paul Fargier



## 6

- Dossier: Monos
- Polaco
- Kurosawa / Jarmusch
- *La marca de la pantera*



## 7

- Especial Almodóvar
- Cine alemán
- *Batman / Arma mortal*
- Los Cahiers



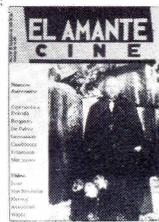
## 8

- Especial: Cronenberg
- *Alien³ / Hasta el fin del mundo*
- Entrevista: Sergio Leone



## 9

- *Los imperdonables*
- Dossier: Eastwood
- Dossier: Terror
- *Mi mundo privado*



## 10

- Dossier: Terror
- Coppola
- *La tempestad / Con las mejores intenciones / Demente*



## 11

- Balance 92
- Encuesta: las mejores del año
- *Drácula*



## 12

- Dossier: Cine negro
- Nicholson
- *Maridos y esposas*
- Teoría del autor



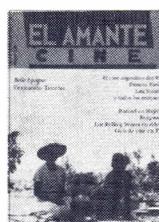
## 13

- Oscar 92
- Mankiewicz / Tarkovski
- Polaco
- *Blade Runner*
- Gérard Depardieu



## 14

- Drogas en el cine
- Fellini / Herzog
- Entrevista: S. Sammaritano
- Festival de Berlín



## 15

- Dossier: Favio
- *Belle époque*
- Entrevista: Fernando Trueba
- Buñuel en Méjico



## 16

- Entrevista: Leonardo Favio
- *Gatica, el Mono*
- Griffith
- Dossier: Abel Ferrara



## 17

- Dossier: Spielberg
- Dossier: Porno
- *Jurassic Park*
- John Wayne



## 18

- Dossier: Agresti
- Entrevista: Milos Forman
- Fassbinder
- *El cómico de la familia*



## 19

- Dossier: Ciencia ficción
- Hitchcock mudo
- Rossellini / Lean
- *La peste*



## 20

- Dossier: Fassbinder
- Boris Karloff
- Comedia americana
- *Montoneros / Nick's Movie*



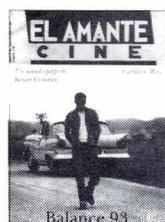
## 21

- Peter Sellers
- Zhang Yimou
- Liv Ullmann
- Woo / Mizoguchi



## 22

- Ozu
- *Qué bello es vivir*
- Woody Allen / Sam Raimi / Carl Franklin
- Aronovich



## 23

- Balance 93
- Encuesta
- Kevin Costner
- *Un mundo perfecto / Carlito's Way*



## 24

- Cine y sida
- Cine y deporte
- John Sayles
- *La edad de la inocencia*
- Índice *El Amante* 93



## 25

- Cine y rock
- *Filadelfia*
- *La lista de Schindler*
- Ivory
- Cine chino

# Noticias de la cult movie

por Gustavo Noriega

*La sorprendente consagración de Emilio Vieyra como director cult ocasionó algunos malestares que tratan de ser exorcizados en las dos notas que siguen. En ésta se revisa la idea de cult movie y se analiza la inserción de Vieyra en esa corriente. En la siguiente se analiza la ¿carrera? del director.*

**Definiciones.** Se conoce como *cult movies* a aquellas películas rescatadas del olvido o de la indiferencia por un grupo leal de seguidores que, con fanatismo, hicieron de su revalorización una causa. De la reprobación crítica inicial fueron recuperadas, por ejemplo, *Qué bello es vivir*, hoy casi un cult nacional en EE.UU., y *Ser o no ser*, la magistral sátira de los nazis de Ernst Lubitsch. Algunos autores amplían la definición del cult para incorporar películas que fueron enormemente populares en su lanzamiento y que hoy son reverenciadas por algún grupo de seguidores. Los ejemplos de este caso van desde *Casablanca* hasta *El mago de Oz* y la tarea de los cultistas aquí no sería de rescate sino de conservación y de —perdón por la palabra— mitologización. Hay un tercer grupo de cult movies y es el de las películas muy malas, que causan algún placer en la contemplación de su torpeza.

**Mala pero buena.** El fenómeno de las cult movies nace con la muerte del Hollywood clásico. Hasta ese momento, el cine americano era puro presente; no había un pasado que añorar o una actualidad pobre que superar. A fines de la década del 50 y comienzos de los 60 se empiezan a emitir viejas producciones clase B por TV. Y comienza ese fenómeno de dos caras. Uno es la adicción incondicional a aquellas grandes películas que estuvieron ocultas en su momento por la indiferencia del público y/o de la crítica. En este caso el cariño puesto en el rescate y protección tenía como consecuencia la revalorización de la película o el director. El otro fenómeno de adicción se dio con un tipo de películas cuyo valor no es el de la película misma, evidente e inmediato como los números que canta unívocamente un billete. Son películas malas, ridículas, torpes, que para ser apreciadas requieren de un clima festivo que les haga compañía. Hay una intermediación irónica entre la mala película y su cultor: lo que se ve no es la película en sí sino el choque entre sus mecanismos mal contruidos sobre un nuevo juego —moderno— de mecanismos. Por ejemplo, *Reefer Madness* (1936) bajo una cierta perspectiva causa gracia en su anticuado discurso antimarihuana y *Plan 9 del espacio sideral* (1959) muestra una tecnología “de avanzada” con recursos presupuestarios mínimos y resultados patéticos. El culto a una mala película siempre está referido a una película del pasado; así la ironía, el distanciamiento, la inadecuación de la película a lo que se ve normalmente —en definitiva, el

ridículo—, es máximo. No hay cult de *Las boludas*, lo habrá dentro de veinte años. Pero tampoco existe el culto bizarro a una película muda ya que en ese cine —un paradigma distinto de realización— no hay nada reconocible y, por lo tanto, ridiculizable. Hay dos circuitos para el cult. Uno es el de la televisión. El otro se origina en las salas de cine arte de Nueva York y sus proyecciones de medianoche. En ambos se da esta cruz entre lo bueno y lo “tan malo que es bueno”. Pero las salas de cine arte son más propicias para el cine más vanguardista, independiente y oscuro. Ejemplos: *Eraserhead* —la extrañísima primera película de David Lynch—, la indescifrable obra de Jodorowicz y los cortometrajes de Kenneth Anger. Pero, como excepción y ejemplo de la idea comunitaria que subyace al cult, se destaca el éxito alcanzado por *The Rocky Horror Picture Show*. La televisión, por su parte, está más asociada con el cine ridículo. La difusión de la peor ciencia ficción de los años 50 genera una subrama del cult: el cine bizarro o, en su original inventado por Michael Weldon, psicotrónico.

**Wood de madera.** Hay un caso paradigmático de cine bizarro: el de Ed Wood, el director de *Plan 9 del espacio sideral*. Como se sabe, la película ha sido elegida, con un tono algo festivo, como la peor película de la historia del cine. Efectivamente es desastrosa y, vista con el estado de ánimo de una estudiantina, puede representar un momento de diversión. Pero en seco, sin mucho antecedente, es, además de ser técnicamente atroz, aburrida. Una vez superada la curiosidad de ver qué tan descuidadamente se puede filmar, cualquier duración es demasiada. El personaje Ed Wood, en cambio, revestía un interés muy superior. Amante de las ropas femeninas, participó en la Segunda Guerra Mundial usando bombacha y corpiño rosa bajo su uniforme de combate. Todo el tiempo pensaba: “Mejor que no me hieran, si me encuentran con esta ropa interior será peor que la muerte”. Su amor por el cine y su deseo por filmar eran extraordinarios y no había dificultad presupuestaria o limitación en la habilidad que lo detuviera. Tenía como brújula en su trabajo la norma “Ma sí”. ¿No hay dinero para hacer efectos especiales que simulen platos voladores? Ma sí, pongamos el radio de un neumático y colguémoslo de un piolín. Lo importante es hacer la película y pertenecer al mundo mágico de Hollywood. Wood es un personaje increíble, digno de cariño y de la película que le va a dedicar Tim Burton. Pero

cualquier legítima fascinación que uno sienta por semejante soñador no lo va a convertir en un gran artista.

**Un cacho de cultura.** Por supuesto que todo el mundo tiene el derecho de juntarse para hacer lo que le guste aunque esto sea ver películas malas —es decir, películas que no les gusten—. En lo que a mí respecta puede existir una sociedad en la que sus miembros se reúnan los sábados a la noche para martillarse los pulgares los unos a los otros. Cuando dos de esas personas con el dedo gordo violeta e hinchado se vean en el subte pueden sonreír cómplices y, en silencio, sentirse miembros de un grupo al cual el resto de los humanos —ignorantes de que la Verdad está en destrozarse el pulgar— no pertenece. El mundo ha encontrado la forma de trascender la pobre individualidad haciéndose monaguillo, camisa negra, boy scout o revolucionario, así que bien puede la gente reunirse a ver películas que han decidido oprobiosas y encontrar esto cómico.

Allá cada uno extendiendo la adolescencia más allá de sus posibilidades. Lo llamativo —y menos inocente— es que dos instituciones relacionadas con la cultura hayan decidido oficializar mediáticamente estos juegos. En un solemne ataque de “No seamos solemnes”, el ICI (Instituto de Cooperación Iberoamericana) organizó —bajo la dirección de Diego Curubeto— un ciclo dedicado a la detestable carrera de Emilio Vieyra. Por otro lado, la revista *La Maga* (“Noticias de la Cultura”) se hace eco del evento destacando en su portada: “un director reivindicado por las nuevas generaciones de críticos”. No escapa a nadie que la noticia pura no existe y que incluso una publicación que se limite a dar información, está también editorializando. Pero la información falsa es, además, otra cosa. Cuando *La Maga* habla de las “nuevas generaciones de críticos” está hablando exclusivamente de Diego Curubeto, el defensor de Emilio Vieyra. Y al cargarle tanta gente sobre sus espaldas lo que está dando es simplemente una información falsa. Como si a raíz de un resfrío del número nueve de Atlanta los diarios publicaran la “noticia” de que el plantel de Boca tiene hepatitis. Es falsa porque es imposible revalorizar a Vieyra desde algún lugar que no esté ligado con el snobismo o la mala fe, y es falsa porque las nuevas generaciones de críticos en los últimos tiempos en la Argentina escriben en dos o tres medios nuevos —que incluyen a *La Maga*— y ésta fue la primera vez que en ellos se lo mencionaba. Lo patético del caso es que el propio director —autor de algunas de las peores películas del cine nacional, lo que no es poco— se toma en serio esta broma cruel y declara, como un gran artista incomprendido: “los



Plan 9

críticos siempre llegan tarde”.

**Bajo un manto de neblina.** Una de las claves de la unción de Emilio Vieyra como director cult es que —siguiendo con la idea del cult “malo” desarrollada arriba— permite visualizar a personajes relativamente respetables en situaciones absurdas. Rolo Puente, con el pelo oscuro, es protagonista de *Sangre de vírgenes* y el galán Jorge Martínez aparece como un alegre parapolicial en la serie de los *Comandos Azules*. Y, divertidas como parezcan ser estas perlas, acá es donde se interpone el tema ético. Cuando en *Comandos Azules* se repite dos veces la frase “la Argentina es uno de los pocos lugares donde se puede vivir en paz” mientras se glorifica la acción de los grupos de

tareas, no se trata de un problema ideológico del cual uno se pueda desentender. No se trata de “me gusta ese gobierno y a vos te gusta aquél, me da lo mismo”. Uno puede quedarse en su casa tomando mate el día de elecciones pero, cada vez que se relacione con otra persona, con la luz prendida o apagada, la ética siempre está. Y reivindicar al director de las películas de los comandos no es un problema ideológico del cual podamos prescindir, es una inmoralidad.

Cuando el ICI y *La Maga* se involucran en esta broma, cuando se disfraza de divertido al peor cine oficialista, la broma terminó.

\*\*\*

Aun si estas cuestiones siniestras no estuvieran implicadas, sería torpe, si no malicioso, mezclar ambos tipos de culto, el rescate y la burla adolescente. Porque bastante trabajo tenemos para poder decir en voz alta que Samuel Fuller es un director extraordinario, que *Shock Corridor* (o *El rata* o *El vuelo de la flecha*) son películas antológicas como para meterlo en el mismo casillero que *Sangre de vírgenes*. Quedan por descubrir películas fundamentales como la extraña y sugestiva *Carnival of Souls*, única película de Herk Harvey. Es imposible de conseguir *I Walked With a Zombie*, de Jacques Tourneur. Quiero que en todos los videos esté *La noche de los muertos vivos*, de George Romero, y así poder decir que es superior a muchas de las películas de Bergman. ¿Quién me va a tomar en serio si, en un ataque de snobismo adolescente, considero a Emilio Vieyra un director importante? Juntensé los fines de semana y si quieren inviten a todas las instituciones que lleven la palabra Cultura en el lomo, pero cuando organicen un ciclo, ¿es mucho pedir que se acuerden de Larry Cohen? ■

# Extermineitor

por David Oubiña

Lejos estoy de considerarme un erudito en la larga, imperdonable filmografía de Emilio Vieyra. Afortunadamente. Con lo visto, me basta. Y no creo que nada pueda redimirlo. Me pregunto si todos los que hoy han querido descubrir en él al cineasta de culto, al realizador maldito, al empedernido luchador de la clase B y al apóstol del kitsch, han intentado ver realmente sus películas. ¿Qué es lo que se rescata en los films de Vieyra? ¿Acaso se pretende que hay algún mérito estético en *Correccional de mujeres*, en *Sucedió en el internado*, en *La gran aventura*, en *Los irrompibles*, en *El poder de la censura*, por ejemplo? Pocas veces, como en esos films, la moraleja resultó tan retrógrada. Pocas veces una mentirosa denuncia de corrupción o un supuesto ataque a la censura fueron tan reaccionarios. ¿Qué puede esperarse de un film como *Todo o nada*, cuyo tema musical —titulado “El juego de vivir”, compuesto por el propio Vieyra y Marito Cosentino— atesora versos como: “Todo o nada en la vida te puede ocurrir / Todo o nada, si al nacer ya sabés que tenés que morir / La vida es una mesa de ruleta / Y el juego de vivir es una apuesta permanente al todo o nada”? Emilio Vieyra no es Roger Corman. Y no hay que confundir bajo presupuesto o clase B con ausencia de talento. ¿Qué es lo que se rescata en los films de Vieyra? O bien se está sugiriendo que hay allí alguna virtud intrínseca, o bien se está haciendo un uso cínico de las teorías de la recepción (para quienes toda la creación del sentido está de lado del espectador). Está bien: es posible decir cualquier cosa sobre cualquier cosa. Todo puede decirse. Es posible extraer un complejo análisis literario hasta de la guía telefónica. Sólo que, como decía un detective borgeano, no todas las interpretaciones posibles son interesantes. Y, en este sentido, rescatar los films de Vieyra es no haber entendido nada de lo que es ruptura, es despreciar en bloque todas las vanguardias, es repudiar a todos los experimentadores. Es confundir lo arbitrario y lo faccioso con falta de respeto hacia el espectador. Es un gesto nefastamente posmoderno.

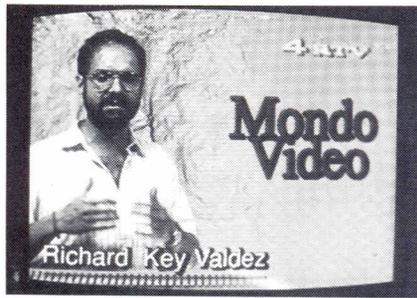
Me vuelvo a preguntar si todos los que hoy han querido descubrir en Vieyra al cineasta de culto, al realizador maldito, al empedernido luchador de la clase B y al apóstol del kitsch, han intentado ver realmente sus películas. Digo, porque me resulta sorprendente que aparezcan avalando la trayectoria de un realizador que, para decirlo con un eufemismo, es un inescrupuloso y, para decirlo con todas las palabras, es lisa y llanamente un fascista. No pretendo ser sutil, pero quisiera al menos ser absolutamente claro en esto. Y perdón si resulto solemne. Pero es que no me parece divertido. Más bien me parece perverso un film como *Obsesión de venganza*, en donde un hombre decide hacer justicia por mano propia y emplear métodos más expeditivos que los procedimientos legales. Que el vengador sea un abogado (aficionado a la caza y de significativo apellido: Guerrero), no es sólo un detalle malintencionado.

Que este escepticismo ante las leyes aparezca precisamente cuando el país intentaba reconstruirse luego de una feroz dictadura, resulta —más que una insinuación— una explícita apología del parapolicial. No me parece divertido. Más bien me parecen absolutamente horrorosos films como *Comandos azules* y *Comandos azules en acción*, dedicados a alabar las bondades del accionar parapolicial en el preciso momento en que el terrorismo de Estado se dedicaba a la desaparición de personas. Que el leitmotiv de la saga indique que se trata de “comandos del cielo / que luchan sin cesar / por un solo deseo / el de un mundo de paz”, es de una obsecuencia cruel y sanguinaria. Ya sabemos que ese mundo de paz responde a la cosmovisión de los cuarteles, según la cual el genocidio es sólo la eliminación de un obstáculo epistemológico.

Yo digo que los films de Vieyra son políticamente repudiables, éticamente denigrantes y estéticamente nulos. Y digo que así como me repugna la ideología que se desprende de ellos, también creo que una película mal hecha es imperdonable. Vieyra no es Sam Fuller, ni es Leni Riefenstahl. Vieyra le hace al cine argentino lo que el Proceso militar le hizo al país. Claro que no hay que olvidarse de sus films. Y, si no fuera porque su fascismo es sólo comparable a su oportunismo, diría que es el Goebbels del cine argentino y que su rescate es una ofensa para todos aquellos que bien o mal se esfuerzan por hacer un cine honesto. Es imprescindible tener esto presente. Resulta lamentable que la vocación contracultural sea tan miope como para pasar por alto tanta afrenta a la ética y a la estética. Vieyra, el primer sorprendido (sorprendido en su buena, digo, mala fe) por este insólito reconocimiento, se colgó rápidamente las ropas del cineasta maldito, haciendo honor a su acomodaticia trayectoria: “los críticos siempre llegan tarde”. Está bien, pero mejor tarde que mal acompañado. ■



*Correccional de mujeres*



# Diario de Valdez VI

por Jorge La Ferla

## La Galaxia Berlusconi

—Sr. Marcelo Tinelli, jura por los Santos Evangelios cumplir...

—Sí, juro.

—Señor Diego Maradona, jura...

10 de diciembre de 1999, Salón Dorado de la Casa Rosada, Valdez se veía aplaudiendo una y otra vez en primera fila el solemne juramento del nuevo primer mandatario (director del pool de Medios de Comunicación Uno para Todos) y del dueño de la sociedad Boca Juniors, Napoli F.C. y Torneos y Competencias Inc. como vicepresidente de la Nación. Y junto a Valdez los invitados de honor a la ceremonia, el presidente de los Estados Unidos Ted Turner, la emperatriz del Brasil Xuxa Meneguel, el presidente de la Comunidad Europea, Silvio Berlusconi; el presidente de Bolivia, el conductor radial y televisivo Carlos Palenque, y Sviatovlav Gudunov, presidente y ex presentador de la televisión de la Confederación Rusa.

Este repetido sueño de Richard Key Valdez —la única duda que nunca contaba, pues no llegaba a percibirlo, era quién le entregaba la banda presidencial al Marce— es comentado públicamente y sin desparpajo en varias ocasiones por él mismo. La última vez fue en presencia del Señor Presidente de la Nación durante el mes de marzo, frente al vicepresidente de los USA, al embajador Cheek y la señora de Noble en una reunión muy exclusiva en el polígono de tiro de la residencia de Olivos, único lugar a prueba de micrófonos mientras los muchachos de la custodia practicaban con las Magnum; esto sucedía luego de la inauguración en el Sheraton de la Conferencia Internacional sobre Comunicaciones. Esta ocurrencia de nuestro columnista ocasional de la revista El Amante se estaba transformando en una realidad concreta tras la obtención del máximo rating en las elecciones de Italia de sua Emittenza l'Onorevole Berlusconi, amigo personal de larga data de Valdez. Valdez se aleja del círculo de notables asesores de Berlusconi el último mes de febrero desilusionado por la Alianza que establece Forza Italia con los fascistas del MSI italiano y con los improvisados políticos de la Lega Lombarda, organizaciones despreciables que según nuestro personaje no eran necesarias en la coalición teniendo en cuenta la posibilidad concreta de que se conviertan en molestos escollos para gobernar la nuova Seconda Repubblica Italiana.

Desde el momento en que surgió la posibilidad de comenzar a publicar los

Diarios de Valdez en la revista El Amante se tomó la decisión de su publicación a partir de una cierta simpatía hacia este personaje que manejaba ciertos hilos del nuevo orden de los multimedia de comunicación audiovisuales. Muchas de sus reflexiones las tomábamos como apócrifas o en todo caso como delirios ficcionados a los cuales nunca se los pensó como relatos verídicos a pesar de filtrarse a menudo informaciones muy fidedignas. Ver al respecto: el párrafo "We are the World", capítulo que forma parte del Diario de Valdez, N° 2, El Amante N° 21 del 11/93, sobre la reunión entre Valdez, Ted Turner, Robert Murdoch y Silvio Berlusconi. Es un deber comunicar a los lectores amantes que en estos momentos estamos teniendo una larga y seria discusión en la revista sobre la posibilidad de interrumpir estos Diarios de Valdez pues varios pensamos que la revista está siendo utilizada para vehicular la ideología del sistema de las comunicaciones mundiales dominado por unos pocos inescrupulosos que están imponiendo un nuevo orden en las relaciones internacionales basado en una dictadura multimediática cada vez más cercana. Por otro lado, desde que deja la Argentina a los 20 años, Valdez comienza a sufrir serios ataques meta-estructurales que agravan su diagnóstico maniaco-depresivo —patología que lo hermana a su amigo íntimo, el dueño de CNN— hacia otras frecuencias y disfunciones mentales que nunca se saben si son ciertas o fingidas pero que lo llevan a conductas bastante peligrosas; por ejemplo, está siempre criticando su inserción en el mundo de la joda de los Medios y la Política, según sus palabras. Dentro de este contexto eran tomadas sus colaboraciones en El Amante. En definitiva todo este cuestionamiento de los Diarios de Valdez estalla cuando varios integrantes de la revista comprueban fehacientemente la participación de nuestro personaje en el diseño de la campaña de Silvio Berlusconi junto a la sospecha, nunca negada por Valdez, de haber realizado tareas similares del lado de Collor de Melo en la segunda vuelta de las últimas elecciones presidenciales en el Brasil o en la última campaña presidencial en los USA. Es tal la autonomía de Valdez en su relación con las grandes corporaciones político-mediáticas que hasta el momento las mismas se bancan su esquizofrenia y toleran las filtraciones. Varios de la revista tomamos esta actitud como una pose y una ambigüedad más en este marxista reciclado. No sabemos qué decidiremos en El Amante. Sabemos que Valdez tiene fuertes ofertas de algunos medios —por ejemplo, de la revista



Noticias— para seguir con sus diarios y a pesar de que jamás cobró sus colaboraciones en *El Amante* varios consideramos intolerable a un nivel ético su continuidad en una revista que se pensó como una publicación seria y alternativa sobre cine. Posiblemente éste sea uno de los últimos Diarios de Valdez que salen en *El Amante*. J. L. F.

**Aclaración.** Valdez hace dos presentaciones durante el mes de marzo, una organizada por LASA, Latin American Studies Association, en el Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Pittsburgh el 2 de marzo, y la otra frente a una selecta audiencia el día 30 de marzo en su bunker neoyorquino. Debido a sus comentadas disfunciones ya no lee ni prepara los discursos pues su fluidez se ve garantizada únicamente por la improvisación. El mismo graba sus intervenciones en un pequeño grabador que lleva escondido en el bolsillo superior de su Armani color habano, cuyo buen funcionamiento está limitado por las gesticulaciones, los movimientos y los olvidos de Valdez de cambiar las baterías y por la imposibilidad de dar vuelta la cinta en público. De este contexto los problemas de continuidad y baches que tienen las transcripciones de estos últimos *speechs* de Valdez.

**Culi puliti.** [...] siempre recordando también que Berlusconi y su emporio económico Fininvest, estrechamente ligado en su momento al Partido Socialista de la era Bettino Craxi, no solamente domina gran parte del mercado editorial y televisión italiano sino que también es uno de los mayores productores de largometrajes en Europa [...] y el suceso de Berlusconi en el mundo de la política europea no hace más que evidenciar una incapacidad notoria por entender los grandes cambios que desde hace muchos años se vienen anunciando [...] el rol de la televisión pública comercial luego de la Segunda Guerra Mundial. Y los dos fenómenos que marcan una ruptura en su funcionamiento luego en la segunda parte de los años 50. La aparición de la primera videograbadora Ampex que iba a permitir la posibilidad de grabar los programas antes de su emisión al aire y la verificación de la alta eficacia del medio televisivo como vehículo publicitario a partir de los cuales varía la configuración comercial de los canales asociados hasta ese momento con las fábricas de aparatos de televisión [...] la venta de publicidad como principal fuente de recursos para la subsistencia y ganancia de las emisoras. La TV persuade amigos. A partir de esto se encarece de manera notable el valor del tiempo televisivo, siendo el recurso a la edición la posibilidad de construir mensajes más concisos y efectivos. La TV era un excelente aparato de ventas, y no solamente de productos comerciales, sino también de modas, marcas, instituciones, políticos siendo el [...] más se iban a poner en juego las ideologías dominantes y su consiguiente visión del mundo. La noción del ciudadano Kane o de Joseph Pulitzer de que los grandes titulares hacían las grandes noticias se iba a conformar en un postulado más complejo durante los años 80 [...] y no podría ser de otra manera que durante la era Reagan cuando se comienzan a conformar los grandes trusts comunicacionales [...] una sola empresa ya iba a tener el control de cadenas televisivas,

radiales, publicitarias y de prensa escrita. La ascensión a la Casa Blanca de RR [...] y la derogación de uno de los principios de la democracia americana, la ley anti-trusts y la libre competencia. La conformación de grandes empresas ligadas estrechamente al poder político como la Bechtel de California, varios de sus integrantes iban a estar al frente de ministerios, que se iba a convertir en los principales contratistas del Estado americano y de numerosos gobiernos amigos frente a la pasividad total de las fuerzas vivas del país [...] el rol de la TV americana como principal sustento de la construcción de la imagen del anciano actor no tiene nada que envidiarle al emporio Fininvest en el armado de la figura de una cara desconocida como líder político de un país.

**Ginger y Fred.** Es importante además resaltar el panorama de los medios de comunicación en Italia, particularmente la función y utilización de la RAI a lo largo de todo el dominio político de la Democracia Cristiana desde la posguerra hasta la época *delle mani pulite*. Al menos Berlusconi se sirvió, sin ocultamientos, de su propia empresa como aparato de propaganda aunque sin encontrar serios escollos como, por ejemplo, la escandalosa renuncia del director de su diario *Il Giornale* a principios de este año, el cual denunció los flagrantes manejos que su *emittenza* hacía de sus medios o la declaración de los trabajadores de prensa de los medios gráficos de la Fininvest declarando la defensa de una cierta objetividad durante la campaña electoral. Aunque lo más importante de la situación era la profunda decadencia de todo el sistema político italiano, con una democracia cristiana enclaustrada en los vicios mafiosos del funcionamiento político de posguerra, los *pentapartiti*, inexistentes en cuanto a propuestas y militancia, con un Partido Socialista embargado hasta las raíces en casos de corrupción, y una izquierda viciada de propuestas novedosas a pesar del deslinde del Partido Comunista de sus pares estalinistas. Es a partir de esa crisis que surgen hace pocos años fenómenos como la racista e inocua Lega Lombarda. Más allá de Berlusconi el sistema político italiano se autodestruye de manera inevitable tras el fin del *benessere* económico, el derrocamiento de las Brigadas Rojas, la caída del muro de Berlín y la aparición del canale 5.

**Hermanos y hermanas televidentes. No cambien de canal. No los voy a defraudar.** Otro término interesante es la inclusión de la farándula política en el flujo televisivo, ya no únicamente dentro del marco de los noticieros o los programas políticos sino en todo el espectro de la programación. Programas cómicos, de entretenimientos: culinarios y deportivos con el antecedente de la ex UCeDé, un partido casi sin militancia en la Argentina que se transforma durante los 80 en una fuerza política considerable por el uso inteligente de los medios realizado por sus principales y desagradables punteros. Una de sus miembros, hoy en el staff gubernamental de este nuevo peronismo *diet*, lo hizo explícito al reconocer una vez que 5 minutos de televisión equivalían a más de 200.000 votos. Las estrategias utilizadas por el *aggiornado* Partido Justicialista con su estrella máxima, el Zelig de Anillaco, protagonista principal de todo tipo de programas [...] es la gran diferencia con aquella televisión estatal de la dictadura en la Argentina de los 70, o con la televisión

de los ex países socialistas, en que no es suficiente mostrar reiteradamente los funcionarios del gobierno para imponer su favor entre la gente. En ambos casos, a pesar del manejo indiscriminado de los medios, eran figuras profundamente odiadas por toda la ciudadanía. Es solamente durante los 90 y bajo estas democracias *light* que se verifica este fenómeno de candidatos televisivos de carisma facial que se imponen bajo ciertas circunstancias como opciones válidas frente a un desbarajuste del sistema partidista tradicional. En Argentina igual que en el resto del mundo occidental, el crecimiento de ciertas corporaciones multimedia como, por ejemplo, el pool *Clarín*, Canal 13, Papel Prensa, Radio Mitre, pero que en definitiva no hace más que responder en un país cautivo, pequeño y periférico [...] a la tendencia de oligopolización de los medios masivos de comunicación que se viene verificando en el planeta, y que tiene sus hermanos menores en el Emporio Eurnekian: Canal 2, Cablevisión, *El Cronista*, y el consorcio Telefó: Canal 11, *La Nueva Provincia*, Editorial Atlántida. Un caso notable y poco conocido es también el network del ex ministro de educación del presidente Alfonsín, Citizen Rajneri, dueño y señor de toda la Patagonia, que quizá sea a nivel cualitativo quien mejor tiene instalado un emporio ultramoderno multimedia en Argentina. Pequeñas sociedades de medios de comunicación aparentemente alternativas como lo es, por ejemplo, el caso de *Página 12* en la Argentina, han demostrado tener serias intenciones de diversificarse a través de sus fallidas licitaciones de canales de TV, asociaciones con radios, la Rock and Pop [...] inserción en el medio audiovisual como productora de videos independientes, de cine y de material televisivo de variada calidad o propulsando en su momento proyectos de centros de educación audiovisual, por ejemplo, el abortado proyecto de Octavo Arte. Ninguno de estos emporios son mejores o peores entre sí, ninguno garantiza una amplia [...] manipulación de la información y además debemos tener en cuenta que las licitaciones en Argentina de los medios masivos existen únicamente como favores políticos. Lo que queda claro en lo que respecta a ese país que he tomado como ejemplo es que el dueño real de todo lo que sucede en la Argentina multimediática es [...] trayectoria actoral sino que su participación en los movimientos [...] lo convirtieron en el referente de dudosa moral de todo el sistema.

**The Late TV Pink House Show.** Por sobre todas las cosas será importantísimo el tema de la licencia de los Controles Remotos Personales que constituirán los nuevos DNI de los argentinos con los cuales la gente votará desde su hogar quedando automáticamente atestiguada su participación en la tarjeta magnética que acompañará cada control [...] Argentina será en este sentido el primer país en el mundo cuya Casa de Gobierno se transforme en un gran estudio de televisión produciéndose de manera literal esa misma cosa que es la política y los manejos de los medios de información. Y será en 1999 que se empezará a emitir en directo desde la Casa Rosada para todo el país, un solo partido político nacional, un solo canal de Televisión y definitivamente una era de progreso y prosperidad para un país elegido en el concierto de las naciones [...]. ■



ossier  
illy Wilder

# ¡Larga vida al viejo Billy!

Cuando en la última entrega de Oscars, Fernando Trueba —en el mejor discurso de agradecimiento que recordemos— dijo que, ya que no creía en Dios, le agradecía a Billy Wilder, la felicidad por la victoria de Belle époque se multiplicó. Es que Wilder es un autor que representa lo más simpático e inteligente que ha dado Hollywood. Compartimos ahora su obra, su vida, sus extraordinarios comentarios, lo que se ha dicho y escrito sobre él y 18 de sus películas. Nosotros también te agradecemos, Billy Wilder.

por Gustavo J. Castagna

Cínico, corrosivo, sarcástico, irónico, misógino, crítico y mordaz son algunos de los calificativos que Billy Wilder recibe cada vez que se comentan sus películas. Veintiséis en casi medio siglo, cifra escasa si la comparamos con las de otros realizadores clásicos pero un número suficiente para que desmenuemos una carrera con subas y bajas y con varios films que marcaron un antes y un después en los comportamientos y cambios de la sociedad.

**Guiones.** Si la filmografía de Wilder sólo se limitara a *Ninotchka* (1939) de Ernst Lubitsch, estaríamos ante un maestro de la escritura previa. En toda su vida, Billy sostuvo que más de la mitad de cada una de sus películas pertenecía a los guionistas. Una definición acertada que tiene sus riesgos. Primero con Charles Brackett —hasta *El ocaso de una vida*— y luego con I. A. L. Diamond —desde *Amor en la tarde* hasta *Compadres*, con la excepción de *Testigo de cargo*— las películas de Wilder pertenecen a esa categoría, fundamentada por Hollywood, que se apoya en los llamados “guiones de hierro”. Sólidas, impenetrables, sin que jamás sobre ni falte nada, las historias son un ejemplo de guión donde cada escena empieza y termina en el momento justo y donde la narración fluye sin torpezas hacia los propósitos iniciales del director y de los guionistas con quienes Wilder trabajara en casi veinte títulos. Brackett y Diamond, dos aliados necesarios para el cine de Wilder y compenetrados con las obsesiones del realizador, estuvieron ausentes en el periodo que media entre *Cadenas de roca* y *El águila solitaria*. Justamente, en esa etapa Wilder realiza *La comezón del séptimo año*, un film perezoso sólo entendible para confirmar el mito Marilyn, y *Sabrina*, una fábula sentimental que en su primera parte se sostiene por la seducción de Audrey Hepburn y que más adelante se adormece en diálogos sin interés y en la inadecuación de Bogart para su rol de galán. Sí, a Wilder le faltaban sus guionistas, pero esto no refleja la sinceridad y la distinción de su cine. Junto a Chandler ya había escrito el guión de *Pacto de sangre*, un film que integra las constantes del policial negro pero distinto en su puesta del género por sus climas asfixiantes y por esa marcada caracterización de personajes perdedores provenientes del texto de James M. Cain. Ni esto ni lo otro. Wilder concretaba sus objetivos confiando en los guiones de Brackett y Diamond, pero ¿cuánto hay de

él mismo reconociendo su experiencia anterior en el tema desde comienzos del sonoro hasta *Nace una canción* de Hawks y en películas de Lubitsch, Siodmak y Mitchell Leisen? No desmerezcamos a Brackett y Diamond pero tampoco pensemos que los films de Wilder solamente exponen el cuidado artesanal de un texto sin puntos erráticos. Caso contrario, todavía estaríamos preguntándonos si *El ciudadano* es un film de Orson Welles o refleja la perfección del guión de Herman J. Mankiewicz. Y esto es un disparate.

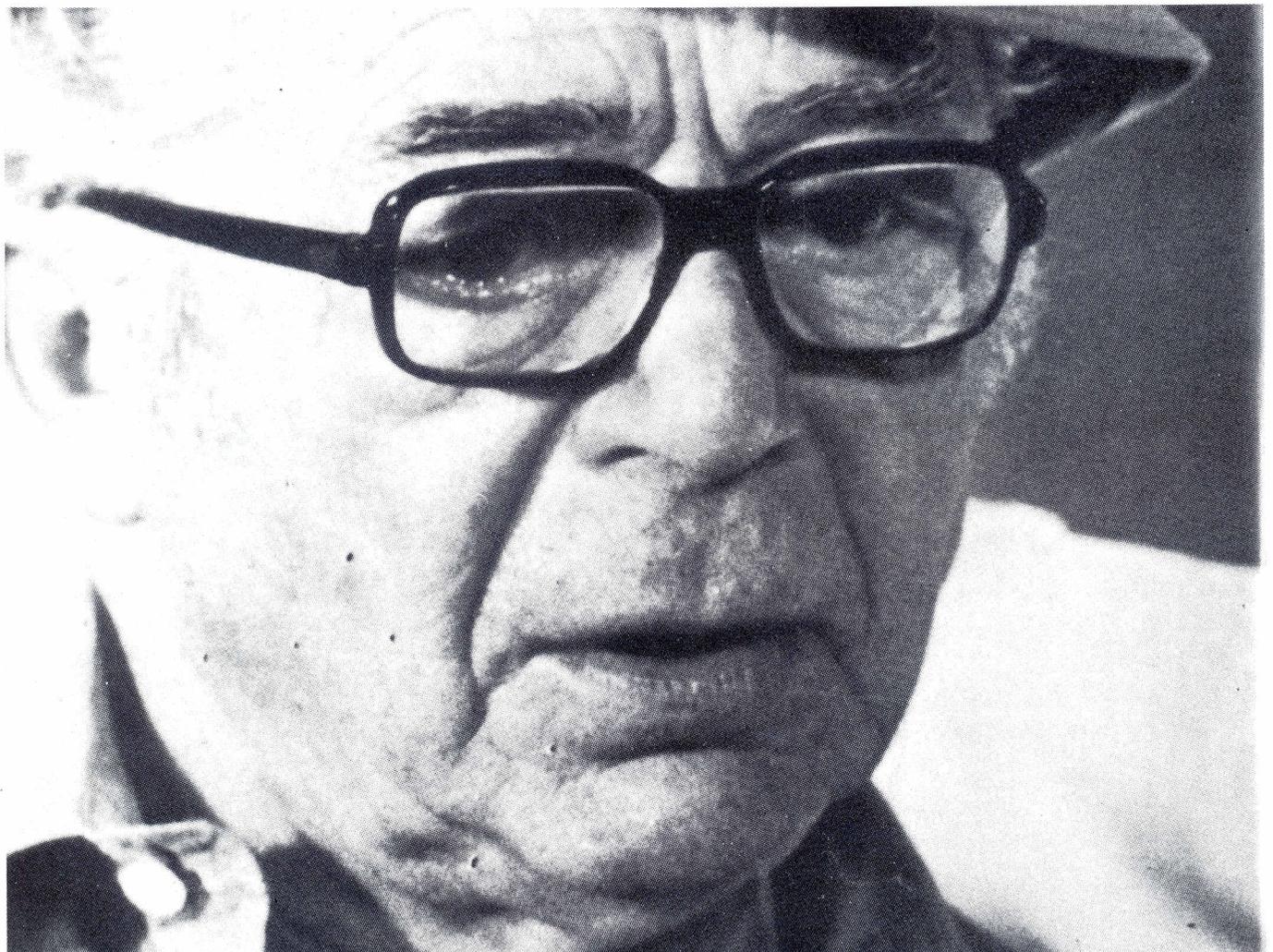
**El estilo invisible.** Como cualquier maestro del clasicismo, la cámara de Wilder siempre está colocada en el lugar indicado. Sin manierismos, sin artificios ni movimientos elocuentes. Wilder siempre tiene algo que mostrar y la precisión de su cámara registra el objetivo eludiendo cualquier desplazamiento sobre el vacío. Siempre en Wilder la narración está al servicio de la cámara y nunca se produce el efecto contrario. El plano general de *Sabrina*, mostrando la cancha de tenis con Audrey Hepburn aguardando la llegada de Holden, inquieta por la tensa espera y soledad del personaje. La siguiente toma, vislumbrando a Bogart desde la cintura para abajo, reemplazando a su hermano en la ficción, sintetiza la pericia de Wilder con su herramienta de trabajo. Marilyn contonea las caderas en el andén de *Una Eva y dos Adanes* y hacia ahí se dirige el ojo de Wilder (también el nuestro). El descenso hacia el hospicio de Norman Desmond en *El ocaso de una vida*, bajando las escaleras del falso estrellato, queda formulado por la mirada de su sirviente y primer esposo y de aquellos que aguardan su actuación. Wilder siempre ocupó el plano con inteligencia y la invisibilidad de la puesta se cruza con la perfección narrativa. A relatos compactos, una puesta acorde con la historia que se está contando en imágenes. En el cine de Wilder siempre ocurre algo dentro del plano. El mínimo movimiento de los personajes y la importancia de los objetos, por lo tanto, toman un protagonismo casi absoluto. Los interiores en Wilder —tomando en cuenta una filmografía casi en su totalidad rodada en estudios y a *Irma la dulce* como ejemplo puntual— obtienen una desmesurada funcionalidad. Wilder es el cineasta clásico de los objetos y personajes, principales y secundarios. Como siempre, todo tiene relación con la puesta. Escaleras,

coronas, pasillos, sirvientes, perros domesticados y piletas de natación en *El ocaso de una vida* y en *Fedora*, un atípico film de los 70 y una nueva vuelta a la negrura necrofilica sobre el cine dentro del cine. Máquinas de escribir, papeles y sombrereros en *Primera plana*, la mejor de las tres versiones sobre el texto de Ben Hetch. El gabinete de Ariane en *Amor en la tarde*, un film subversivo en comparación con *Sabrina*. El departamento de Lemmon en *Piso de soltero*, un protagonista dentro de la película. La presencia de un ámbito determinado o la importancia de un objeto funcional dentro del plano sirven a Wilder para que nos olvidemos de la presencia de la cámara. Un plano hay que saber concretarlo con elementos que se alejen de una riesgosa y estéril decoración. En un plano de Wilder siempre hay algo importante.

Como un realizador clásico confiado de la narración, Wilder decide que muchas de sus películas empiecen con una voz en off introductoria a la historia. *El ocaso de una vida* (el off más siniestro que se haya oído en el cine), *Piso de soltero*, *Sabrina*, *Amor en la tarde* y *Fedora*, de manera distinta, exponen unos minutos de presentación al relato. *La comezón del séptimo año*, en cambio, introduce al personaje de Tom Ewell despidiendo a su familia con un off gratuito que luego se repetirá varias veces en el transcurso de la película. Sujetarse a un relato en off implica un par de cuestiones: ilustrar las imágenes mismas, desconfiando de la narración (*La comezón...*), o plantear una serie de ideas que, por supuesto, tienen relación con los temas que le interesan a Wilder. Hacia ellos vamos.

**Lo viejo y lo nuevo.** Wilder es un cineasta amoral que investiga sobre un tiempo que se acaba y otro que empieza. Wilder, en fin, es un director bisagra dentro del Hollywood conservador de los 40 y el auge de un nuevo mundo. *Sabrina* es la apoteosis del sentimentalismo blanco con final feliz y *Amor en la tarde* es la propuesta transgresora de una historia casi similar. El comienzo de *Amor en la tarde* nos muestra a varias parejas besándose en la calle (incluyendo una pareja de perros) y las escenas siguientes traen a Maurice Chevalier (padre de Ariane, A. Hepburn) descreyendo de los americanos y encarnando a un símbolo paternal en extinción. Wilder había enterrado al cine mudo en *El ocaso de una vida* y con *Amor en la tarde* les dice adiós a las viejas costumbres. Cuando Spencer Tracy en *El padre de la novia* despedía a su hija, Vincente Minnelli daba un paso novedoso a su ideal conservador prediciendo el desequilibrio de la institución familiar. Sin embargo, el llamado telefónico de Elizabeth Taylor al final calmaba la preocupación del clan. A Chevalier no le queda otro camino que aceptar la decisión respecto al amor de su hija con el hombre maduro que encarna Gary Cooper. Pasaron siete años entre película y película pero las diferencias generacionales estallan en *Amor en la tarde*. Para llegar a ese punto, claro está si se trata de Wilder, se necesita un disfraz, una máscara, un encubrimiento.

**El arte de la simulación.** Sabrina y Ariane son personajes similares: esconden su fragilidad corporizándose en mujeres que obtuvieron cierto poder y



alcanzaron un distinto rango social. Poder y dinero, temas claves en Wilder. El departamento de *Piso de soltero*, el ámbito para que Baxter consiga un status social dentro de la empresa de seguros. Los periodistas de *Primera plana* y *Cadenas de roca*, preocupados por la noticia, aun cuando ésta alcance características grotescas. Norma Desmond y Fedora, personajes simétricos como Sabrina y Ariane, sobrevivientes de un tiempo que pasó y que no volverá. Lemmon en *Irma la dulce*, primero policía y luego Lord X, el millonario que rescatará a Shirley MacLaine de su trabajo de prostituta. Apariencias en el cine de Wilder que hasta pueden conciliarse con Tom Ewell en *La comezón...*, solo, sin familia y con el peligroso fantasma de la vecina Marilyn. Sin embargo, Ewell abandona su máscara de hombre libre y vuelve a su familia una vez pasado el sueño. Una elección por el disfraz corporizada en personajes deseosos de escalar posiciones dentro de la sociedad o de acceder a un mundo distinto, donde el sexo y el dinero siempre van juntos, parejos, hacia ese lugar en que las apariencias tienen su lugar más fértil.

**¿Quién es perfecto?** Esto nos pregunta Billy en cada una de sus películas. El sexo viene de la mano con el disfraz, no solamente por el cambio de vestimenta sino con la actitud de los personajes. *Una Eva y dos Adanes* (¿el mejor Wilder?) concilia los ejes temáticos apuntados: dos hombres (luego mujeres) que deben huir de una banda de gangsters, una mujer (Marilyn) que busca al millonario ideal, uno de esos hombres (Tony Curtis, tres roles distintos) que personifica a un millonario y otro ricachón que persigue a una de las falsas mujeres (Lemmon). Esta visión tan extremista sobre el sexo seguirá en *Piso de soltero*, con el departamento del sexo a escondidas; en *Irma la dulce*, con la posibilidad de redención del personaje femenino, y en *Compadres*, un tratado sobre los problemas sexuales que acosan al personaje de Lemmon. Primera diferencia con otros directores que han tratado la misma temática: Sabrina y Ariane desean a un hombre mayor. Segunda diferencia: en Wilder no se entabla una batalla de los sexos como ocurre en las comedias de Hawks donde la fortaleza de las mujeres se impone a las debilidades de los hombres. Una mujer enérgica como Katharine Hepburn en *La adorable revoltosa* no condice con los ambiguos personajes de Billy Wilder. El sexo en Wilder es un deseo de los hombres, el sexo en Wilder es un deseo de las mujeres tratando de alcanzar un mundo, una posición y un status superior y el sexo en Wilder es la cómoda ambigüedad de los hombres disfrazados de mujeres o encarnando roles femeninos, a

pesar de seguir siendo hombres, sometidos por un orden superior. En la relación de Fred MacMurray y Lemmon en *Piso de soltero*, en la amistad de Lemmon y Matthau en *Compadres* y en el empleado von Stroheim de *El ocaso de una vida*, Wilder propone la ambigüedad del tema, decide que ingresemos al territorio de la duda y nos arroja en la cara las trampas que el sexo —sin mostrarlo, ofreciéndolo con inteligencia— puede ocasionarles a esos personajes tan representativos en su cine. Por un lado, el hombre inclinado a la beneficencia o al disfraz (no como ocurriera en Hawks, impotente ante el avance de la mujer); por el otro, los personajes femeninos, los únicos pensantes de un futuro mejor, necesitados de afecto y voraces por el dinero, pero nunca tontos. Las acusaciones que recibiera Wilder sobre su misoginia son estériles. Marilyn en *Una Eva y dos Adanes* es una chica tonta pero inteligente, igual que Sabrina, Ariane, Irma y Fran en *Piso de soltero*. Entre los hombres y mujeres, Lemmon en *Una Eva y dos Adanes* resume la comodidad dentro del disfraz. Sí, nadie es perfecto y poco importa. Billy Wilder es un director audaz y problemático. Bah, es un tipo jodido con respecto al tema. Pero ahí están su grandeza y diferenciación con respecto a otros directores clásicos: su visión femenina del asunto lo lleva a contemplar los cambios que se producen en los años 50. La pollera levantada de Marilyn en *La comezón del séptimo año* resalta por el deseo no concretado de Tom Ewell, Bogart corre para encontrarse con Sabrina en el final de la película, a Lemmon no lo comprenden en *Una Eva y dos Adanes* y el mismo Lemmon en *Compadres* busca y al final encuentra en Hawaii al killer Matthau. Vamos, Billy Wilder es el director que más trabajó la ambigüedad del sexo, el poder del dinero y las diferencias entre hombres y mujeres

**Final.** El viejo Billy ya tiene ochenta y ocho años y uno se lo imagina añorando los días en que el cine se codeaba con la sugestión y la elegancia. Este vienés aristocrático, con cara de abuelo bueno y socarrón, admirador de Clouzot, Autant-Lara, Pietro Germi y Fellini, despreciativo del cine que vino a partir de los años 60, deja una obra personal y ampliamente elogiada. En el momento de terminar el rodaje de *Compadres*, aseguró que abandonaría el cine si sólo alguien le arrancaba la cámara de sus manos. El máximo deseo, por lo tanto, sería que ahora, justamente, estuviera apretando fuerte, muy fuerte, ese objeto de seducción invisible que nos dejara tantas imágenes imborrables. ■

## Filmografía Billy Wilder (como director)

1933	Mauvaise graine	1956	The Spirit of St. Louis (El águila solitaria)
1942	The Major and the Minor (La pícara Susú)	1957	Love in the Afternoon (Amor en la tarde*)
1943	Five Graves to Cairo (Cinco tumbas al Cairo)		Witness for the Prosecution (Testigo de cargo*)
1944	Double Indemnity (Pacto de sangre*)	1958	Some Like it Hot (Una Eva y dos Adanes*)
1945	The Lost Weekend (Días sin huella*)	1960	The Apartment (Piso de soltero*)
1947	The Emperor Waltz	1961	One, Two, Three (Uno, dos, tres)
1948	A Foreign Affair (La aventura de Berlín)	1963	Irma la douce (Irma la dulce*)
1950	Sunset Boulevard (El ocaso de una vida*)	1964	Kiss Me, Stupid! (Bésame, tonto)
1951	The Big Carnival (Cadenas de roca)	1966	The Fortune Cookie (Por dinero casi todo)
1953	Stalag 17 (Infierno 17*)	1970	The Private Life of Sherlock Holmes (El último secreto de Sherlock Holmes)
1954	Sabrina (Sabrina*)	1972	Avanti! (Avanti, amantes a la italiana)
1955	The Seven Year Itch (La comezón del séptimo año*)	1974	The Front Page (Primera plana)
		1978	Fedora (Fedora)
		1981	Buddy, Buddy (Compadres*)

\* Disponibles en video

# Billy vive

por Horacio Bernades

*No te das una idea de lo difícil que es llevar una "vida fácil" como la mía. Shirley MacLaine en Irma la dulce*

El 30 de enero de 1933, un hombrecito gritón llamado Adolf Hitler era elegido Canciller del Reich. El 27 de febrero, el hombrecito adoptaba una de sus primeras medidas: el incendio del Reichstag, Cámara de Diputados de Alemania, excusa para declarar, al día siguiente, el "estado de emergencia". Ese mismo día, Samuel Wilder, otro hombrecito —menos gritón y menos peligroso—, huía de Berlín rumbo a París. Destino final: Hollywood. "Aunque no hubiera ocurrido lo de Hitler, igual me hubiera ido a Hollywood", reconocería años más tarde Samuel, más conocido como Billy. Nacido un 22 de junio de 1906 en Sucha, una pequeña ciudad de Galitzia que por entonces quedaba dentro de las fronteras del Imperio austro-húngaro y hoy es parte de Polonia, hijo de una familia de comerciantes judíos, el pequeño Samuel recibió de su madre el apodo de Billie (que trocaría en Estados Unidos por Billy, ya que para los americanos Billie es nombre de mujer) y la pasión por América. No sólo el cine, sino también el jazz, los autos y ciertos deportes (el béisbol, el "fútbol americano") desvelaron al joven Wilder, ya en Viena, donde toda la familia se había trasladado tras el estallido de la Primera Guerra. Tan inquieto como lo sería durante el resto de su vida, Billie/Billy toleró sólo unas pocas clases en la Universidad de Derecho, y enseguida corrió hasta la redacción del periódico amarillista *Die Stunde*, donde se presentó como un "reportero de primera". Preguntado que fuera sobre su experiencia anterior, Billy, barbilampiño y trepado a su escaso metro-sesenta y pico de estatura, respondió con proverbial rapidez: "No tengo ninguna. Pero soy buen observador". Pronto se especializó en reportajes, batiendo un record por el que más de uno daría una libra de su carne, si no más: entrevistó (¡en el mismo día!) al dramaturgo Arthur Schnitzler, al compositor Richard Strauss (el de *Also Sprach Zarathustra*) y a los psicoanalistas Alfred Adler y Carl Jung, para que opinaran sobre uno al que también le daba por gritar: Benito Mussolini. La nota fracasó, sin embargo, ya que un personaje de digno aspecto y bien cuidada barba le cerró la puerta en la cara: atareado seguramente entre yoes, ellos y perversos polimorfos, Sigmund Freud echó al pequeño intruso de su estudio.

**Comedia de bulvar.** En 1926, el por entonces muy popular Paul Whiteman había llegado a Viena, como parte de una gira al frente de su banda de *dixieland*. La montaña llegó a Mahoma, y BW no desaprovechó esta oportunidad: se ofreció como "guía" (¿?), viajando a Berlín junto con la orquesta, como lo harían años más tarde Tony Curtis y Jack Lemmon en *Una Eva y dos Adanes*. Digna de la misma película es la escena que permite, según cuenta la leyenda, el ingreso de Wilder al cine. Billy vivía por entonces en una pensión berlinesa, vecino de una tal Lulú, que no se cansaba de recibir "amigos" por la puerta de atrás. Una noche, golpes

destemplados a la puerta de la habitación de Billy. Es Lulú, que, desesperada ante la sorpresiva visita de su novio y no contando por lo visto con placares suficientes, hace entrar "de prepo" a un señor mayor, de aspecto honorable y a medio vestir. No era otro que el presidente de la Maxim Films, una de las productoras más poderosas en aquel momento. "¿Tiene calzador?", pregunta el señor, botín en mano, a un Wilder semidormido. Semidormido, Billy era ya entonces más ligero que un ejército de Lulús: "No sólo tengo calzador, sino también un guión que me gustaría mostrarle". Una oferta que el pobre magnate no estaba en situación de rechazar. La anécdota tiene todo el aspecto de ser una leyenda, posiblemente de autoría del propio BW. Pero, ¿no es perfecta? (Cuando la leyenda es más verdadera que la "realidad", en *El Amante* imprimimos la leyenda.) Lo que sigue son una docena de guiones en cuatro años, una fama creciente y un oficio que se va puliendo. Para destacar, el guión de una película famosa, *Gente en domingo* (1930), dirigida por Robert Siodmak, con Edgard Ulmer como asistente, basada en una idea de Kurt Siodmak (todos ellos emigrarían a Hollywood, años más tarde). La fama viene de haber sido rodada entre amigos, con equipos baratos, en decorados naturales y con actores no profesionales. En otras palabras: *nouvelle vague*, treinta años antes de la *nouvelle vague*. Llegamos a 1933, Berlín arde en las llamas de Adolf y Billy huye a París, en compañía de una muchacha (todas las escenas de la vida de Wilder lo muestran invariablemente acompañado de una dama; lo único que varía son las damas en cuestión). En París, unos meses apenas. Lo suficiente para filmar su opera prima: *Mauvaise graine*, sobre una pandilla de jóvenes, debut también de Danielle Darrieux en el protagónico. BW no quedó nada satisfecho, decidiendo volver a los guiones, pero no en Francia. El 22 de enero de 1934 zarpa a bordo del "Aquitania". Desembarca en Nueva York, y de allí a Hollywood. Seis meses como guionista en la Columbia, y un par de años en la Fox. Y de ahí a la Paramount, donde se quedaría casi veinte años, primero como guionista estable, enseguida como guionista-estrella y finalmente como realizador.

**Compañeritos de banco en el Lubitsch Institute.** Billy estaba ansioso por hacer su aprendizaje, y no desaprovechó la oportunidad. En la oficina de al lado de la Paramount se quemaban las pestañas Ben Hecht y Charles MacArthur, que poseían el secreto de la escritura para cine; como si eso fuera poco, algunos de los grandes maestros de la comedia cinematográfica trabajaban para la compañía, entre ellos Preston Sturges y Leo McCarey. Y, sobre todo, Ernst Lubitsch, al que le costaba tanto como a Wilder despegarse de su duro acento alemán, pero que posaba con ligereza sobre todas y cada una de sus comedias, el célebre "toque" que hacía de él, ya por entonces, el más genial autor del género. "Esta es la mía", debe haberse dicho Billy, que nunca tuvo un pelo de zozco. La ocasión se presentó en 1938. El título: *La octava mujer de Barba Azul*. Las estrellas: Gary

Cooper y Claudette Colbert. El director, Lubitsch, y los guionistas, Charles Brackett... y Billy Wilder. Ahora sí, las grandes puertas de Hollywood se habían abierto para el pequeño Billy. Wilder no sólo había encontrado a quien iba a ser, de aquí en más, su maestro y su modelo, Ernst Lubitsch, sino también al que sería, durante largos años, la otra mitad de su cerebro: Charles Brackett. Aunque en lo personal fueran tan afines como el agua y el aceite, en lo profesional el pausado, reflexivo y conservador Brackett y el burbujeante, imaginativo y corrosivo Wilder probarían haber nacido el uno para el otro. Un equipo imbatible, pronto el más cotizado de Hollywood y alrededores. Doce años de colaboración ininterrumpida, varios guiones modélicos, unas cuantas nominaciones y 2 Oscars ganados. Por *Días sin huella* (1945) y la magna *El ocaso de una vida* (1950), última colaboración entre ambos, dirigidas ambas por el propio BW, que había iniciado su carrera de director en 1942, con *El mayor y la menor*. "El matrimonio mejor avenida de Hollywood" (Billy dixit), tan simbiótico que se hicieron populares como Brackettandwilder, llegaría a su fin como tantos matrimonios: un día de 1950, Billy le dijo a Charles que no quería volver a verlo nunca más. Jamás se habían soportado.

**Flores y piedras.** De allí en más, Wilder penó en busca de un nuevo coequiper (antes le había sido infiel a Brackett por una única vez: cuando se apareó con un tal Raymond Chandler para parir el guión de *Pacto de sangre*, en 1944), hasta dar con su nuevo hombre de confianza, el rumano Itek Dommnici, más conocido por su seudónimo de I. A. L. Diamond. Desde 1959, año de *Una Eva y dos Adanes*, hasta 1981, año de *Compadres*, su última película hasta hora, son 22 años: un "matrimonio" más duradero aun que el anterior. Un rosario de joyitas, más nominaciones y un Oscar, por *Piso de soltero* (1960). A propósito, y desmintiendo aquel adagio que dice que la Academia no premia comedias —aunque la mitad de ellas fueron para varios de sus dramas—, Mr. Wilder acumuló a lo largo de sus cuatro décadas de carrera la friolera de 20 nominaciones (sumando las de director, película y guionista), de las que ganó siete. No fueron los únicos premios que recibiera en su vida, ya que también le dieron la Palma de Oro en Cannes en 1945, por *Días sin*

*huella*, y ya sobre el final de su carrera, el Irving Thalberg Award y los Life Achievement Awards de la Directors Guild y del American Film Institute, además de la Medalla de las Artes y las Letras en Cannes 1978.

Aunque no siempre tuvo a la crítica de su lado, Billy gozó siempre de un olfato privilegiado para saber qué era lo que el público esperaba, suministrándose junto con hábiles dosis de corrosión subliminal. Las cifras hablan del éxito de esa fórmula: hasta fines de los años 60, sus películas habían recaudado alrededor de... ¡200 millones de dólares! Nada mal para quien jamás dejó de ser fiel a sí mismo. Teniendo en cuenta que desde muy temprano en su carrera Billy se convirtió en su propio productor, se entiende de dónde sacó los dólares para los Picasso, Renoir, Chagall, Schiele y Kandinski que son parte de su pinacoteca personal, una de las más valiosas del mundo. Otro privilegio que BW exhibió siempre con orgullo es el de poseer, por contrato, el derecho al *final cut*, esa quimera para el 99% de los directores de Hollywood, prueba de que su obra le ha interesado más de lo que él mismo está dispuesto a admitir en entrevistas. No todas han sido flores, sin embargo: a partir de *Bésame, tonto* (1964), uno de sus mayores fracasos de público, tanto éste como la crítica comenzaron a dar signos de hostilidad e incomprensión, y como consecuencia las acciones de BW empezaron a bajar. Resultado: algún film gravemente mutilado por la productora (*La vida privada de Sherlock Holmes*, de 1970, se exhibió con una hora menos; Wilder aún tiene esperanzas de estrenar la versión completa, de 3 horas y media), y alguna obra maestra escandalosamente ignorada (*Fedora*, de 1978).

Una difícil vida fácil la de Billy Wilder. La vida de un tipo *vivo*, en todos los sentidos de la palabra. A juzgar por entrevistas recientes y por ciertas apariciones públicas (en la ceremonia del Oscar, dos o tres años atrás), el hombre sigue siendo, a sus casi 88 años, ese mismo chico avisado que llegó a Hollywood hace medio siglo, el mismo que nos ha mantenido despiertos y gozosos frente a una pantalla de cine, sospechando que la vida podía ser más puerca, y al mismo tiempo más plena de lo que creíamos. Larga vida, Billy Wilder. ■



# 18 películas de Billy Wilder

## Pacto de sangre

(*Double Indemnity*, 1944)

Gran parte del cine negro gira en torno, es deudora, homenajea y/o imita a esta obra cumbre. Barbara Stanwyck establece el standard más alto para la esposa infiel y desleal —¿estuvo más sexy alguna



vez?—; Fred MacMurray es el incauto que cae en sus redes y Edward G. Robinson reemplaza al detective habitual por un asegurador que investiga porque su olfato le dice que no hay que pagar ese seguro. El uso del flashback y del relato en off de MacMurray es uno de los elementos trágicos que marcarían al género. Billy Wilder podría haber detenido su carrera aquí (su tercera película) y hoy sería famoso. Pero lo bueno recién comenzaba. Circulan los nombres de Cain y Chandler como autor de la novela original y adaptador del guión. Nadie me lo preguntó nunca pero ésta es la película que me llevaría a una isla.

G. N.

## Días sin huella

(*The Lost Weekend*, 1945)



Con la colaboración de Charles Brackett como guionista, Billy Wilder realizó en su primera etapa en los EE.UU. una serie de films de carácter dramático. Realizada inmediatamente después de *Pacto de sangre* y lejos de la calidad de su antecesora, más allá de los Oscars

acumulados y de su intento de aproximarse de una manera adulta a un tema casi tabú para Hollywood hasta esos momentos: el alcoholismo, *Días sin huella* ha envejecido mal. Tras veinte minutos iniciales de fuerte impacto en la descripción del mundo de un alcohólico, el film cae posteriormente en la reiteración y esa tendencia al didactismo que en ocasiones empaña la obra del autor, con un final de fuerte tono moralizante, que se contrapone con el desarrollo dramático de la película. Quedan en pie el comienzo señalado, la esforzada interpretación de Ray Milland y, tal vez, la escena del delirium tremens, pero ello no alcanza para sostener una película, que está entre las más prestigiosas del director, que no entre las mejores.

J. G.

## El ocaso de una vida

(*Sunset Boulevard*, 1950)



Una historia de muertos vivos. Holden relata desde el fondo de una piletta. Swanson, Stroheim, Keaton lo acompañan desde sus retiros forzados en los que el celuloide, guardada por excelencia de fantasmas, los persigue obstinadamente desde el pasado. Hollywood como reino de las tinieblas, de la apariencia y la locura, pesadilla gótica excedida en ideas y

cercana al desvarío. No es cinismo lo que destila la mente de Wilder sino una lucidez extravagante, un amor imposible por estos fantasmas desesperados, una piedad contra toda lógica. Cínicas son *The Player* o *La noche americana*, en las que el cine es un trabajo o un negocio pero nunca, como aquí, una avidez de gloria destructora e implacable, un abismo que atrae más allá de toda prudencia. Al mismo tiempo que se arriesga en las profundidades de lo macabro, Wilder (a través de la voz del narrador) no sacrifica la claridad ante la tentación de lo morboso ni resigna su mirada ética. La historia del protagonista es lo contrario de lo que quiere hacernos creer. Lo suyo es una cadena de sacrificios (la libertad, el dinero, la dignidad, el amor) guiada por la necesidad de conjurar el peor de sus males: la cínica y mediocre superioridad de su juventud.

Q.

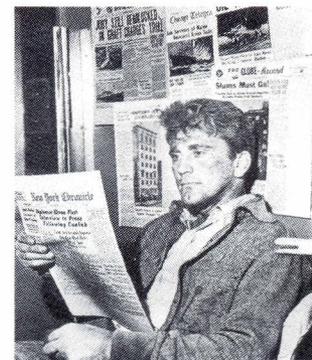
## Cadenas de roca

(*The Big Carnival*, 1951)

Esta película, rodada por Billy Wilder inmediatamente después de *El ocaso de una vida*, comparte con ésta el carácter genérico —melodrama, en este caso social— pero casi ninguna de sus virtudes cinematográficas. Un obrero queda atrapado dentro de una mina y el hecho es aprovechado por los responsables de un periódico para montar un show del sensacionalismo más barato. Si bien la película tiene cierta fuerza en la denuncia de la prensa amarilla, no logra extender la misma a los comportamientos de los personajes por su excesiva estereotipación y una manifiesta tendencia al didactismo. Somera ilustración de un guión, su mensaje impuesto de an-

temano no deja ningún espacio para la reflexión posterior. Película altamente valorada por cierta crítica, a partir de su carácter de obra de denuncia, está lejos del nivel de las mejores obras del autor.

J. G.



## Infierno 17

(*Stalag 17*, 1953)

Leonard Maltin la define en su guía como "la abuelita de las películas sobre campos de prisioneros de la Segunda Guerra Mundial". Cierto es que hoy su visión sobre el tema delata cierta ingenuidad. En su favor puede alegarse que el tratamiento exhibe las constantes wilderianas: un narrador que no sólo presenta el sitio en que se desarrollará la acción, sino que en un ejercicio insólito de autorreferencialidad, diferencia este film de otros films de guerra, fundando su carácter de relato. Instalada esta mediación Wilder mezcla drama con intriga del tipo *whodunit* y variados apuntes de comedia. El héroe —o antihéroe— es un William Holden más cínico que nunca, aquí como un sargento prisionero que trata de pasar el confinamiento lo mejor posible, negociando lo que tenga

al alcance, sin el menor atisbo de "espíritu de cuerpo" para sus compañeros de armas y de suerte, por lo que es sospechado de espía. Esa posición ambigua le sirve a Wilder para presentar un perfil más veraz sobre el heroísmo, puntualizando una mirada de desconfianza hacia todo lo corporativo. Pese al tono liviano elegido, la crítica wilderiana se impone. Los personajes secundarios en situaciones idem están aprovechados al máximo en viñetas que a veces denotan la base teatral de la que parte el film. Wilder los emplea como elemento de distensión de lo dramático. Se destaca la contundente labor de Otto Preminger como el comandante alemán del campo. Y Robert Strauss y Harvey Lembeck, extraña pareja cómica, protagonizan una breve escena que es un ensayo para el baile travestido de Joe Brown y Jack Lemmon en *Una Eva y dos Adanes*.

A. R.

## Sabrina

(1954)

Basada en una pieza teatral que combina *La Cenicienta* con *El patito feo*, en manos de Donen o de Minnelli *Sabrina* habría sido un cuento de hadas hecho y derecho. Wilder, que venía del pesimismo de *Cadenas de roca* e *Infierno 17*, abre el relato con el clásico "Había una vez...", pero luego vuelve sobre sus pasos, haciendo chocar el cuento de hadas contra el cerrado clasismo de la alta sociedad de

Long Island. Billy, que entendía a las putas pero no a las doncellas, le quita protagonismo a su soñadora heroína, para cedérselo a los ricachones Larrabee, con los que no simpatiza. En particular, Linus (un Bogart envejecido, incomodísimo en el papel de capitalista agrario y solterón) y David (William Holden, versión-playboy del Príncipe Azul), ambos demasiado *negros* para una comedia "rosa". La súbita "redención por el amor" del odioso Linus parece más una broma amarga que un *happy end*. Salvada por una magistral secuencia de apertura, unos diálogos que sacan chispas y la presencia imborrable de Audrey Hepburn, tan sublime como siempre, *Sabrina* parece Perrault releído por un Fassbinder sometido a cura de desintoxicación en los estudios de la Paramount.

H. B.



# 18 películas de Billy Wilder

## La comezón del séptimo año

(*The Seven Year Itch*, 1955)

En la persona de Richard Sherman, y en el mundo por él habitado, Wilder descarga una de sus más feroces andanadas contra la *middle-class* yanqui-urbana, y contra todos y cada uno de sus fetiches. Marilyn incluida, por supuesto, Gran Fetiche Americano cobrando forma —vaya si lo hace— ante el atribulado Richard, que ha invocado lo que no puede dominar. Paradójicamente tratándose de la Monroe, ella es aquí más una idea que un cuerpo. O más bien un *sueño*, como lo



sugiere una puesta que va materializando una a una todas las fantasías del protagonista. *La comezón...* puede ser vista, en efecto, como un único gran sueño, un viaje por el cerebro de Richard Sherman, que lee un libro llamado *El hombre y el Inconsciente*. Las continuas referencias a *El monstruo de la laguna negra* no son gratuitas: el sueño de la razón (de Richard Sherman) engendra *marilyns*. Casi sobre el final, Tom Ewell comenta que el personaje de Marilyn le hace acordar a... Marilyn Monroe, prueba de que Billy es tan capaz de patear el tablero como Groucho y sus hermanos. Pobre Sherman, tener a un Mito de vecina...

H. B.

## Amor en la tarde

(*Love in the Afternoon*, 1957)



Gary Cooper viejo hace de un Casanova americano en París que va a ser cazado por una fresca y jovencísima Audrey Hepburn. La película rompe con todos los clichés de las comedias románticas. Audrey Hepburn (Ariane) se siente atraída por

los rituales amorosos que el maduro playboy Cooper practica con cuanta parisina se le cruza por el camino. Ariane disfruta de las serenatas de los disparatados gitanos, del champán, del caviar y las flores de la misma manera que, como ella sabe, ya lo hicieron cientos de mujeres. No le importa. Lo único que le interesa es ser la última. El ratón le tiende la trampa al gato y usando sus mismas armas lo atrapa. El francés canónico, Maurice Chevalier, hace del padre detective de Ariane. *Amor en la tarde* es una película muy audaz para la época: la relación de sus personajes con el sexo es decididamente liberal. Este primer guión de I. A. L. Diamond y B. Wilder, adaptado de la novela *Ariane* de Claude Anet, es sólo el comienzo de una larga y fructífera carrera conjunta.

F. F.

## Testigo de cargo

(*Witness for the Prosecution*, 1957)



Dos películas. En la primera, Billy se despatarra a gusto, en compañía de sir Wilfrid Roberts/Charles Laughton, abogado criminal misántropo y misógino, zorro viejo con lengua de víbora y cuerpo de hipopótamo. Su pasatiempo favorito: imaginar las distintas formas de asesinar a la insufrible enfermera/sargento/*yiddische mame* que lo atiende. Estrangularla con los tubos de sonda, clavarle el ter-

mómetro entre los omóplatos... A partir del momento en que el juez da el primer martillazo, la puesta queda atrapada por la obra (de teatro) en la que se basa. Billy pierde interés, como el propio Laughton, que combate la rutina jugando "solitarios" y empujando el termo lleno de brandy durante las sesiones. Es que —como lo devela el negro final, como lo desarrollaría más tarde en *Primera plana*— para Wilder el sistema judicial es apenas una mascarada, un juego con trampas. El final-final es más negro aun, ya que insinúa que el abogado podría llegar a casarse con la enfermera. Para destacar, la utilización de Tyrone Power "a contrapierna" de su imagen de estrella, y la Christine de Marlene, única mujer en la obra de Wilder capaz de matar por amor.

H. B.

## Una Eva y dos Adanes

(*Some Like It Hot*, 1958)

La mejor comedia de Billy Wilder. Es una comedia de enredos con un guión perfecto de Wilder e I. A. L. Diamond. Todo es engaño. Todo es confusión. El ritmo es vertiginoso. Jack Lemmon (una guapísima Daphne), en la mejor actuación de su carrera, confunde constantemente su identidad sexual por el simple hecho de andar por el mundo vestido de mujer. Marilyn Monroe está tremenda. Dice Billy Wilder que tuvo que filmar 70 veces cada plano porque la Monroe no lograba recordar sus líneas. No importa. Valió la pena. Marilyn es el sexo en la pantalla, nadie más que ella tiene una presencia así. En *Una Eva y dos Adanes* no sólo

se confunde Lemmon sino que también se provocan conflictos de identidad sexual en el espectador, sobre todo si es mujer u homosexual: todos queremos quedarnos con la irresistible Marilyn. La película no es para nada misógina: Lemmon y Curtis sufren en carne propia las "desventajas" de ser mujer en un mundo machista. El final, absolutamente desopilante, no hace más que reforzar la confusión: "No nos podemos casar [...], soy un hombre", le confiesa Lemmon a su prometido. "Nadie es perfecto", le contesta el millonario bocón. Fin.

F. F.

## Piso de soltero

(*The Apartment*, 1960)

C. C. Baxter (Lemmon) es el personaje más solitario de la galería wilderiana. *Piso de soltero* es la fábula mordaz sobre los años 60, apoyada en la solidez habitual de los guiones del director y en la complejidad de la historia y los personajes. Baxter trabaja en una compañía de seguros y la cámara de Wilder registra la rutina sin alegría de aquellos que aspiran a un mínimo poder. El mundo de la falsificación, temática recurrente en Wilder, adquiere características trágicas desde el patético rostro de Lemmon. La sociedad norteamericana es investigada en cada una de sus carencias por la mirada de Wilder, decidido a trabajar los códigos de la comedia dramática al exponer el miserabilis-

mo de personajes poderosos o con ansias de serlo, acomodados y cobardes. El invisible estilo de Wilder tiene en *Piso de soltero* su máximo ejemplo: propone un falso trabajo sobre la teatralidad de la puesta para imponer el uso del cinemascopio como extensión del espacio cinematográfico. Lemmon deja para el cine su actuación más conmovedora, Shirley MacLaine, como en toda aquella época, vuelve a potenciarse en sus papeles de mujeres a la búsqueda de afectos, y Fred MacMurray simboliza el clásico rol del arribista, presente en muchos films del director

G. J. C.



## Uno, dos, tres

(*One, Two, Three*, 1961)

Un ejecutivo de la Coca Cola en Alemania Occidental debe recibir a la hija de su jefe norteamericano y ésta se casa secretamente con un comunista. Virulenta sátira sobre las ideologías, estamos lejos aquí del espíritu de Lubitsch en *Ninotchka* y cerca de la visión

anárquica de von Stroheim. Film desequilibrado y estridente, con un tono exasperado que le emparenta a *El ocaso de una vida*, con momentos geniales como la escena del baile de *La danza del sable* de Liselotte Pulver arriba de la mesa y otros que rozan el mal gusto, su propia desmesura, tal vez, sea su mayor virtud. Nada parece salvarse de la furia iconoclasta del director. Película imposible de ver desde hace muchos años, cuenta con una extraordinaria actuación de James Cagney en su última labor hasta que reapareciera años después en *Ragtime* en una silla de ruedas.

J. G.



# 18 películas de Billy Wilder

## Irma la dulce

(*Irma la douce*, 1963)

Apoteosis del cine de estudio, del artificio, en *Irma la dulce* las máscaras están bien a la vista, todo es evidente casi hasta la obscenidad. Pero nada es lo que parece. Las máscaras se ponen y se sacan, todo está cambiando todo el tiempo, y Jack Lemmon más que nadie: de vigilante pacato a rey de los cafishos; de cafisho insensible a celoso enamorado de su pupila, y de ahí a lord inglés, hasta que la rueda de la fortuna da un último giro, y todo vuelve a empezar, pero todo ha cambiado. Apoteosis de la mentira, más que nada: todo el mundo no para de inventar historias que terminan siendo más verdaderas que la verdad. Si hasta los personajes inventados cobran vida, desafiando toda lógica. Pero —como

diría Lou Jacobi— “ésa es otra historia”. Shirley está de veras dulce, y sexy, y linda, y simpática, y encantadora... siglos antes de convertirse en MacLaine, una de las grandes insufribles del cine. El casamiento por iglesia, con el cura apurando la ceremonia porque Shirley está por parir, es una de las victorias más descaradas del cine sobre la moral burguesa. Triunfo del amor, *Irma la dulce* es un cuento de hadas enmascarado de cuento inmoral.

H. B.

¿Por qué cortó las canciones en *Irma la dulce*? Simplemente porque no me parecían buenas. Nunca he tenido ganas de hacer un musical porque ése es el terreno de Kelly, Donen, Robbins y Minnelli. La garganta y las orejas no son mi especialidad.

B. W.

## El último secreto de Sherlock Holmes

(*The Private Life of Sherlock Holmes*, 1970)

Filmado en Inglaterra y auténtico film maldito dentro de su carrera, es probablemente una de las mejores obras de su autor. Con un guión extraordinario, pero también con un sentido de la puesta en escena cinematográfica, no siempre presente en su obra, Wilder traza una melancólica desmitificación del famoso detective, que resulta ser homosexual, con una infrecuente carga de ternura. Incluso, la ancestral misoginia wilderiana aparece aquí bastante atenuada. Por cierto que también están las ácidas referencias a la Inglaterra victoriana y alguna se-

cuencia delirante, como la que muestra a Watson bailando con el ballet ruso y la mismísima Tamara Taumanova. Pero en el film predomina un tono sereno y un clasicismo que muestra la madurez conceptual a que ha llegado su autor.

J. G.

Ya casi he olvidado *El último secreto de Sherlock Holmes*. No tengo ganas de pasarme el tiempo defendiéndola, explicándola, dando conferencias por todos lados... No voy a pasarme siete años sentado sobre mi trasero tratando de encontrar la gran significación filosófica de tal o cual película mía. Soy un profesional. Hago películas como otros en Detroit hacen coches. A veces resulta y a veces no, pero la vida continúa. Trabajo constantemente porque, ante todo, hay que funcionar.

B. W.

## Avanti, amantes a la italiana

(*Avanti!*, 1971)

Billy Wilder se fue a los hermosos paisajes de Ischia para rodar esta notable comedia en la que Lemmon interpreta a un ejecutivo mi-



llonario que viaja desde los Estados Unidos a recoger el cadáver de su padre y se enamora de la hija de la amante del mismo. Última gran comedia del director, con sus habituales toques de cinismo, pero de un aire romántico que la emparenta con *Amor en la tarde*, Wilder ha llegado a una auténtica depuración de su estilo, con una puesta en escena muy clásica, la habitual brillantez de los diálogos y Lemmon y Revill en su plenitud. Dentro de varias secuencias memorables, recuerdo especialmente al empleado de la morgue que nunca termina de poner sellos cuando van a retirar el cadáver del padre. Uno de los films más equilibrados de Wilder y una de las mejores comedias de los 70.

J. G.

## Primera plana

(*The Front Page*, 1974)



Tercera de las cuatro versiones de la obra de Ben Hecht y Charles MacArthur, pero la única dirigida por Billy y protagonizada por la pareja más feliz que Hollywood dio a luz desde Humphrey Bogart y Lauren Bacall. Walter Matthau como el director del diario —des-

plegando todos sus maravillosos tics de fastidio— y Jack Lemmon como el periodista a punto de traicionar a la raza, son el centro de la narración, pero un ejército de personajes secundarios aportan vida y gracia a esta fenomenal catarata de gags y frases ingeniosas. Nombrar a Vincent Gardenia y Charles Durning —magníficos ambos— es desmerecer a muchos otros secundarios cuyos nombres no accedieron finalmente a las grandes ligas. La disparatada historia del condenado a muerte que escapa y de cómo el periodismo aprovecha la noticia son una excusa para desplegar sus dardos contra los policías, políticos, periodistas y todo lo que se mueva y tenga dos piernas. ¿Se puede hacer buen cine a partir de una obra de teatro? ¡Pregúntenle a Billy Wilder!

G. N.

## Fedora

(1978)

Fedora es el reverso de la Norma Desmond de *El ocaso de una vida*. Si en aquel film se asistía a la apoteosis de una decadencia que Wilder transcribía como un magistral melo negro con homenajes explícitos a la época de Oro del Hollywood mudo —Swanson, Stroheim y Keaton incluidos—, en *Fedora* el ajuste de cuentas asume otra mirada hacia el pasado de un cine, para convertirse en el definitivo entierro de los monstruos creados y usados por un sistema. Basado en una novela de Thomas Tyrone, la historia de una diva hollywoodense —cuya figura evoca tanto a Marlene Dietrich como a Greta Garbo— se convierte en una amarga reflexión sobre la industria cinematográfica y sobre la vejez y las formas de esclavitud que el cine

asume. Pero aquí la víctima es también victimaria de un modo más cruel que lo era la Desmond en *El ocaso*. El largo flashback que cubre la investigación sobre la vida de Fedora (aparentemente muerta al comienzo del film) le sirve a Wilder para arribar a una atroz revelación. La puesta remite a los films de grandes decorados de la década del 50, a los fastos de un Hollywood vestidos aquí en una tonalidad fúnebre, mortuoria. Film de fantasmas en el que William Holden pareciera corporizar al espectro del personaje interpretado en su antecesora. Ambos films, similares en su estructura y tema, hacen algo más que complementarse: se reflejan como en juego de espejos invertidos para iluminar dos caídas de estrellas de un firmamento inestable. Sin compasión y bajo una luz tan negra como deslumbrante.

A. R.

## Compadres

(*Buddy, Buddy*, 1981)

El último Wilder es una comedia negra sobre otra pareja desaparecida: el killer Trabucco (Matthau) y el impotente sexual Victor Clooney (Jack Lemmon). *Compadres*, un film que gusta a pocos, señala la despedida irónica del viejo director. Wilder se toma su tiempo para contarnos cada situación, revestida por su sutil mirada sobre los opuestos masculinos y sobre el sexo en la actualidad. El patético Victor obliga al silencioso Trabucco a solucionar la separación con su mujer, empleada en un instituto sexual atendido por un grosero doctor. Las situaciones que suceden en el lugar transmiten la crítica de Wilder a la medicina de estos días, preocupada por atender los diversos síntomas sexuales y a

los pacientes, observados por el director como los culpables de semejantes desbordes de los especialistas. El guión de Billy y Diamond vuelve a tener a la insustituible pareja protagonista como fundamento dramático. Cargadas a los curas, chistes sobre el sexo, intercambio de roles y un final que sorprende por su atrevimiento resumen un film no apreciado en el momento de su estreno. Una lástima, porque Wilder dice adiós con otro ejemplo de ambigua alegría. Como esa escena final en Hawaii, que muestra a Trabucco preguntando a un indígena sobre los ancestrales sacrificios humanos. *Compadres* es una película festiva y uno imagina al viejo Billy y a los incomparables Matthau y Lemmon divirtiéndose y riéndose a carcajadas durante la filmación.

G. J. C.

# Billy dixit

Recopilación: Horacio Bernades

Traducciones del alemán: Martín Brauer

*Como ocurre con Hitchcock, Buñuel, Berlanga, como en los casos de Oscar Wilde, Bernard Shaw y Borges, Wilder fue desarrollando inadvertidamente, cada vez que se le ponía delante un micrófono, una cámara, un teléfono o cualquier clase de interlocutor, una obra paralela, tanto o más brillante que su obra "oficial", hecha de toda clase de comentarios al paso, aforismos instantáneos, observaciones siempre sorprendidas, maliciosas, lapidarias. El anecdotario hollywoodense no sería el mismo —sería mucho más aburrido— sin el aporte inestimable del viejo Billy. Aquí una breve antología.*

**Actores.** Los amé a todos, cada uno a su manera. Sabía que con Gary Cooper tenía que comportarme como una enfermera, con Bogart había que ser un sádico, con Marilyn era necesario hacer de psiquiatra...

**Bidet.** "Imposible conseguir bidet. Sugiero ducha parada de manos" (texto de un telegrama enviado desde París a su esposa, quien le había encargado la compra de uno de esos sanitarios).

**Cama pirañera.** Por supuesto, el sexo es lo más importante, esto no se cuestiona, pero lo más difícil es el "después". El diálogo es penoso, se plantean preguntas absurdas, como: "¿Qué piensas ahora de mí?" o "¿Me quieres de verdad?", "¿Tanto como antes?". En lugar de todas estas preguntas, sencillamente habría que apretar un botón. Al instante el colchón giraría 180 grados, la dama con la que estabas desaparecería, mientras que en el otro lado del colchón aparecería una mesa de juego con cuatro sillas, tres compañeros de bridge, las cartas ya estarían repartidas. Podría hacerme rico con un invento de este tipo. (Este diálogo se mantuvo antes de la filmación de *El lado oscuro del corazón* y se publicó después de su estreno. Una para Eliseo.)

**Casablanca.** La película más popular jamás realizada. No es una película perfecta, no es la película que más dinero ha dado, pero cada vez que se pasa por la tele bate todos los records de audiencia. Esa película tiene una magia difícil de explicar. No es Paul Henreid, por supuesto. ¿Serán Bogart y Bergman, esa pareja improbable? ¿El ambiente? ¿El romance, frente a los negros nubarrones de la guerra? ¿Será Claude Rains, mi actor preferido? Un secreto imposible de develar, como el de todos los éxitos.

**Chandler, Raymond.** Era un caso típico: alcohólico, y casado con una mujer mucho mayor que él. Así que no la pasaba bien en la cama, ni bebiendo.

**Chandler (II).** Un escritor verdaderamente maravilloso. No hay quien pueda escribir una línea mejor que él.

**Cine barato.** No por ser barato es mejor. Una familia de Kansas City acaba de terminar de cenar. ¿Alguien cree que la mujer dirá: "No freguemos los platos esta noche porque dan una película que ha costado doscientos doce dólares y medio"?

**Cinismo.** ¿Cínico yo? ¡Jamás!

**Civilización y barbarie.** David Lean siempre trabaja en la incomodidad. Le gusta vivir en una tienda, sin agua corriente. Rodar en Bora-Bora, andar en camello, filmar tormentas, como

en *La hija de Ryan*. Le encanta estar atado al mástil de un barco. A mí me gusta estar sentado en una cómoda banqueta, en el interior de un estudio, con agua corriente y el *Herald Tribune* a mano. Si no, me siento sucio y desinformado.

**Críticos.** Lo que para los críticos norteamericanos es "sucio" en las películas americanas, en las europeas es "lujurioso".

**Cum Deo.** En todos mis guiones, después del título de la película figuran dos iniciales: CD. *Cum Deo*, en latín: una fórmula tradicional de encomendarse a Dios. No es que sea particularmente creyente, pero me parece la manera más barata de sobornar a aquella cosa que está entre las nubes.

**Decorador.** Cuando tuve que rodar la secuencia del entierro del mono, el decorador, completamente pasmado, me preguntó cómo debía hacerse. Yo le respondí: "Deben ser los funerales clásicos, habituales de un mono medio de Hollywood".

**Directores.** No es imprescindible que los directores de Hollywood sepan escribir guiones, pero sería de gran ayuda para sus guionistas que algunos de ellos supieran leer.

**Entretenimiento.** Yo también creo en los Diez Mandamientos. Los nueve primeros dicen: "No aburrirás", y el décimo, "Tendrás el *final cut*".

**Escribir.** Cuando escribís un guión, siempre juntás demasiado material, y hay que empezar a condensar y eliminar, hasta que terminás tirando al cesto de papeles el noventa por ciento de lo que escribiste. Cualquier mujer de la limpieza podría hacerse rica si lograra dar con el cesto adecuado.

**Estilo.** Estoy en contra de toda esa pirotecnia visual tan común en el cine de ahora. En mis películas, no pretendo que los espectadores salten ante cada plano, gritándole al de al lado: "¡Dios mío, mirá qué encuadre!". Además, todo eso ya lo probamos en los viejos días de la UFA, en Alemania, y después lo abandonamos.

**Estilo (II).** Si cuando el público empieza a interesarse en lo que está viendo, cuando los tenés agarrados por el cuello, aparece un encuadre extravagante, eso es una mierda, eso sólo perjudica a la película. Ahí obligás al espectador a pensar en la técnica: en ese momento el tipo agarró la cámara, la montó sobre una grúa y se subió a lo más alto... En mis películas yo quiero que el público *olvide* que hay una cámara y un director. Quiero que se olviden de que hay una pantalla, que se sientan junto a los personajes, en la misma habitación o en la misma calle.

**Estilo (III).** Un primer plano es algo tan valioso... Es como un "triumfo" en el bridge.

**Estilo (IV).** El mejor director es el que "no se ve".

**Estrellas.** Lo mejor para una estrella es morir joven, como Jean Harlow, Carole Lombard o Marilyn Monroe. El cometa tiene que desaparecer en el firmamento y no caer como un petardo mojado.

**Fassbinder, Rainer W.** Hay que imaginar a una familia en Düsseldorf. El marido está desesperado. Llega a casa y encuentra un comunicado de Hacienda. O bien paga los once mil marcos que debe de impuestos o irá a la cárcel. Su mujer le hace saber: "Amo al dentista y voy a abandonarte". Su hijo ha sido encarcelado por terrorista, la hija está embarazada y tiene sífilis y en ese momento llega alguien a su casa y le dice: "Sé que has tenido un mal día, ¿por qué no vamos a divertirnos un poco? Vayamos al cine a ver la película de Fassbinder *Desesperación*."

**Fuck you.** Una de mis reglas de oro en el negocio era el "Fuck you money!", "¡me cago en la guita!". Viene un productor y te dice: "¿quieres hacer esta película?". "No —le contesto— el guión es una basura". "Pero mirá que podés ganar mucha guita con esto". En ese momento hay que ser capaz de decir: "Fuck you! ¡Andá a cagar, no necesito tu guita! Ya tengo suficiente, puedo vivir perfectamente bien los próximos veinte años sin tu dinero."

**Garbo.** El rostro, ese rostro, ¿qué es lo que tenía ese rostro? En él se podían leer todos los misterios del alma femenina. Lo mirabas y veías a Eva, Cleopatra, Mata Hari. En la pantalla representó a todas las mujeres del mundo. El milagro ocurría en la emulsión de la película. ¿Quién sabe por qué?

**Géneros.** Lo mío era así: cuando estaba triste hacía comedias, y cuando me sentía bien, dramas.

**Godard, Jean-Luc.** Ha *épaté les bourgeois* durante tanto tiempo que ya no están en absoluto *épatés*. Los únicos que están *épatés* son los que ponen dinero en sus películas. Están *épatés* y arruinados, seguro.

**Hawks, Howard.** *Scarface* es una gran película, y también ha realizado excelentes comedias. Un director muy práctico, muy "económico" en su manera de trabajar.

**Hollywood.** Una ciudad donde con las tiras de piel que se han cortado del rostro de una sola estrella se podrían rehacer cuatro o cinco estrellas.

**Hollywood today.** Ahora las cosas son muy difíciles. Los estudios ya no existen. Y no se llega a ninguna parte besando culos, porque el culo que hoy besás mañana ya lo patearon, y un nuevo culo se está sentando en el sillón.

**Hollywood today (II).** Ya nadie habla sobre cine, sólo sobre negocios. Se pierde un año negociando un contrato, y yo quiero pasar un año *filmando*. La gente ni siquiera habla de hacer películas. No están obsesionados por el celuloide.

**Ilusión.** En este negocio no vendemos diamantes que la gente mirará con lupa. Hace falta algo brillante, algo que llame la atención y mantenga el interés. En nuestra profesión, lo que cuenta es la prestidigitación, el malabarismo, Houdini. Lo demás es secundario.

**Imbéciles.** El artista debe estimular al público, distraerlo, impedirle dormirse, y hacerle un par de buenas preguntas. El que cree conocer las respuestas no es, en mi opinión, un artista. Y además es un imbecil.

**Los Angeles.** No se ve a nadie en Los Angeles. Vives en tu coche y en tu apartamento, y sólo te encuentras con tus conocidos si coincidís en el mismo semáforo —¡y en cuanto se pone verde pierdes su rastro!—.

**Lubitsch, Ernst.** ¡Tenía un cerebro muy distinto del de las personas corrientes! Cuando Brackett y yo habíamos escrito

una escena, venía Lubitsch, la alteraba un poco, le daba la vuelta y le añadía unas pequeñas luces, la hacía un poco más elegante, y de pronto esa escena era ya "un Lubitsch". Un talento extraordinario, fuera de serie.

**Lubitsch (II).** Su mente trabajaba siempre de manera indirecta. No era la clase de director que golpea a los espectadores en la cabeza para decirles: "Dos y dos son cuatro, y tres y uno son cuatro también". El sólo decía: "Acá hay dos, y acá otros dos". Y después era el público el que hacía la suma. Los espectadores eran sus coguionistas.

**Lubitsch (III).** Cuando tenía que pensar algo muy a fondo, tomaba un puro y se iba al baño. A los cinco minutos volvía, exclamando: "¡Tengo la solución!". Durante la preparación de *Ninotchka*, se quedó, en vez de cinco minutos, un cuarto de hora. Es que teníamos que resolver un problema particularmente difícil.

**Marilyn.** Tenía un don extraño, que hacía que su carne fuera directamente absorbida por la cámara, reflejándose luego en la pantalla como auténtica *carne* que se podía palpar —una imagen más allá de la fotografía—.

**Marilyn (II).** Al terminar el rodaje de *Una Eva y dos Adanes*, después de las que pasé con Marilyn (hubo un plano que



tuvimos que repetir 70, 73, 83 veces, porque ella no podía recordar sus líneas), debieron haberme dado el "Corazón Púrpura", la medalla que el Ejército norteamericano entrega a los Sufrimientos por la Patria.

**Marilyn (III).** Dirigirla era como arrancar dientes.

**Marlene.** Era como la Madre Teresa, pero con mejores piernas. Vivía preocupándose por los demás: traía pancitos al estudio, nos hacía una sopa, si un eléctrico estornudaba le recetaba aspirinas.

**Marlene (II).** Los uniformes le sentaban particularmente bien. Nos encontramos en Berlín al fin de la guerra. Ambos llevábamos uniforme del ejército americano. El de ella era, naturalmente, de Chanel.

**Mensajes.** Cuando estreno una nueva película, vienen los periodistas y me preguntan: “¿Cuál es el tema de su película, Mr. Wilder?”. Es como si un pintor se quedara en la galería para explicar su obra, o pusiera, debajo de la tela, un cartelito detallando sus intenciones. Si una película no provoca en el espectador un *sentimiento* de algo, entonces el director ha fallado en su propósito.

**Obra.** Si algún día hablo de mi “obra”, por favor ponga la palabra entre comillas y añada una sonrisa. No quiero sonar como el rabino de Kiev haciendo un discurso teológico.

**Oficio.** Yo soy un panadero. Intento hacer el pan un poco más sabroso, añadiendo quizás una pizca de comino. Tal vez le dé una forma diferente a las medialunas. El sabor estará ligeramente modificado, pero seguirá siendo pan.

**Productores.** En Hollywood, cada vez que escribía un guión, los productores me pedían que les resumiera el tema en una frase. Yo les decía cualquier cosa, para darles el gusto: “La guerra es un infierno”, o “No se puede comer sopa con un tenedor”, o “Ningún hombre es una isla”, una frase que sonara a zen, en suma, algo que diera impresión de “profundidad”.

**Productores (II).** Convertirme en productor no era tener poder, sino la posibilidad de llevar a la pantalla, tan fielmente como fuera posible, lo que había imaginado, es decir, tener el derecho de supervisar el montaje. Lo que naturalmente quiere decir que debes ser razonable, que no puedes empezar una película con un presupuesto de cuatro millones de dólares y terminarlo por cuarenta millones. No puedes hacer una película de ocho horas cuando inicialmente estaba prevista para dos horas. Porque en ese caso, si tu película es un fracaso y arruinas a la productora, te tendrá miedo, te tratará como a un paria y no te dará ninguna oportunidad de redimirte. Hay que ser práctico, comprender los problemas de financiación de las películas, y si eres honrado y juegas limpio, llegarás a una posición de peso y se te respetará por tu integridad.

**Profesión.** No soy un “poeta del cine” que tiene la cabeza

entre las nubes y declara: “Oh, es sólo dinero”. Ese dinero me ha sido confiado y de él dependen vidas, y me siento responsable de eso. No puedo desentenderme, no puedo pensar solamente en mi ego. Me digo: “quedémonos con esta toma, porque el sol se pone; si no, habrá que volver mañana, y eso costará noventa mil dólares más”.

**Remakes.** Me gustaría rehacer todas mis películas. En realidad, habría que dedicarse pura y exclusivamente a filmar *remakes* de tus propias películas, durante toda tu vida. Aunque, pensándolo bien, no. Todo lo contrario: no habría que mirar nunca hacia atrás, sólo hacia adelante, rumbo a nuevos errores.

**Revisiones.** Nunca re veo mis viejas películas. Es como encontrarte con una mina con la que te fuiste a la cama hace 15 años, la mirás y pensás: “¡Madre santa! ¿Yo me llevé *esto* a la cama?”.

**Star System.** Hoy en día, una mujer como Barbra Streisand monta negocios, es coproductora, y eso le resta magia a su imagen de estrella. Antes había cierto misterio acerca de la vida privada de las estrellas —misterio *fabricado*, por supuesto, pero fascinante—, y eso generaba un constante voyeurismo.

**Studio System.** Con los grandes estudios cinematográficos pasa algo parecido al amor, en relación con las mujeres: no podés hacer películas con ellos... y no podés hacerlo *sin* ellos.

**Técnica.** Por supuesto que todo el mundo quiere tener una imagen y un sonido perfectos. Pero si ese perfeccionismo predomina sobre la historia, hace la película inútilmente bonita, comprometiendo la tensión, la vida, el drama. Entonces se convierte en un defecto.

**Tragedia.** La única tragedia griega que conozco es Spyros Skouras. (*N. de la R.*: Skouras era un conocido ejecutivo, presidente de la Fox durante veinte años.)

**Trucos.** Si un actor entra en escena por la puerta, no pasa nada. Si entra por la ventana, ya tenés una escena. ■

Opiniones sobre Wilder

## Disparen sobre el pequeñín

- ✓ BW tiene la mente llena de hojitas de afeitar. (William Holden)
- ✓ Después de trabajar con BW, escribir guiones para otros es como pasar de primera a segunda división. (I. A. L. Diamond)
- ✓ Sus películas no tienen dulzura, ni simplicidad, ni espontaneidad. (Pauline Kael, crítica de cine)
- ✓ Mucho tiempo antes de que Billy Wilder fuera Billy Wilder ya se creía Billy Wilder. (Audrey, su esposa)
- ✓ El ejemplo de un buen director. Está escondido detrás de sus películas, al servicio de ellas, y no al revés. (Fernando Trueba, en *El Amante* Nº 15)
- ✓ Sin contar a Orson, sólo trabajé para dos grandes directores en mi vida: von Sternberg y BW. (Marlene Dietrich)
- ✓ Con *Amor en la tarde*, BW, antiguo discípulo de Lubitsch, podría haberse convertido en su maestro, si no fuera porque Lubitsch murió varios años antes. (Guillermo Cabrera Infante)
- ✓ En el trabajo, BW tiene dos personalidades: la de Mr. Hyde... y la de Mr. Hyde. (Harry Kurnitz, coguionista de *Testigo de cargo*)
- ✓ BW, un austriaco que hace películas absolutamente americanas, que ningún norteamericano se atrevería a hacer. (Pedro Almodóvar)
- ✓ ¿Billy Wilder? Un ser repulsivo. (Humphrey Bogart)
- ✓ De los viejos directores, me gustan Hitchcock y BW. (Howard Hawks)
- ✓ Durante la proyección de *Uno, dos, tres* me sentí degradada y disgustada, como si me estuvieran tirando mierda a la cara. (Pauline Kael)
- ✓ El hombre más fascinante y estimulante que jamás conocí. (Walter Matthau)
- ✓ Trabajar con BW en *Pacto de sangre* fue una verdadera tortura que probablemente ha acortado mi vida, pero con él aprendí todo lo que sé sobre la escritura de un guión cinematográfico, que no es mucho de todos modos. (Raymond Chandler)
- ✓ Cada vez que viajo a Los Angeles voy a visitarlo, y nos encontramos a charlar. Eso para mí es lo mismo que si un católico fanático fuera a visitar al Papa, el Papa lo recibiera a él solo, y se pusieran a charlar de esto y aquello. (Fernando Trueba)
- ✓ Ha decidido no seguir tomando en broma lo trágico, sino, por el contrario, tomar seriamente lo cómico, colocándose como el digno heredero de Lubitsch en el corazón de los cinéfilos. (Jean-Luc Godard)

- ✓ *Uno, dos, tres* mueve a risa de la misma manera en que un catéter drena la orina. (Pauline Kael, again)
- ✓ A partir de *Pacto de sangre*, las dos palabras más importantes del cine son Billy y Wilder. (Alfred Hitchcock)
- ✓ De los clásicos de Hollywood, de quien me siento más afin es de BW. Lo que él hacía resume todo aquello que me interesa en cine. (Otra vez Almodóvar)
- ✓ BW, viejo zorro libidinoso, ha rodado en *La comezón del séptimo año* algunos planos puramente pornográficos, en algún sentido abstractos, puesto que son incomprensibles para 98 de cada 100 espectadores. (François Truffaut)
- ✓ Es tan cínico BW que quizá no crea ni siquiera en su propio cinismo. Incluso sus mejores películas se ven afectadas por la tendencia del director a la caricatura gruesa, en particular con los personajes secundarios. Vistas desde lejos, todas sus películas parecen menores, debido a las deficiencias visuales y estructurales. (Andrew Sarris, crítico de cine, en 1969)
- ✓ BW es un Lubitsch rancio, romanticismo fermentado, un disco de 78 sonando en 45, un viejo mundano de Viena mofándose de Hollywood mientras Hollywood se lo traga. (Andrew Sarris, en 1976)
- ✓ BW pertenece definitivamente al Panteón de los elegidos. (AS, en 1991)
- ✓ *Irma la dulce* no es una comedia, sino una mutación monstruosa. (Adivinen quién; las iniciales son PK. Una ayudita: es la misma persona que dijo que *El ciudadano* no era una película de Orson Welles sino de Herman Mankiewicz. Un frasquito de veneno para los que acierten.)

Los Angeles es una ciudad —mejor dicho, una película— permanentemente inacabada. Esa es su condena y su gloria. Mira, yo creo que Los Angeles y Hollywood, y todo lo que hay allí, es uno mismo. Eres tú, palabra. Eso es al menos lo que yo sentí la décima vez que lo dejé, la última, hace casi un año, una mañana fría y lluviosa. Desde entonces sé que, siempre que vuelva, me será imposible abandonarla sin ninguna pena. Esto me recuerda algo. Ha sido *El ocaso de una vida* del maestro Wilder, la película donde mejor he visto reflejada esa emoción que hoy significa Hollywood: una ciudad edificada sobre ilusiones y desilusiones, sobre esperanzas, cronopios y famas. Aquí tenemos en todo su esplendor eso que los expertos, sin citar jamás a Horacio, llaman el “carpe diem”, es decir, la fugacidad de la vida. El lugar donde las personas se queman mucho antes de estar quemadas. “El tipo tenía talento”, le dice Nancy Olson a Bill Holden en la citada *El ocaso de una vida*. “Eso fue el año pasado”, responde Holden. ■

José Luis Garci en *Morir de cine*, capítulo “Welcome to L. A.”.

# La Billyoteca

por Horacio Bernades

Primera sorpresa: los libros en idioma español dedicados a la obra o a la figura de Billy Wilder son nada menos que cinco (contando las memorias, de flamante distribución en nuestro país, que se comentan aparte). Editados en el curso de apenas siete años, la cifra resulta sin duda desmesurada, teniendo en cuenta que ni siquiera Hitchcock, seguramente el más estudiado de los realizadores cinematográficos, ha merecido una dedicación tal. Podría argumentarse que Wilder es uno de los pocos maestros de la época clásica aún vivos, y que eso despierta un interés particular. En ese caso tendría que ocurrir lo mismo con Stanley Donen o Sam Fuller, por ejemplo, y no ocurre. ¿Será que, al día de hoy, hay más posibilidades de acceder a la obra de Wilder que a la del resto de sus coetáneos? En España, país de origen de todas las ediciones a las que nos referimos, tanto el video como la televisión se han convertido, desde hace años, en un verdadero catálogo viviente de *todo* el cine clásico de Hollywood, así que esto tampoco explica la diferencia. Ya que de España hablamos, por ese lado podría estar la clave: Wilder ha sido siempre una pasión hispana, casi tanto como los toros o las tapas. ¿Quién otro si no un español podría haberle dedicado un Oscar, comparándolo tácitamente con el mismísimo Dios? Quizá sea Trueba el más fanático sacerdote de este *billyculto*, pero en absoluto el único: sus colegas Berlanga, Almodóvar y Garcí, para nombrar sólo a los más notorios, profesan la misma devoción, cine adentro y puertas afuera, y otro tanto ocurre con el grueso de la crítica de aquel origen. Producto español de exportación, tanto como el destape en una época, la movida en otra y el bacalao siempre, veamos entonces, caso por caso, de qué va cada uno de los libros de esta *billyoteca*, ordenados de menor a mayor, según el discutible criterio de un servidor, catalán de tercera generación.



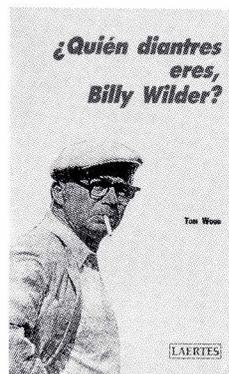
**Caso 1: Macarrones.**  
**Billy Wilder**, de Juan Carlos Rentero, Ediciones JC, 1987.

La colección Directores de Cine de la editorial JC, que circula entre nosotros desde hace más de una década, no es un dechado de virtudes. La presentación y la gráfica son de una rusticidad conventual, el papel raspa como piedra pómez y las reproducciones fotográficas son estilo “manchón”. Los textos suelen irse en una cháchara vaga y macarrónica, erizada de errores tipográficos. Juan Carlos Rentero, autor de este *Billy Wilder*, es el director de la colección, y se nota. Una prosa enrevesada y poco amiga de la síntesis no ayuda a digerir ciertas opiniones “a la

marchanta”, como cuando, en el capítulo introductorio, el autor dictamina que la mayor parte del cine realizado en el mundo entero a partir de los años 70 —Coppola como paradigma— sería “despreciable”, sin más vueltas. “Sería un error cerrarse en banda y prescindir de lo que uno aspira que vean lo que tú has creado”, tutea Rentero un epigrama por el que Cantinflas podría hacer valer derechos de autor y cuyo sentido develaremos en cuanto nuestros criptógrafos nos entreguen su informe. Mientras tanto, conviene enterarse de que “Wilder ha sido el cineasta que más y mejor ha sabido medir el tiempo de cada plano y el ritmo de todas y cada una de sus películas”, lo cual representa sin duda un encendido elogio al insuperable *timing* del autor de *El ocaso de una vida* a la hora de apretar el muelle del cronómetro. A propósito de *El ocaso de una vida*, nos anuncia Rentero que “asistiremos al relato que el muerto nos prepara sobre la *sinistralidad* de la historia” (el subrayado es nuestro), obligando al lector a replantearse no sólo el sentido del film, sino el sentido de la existencia del idioma castellano. En ese caso, ¿será preferible ir a ver *Irma la dulce*? “*Irma la dulce* es una película fantástica, como un cuento romántico. Pero tiene un encanto muy difícil de explicar”, nos orienta Rentero. Ah, bueno. “Sería un error cerrarse en banda y prescindir de lo que uno aspira”, que es pasar al siguiente libro.

**Caso 2: Billy, sos lo más grande que hay.**

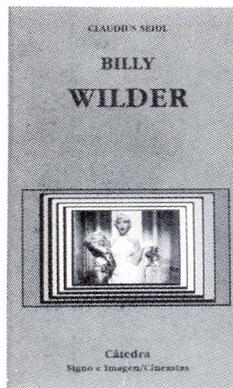
**¿Quién diantres eres, Billy Wilder?**, de Tom Wood, Editorial Laertes, 1990.



A pesar de la españolada del título, el autor es norteamericano, o inglés (el volumen no lo informa, y nosotros lo ignoramos). La edición original es de 1970, lo que representaría un serio hándicap si el texto tuviera alguna pretensión crítica sobre su obra, que no la

tiene: se trata simplemente de una recopilación de divertidas anécdotas personales, y al mismo tiempo catálogo exhaustivo de diálogos, *one-liners* y frases ingeniosas dichas por el viejo Billy en el curso de los años. Se parte del presupuesto de que BW es un tipo brillante, agudo y cáustico, lo cual es limitado, pero cierto. El título original expresa perfectamente las intenciones del autor: *The Bright Side of Billy Wilder*, “el lado brillante de BW”. La nota introductoria subraya que es ése, y no otro, el enfoque del volumen, así que nadie puede sentirse estafado. No por el contenido, al menos, aunque el precio (\$37 por 300 páginas) pueda prestarse a discusión. Cuando el autor

se permite incursionar, aquí y allá, en valoraciones críticas, demuestra que eso no es lo suyo, incurriendo en una masiva, adjetivada sobrevaloración de la obra de Wilder, a partir de la presunción —puesta más allá de toda duda razonable— de que el hombre es ni más ni menos que un genio del cine. Esos párrafos transmiten al lector la poco agradable sensación de estar leyendo una “gacetilla de prensa” —ese género publicitario disfrazado de periodismo— en versión *extended play*. Con esta salvedad, el resto del texto —que incluye muy buen material fotográfico de BW en diferentes rodajes— se lee con placer: acá no falta ninguno de los mejores chistes de Billy. Como si de una recopilación de chistes de Fontanarrosa o Sendra se tratara, ¿*Quién diantres eres...*? es ideal para leer en el colectivo, en el ascensor, o durante un domingo lluvioso.



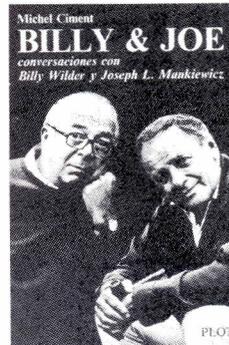
**Caso 3: Billy cineasta.**

**Billy Wilder**, de Claudius Seidl, Ediciones Catedra, Colección Signo e Imagen/Cineastas, 1991.

Para quien quiera conocer la vida de BW, y determinados aspectos de su obra, éste es el libro adecuado. Afectado por una traducción distraída, eso sí, capaz de imaginar la existencia de un realizador cinematográfico llamado MacGuffin (¿cómo divertiría esto a Hitchcock!) o de una famosa actriz de nombre Dana

Andrews (si le hubieran visto la cara), además de esta perla: “Cuando la Paramount reparó en Chandler, ya existían dos películas de sus novelas: *The Falcon Takes Over*, de Farawell, *My Lovely*, y la película de serie B...”. Pero bueno, quien pueda hacer la vista gorda ante estas originalidades del traductor se encontrará con una aproximación a la obra de BW tan sólida como suelen ser los títulos de esta colección (identificables por sus cubiertas plateadas). Claudius Seidl, un crítico alemán (corriente desconocida para nosotros), se ha tomado el trabajo de estudiar esa obra, a partir de una confesada simpatía, desde los inicios de BW como guionista en el cine alemán hacia fines de los años 20, hasta *Compadres*. Con abundantes referencias que ayudan a contextualizarla en sus diferentes períodos, en relación con la época y con la vida del propio Billy, revisten particular interés los apartados dedicados a señalar las vinculaciones de Wilder con el *film noir* (no sólo en referencia a *Pacto de sangre*), así como la enumeración de citas cinéfilas en buena cantidad de films de BW, y hasta la detección de ciertos rasgos del western (¡!) y el *musical* en *Bésame, tonto* y en *Sabrina*, por ejemplo. Bajo el título de *Double Identity* —que juega con el *Double Indemnity* original de *Pacto de sangre*—, Seidl se detiene en la cuestión de los disfraces y las identidades, recurrente en el cine de Wilder, y en otro apartado detalla las coincidencias entre la puesta en escena wilderiana y la de Howard Hawks. Aunque en algún momento caiga, también él, en la sobrevaloración, y con una organización atípica del material (los capítulos en los que se analiza la obra al frente, y los biográficos después), el estilo de Seidl es claro, sencillo y salpicado de un bienvenido buen humor. Cuando es necesario, Seidl apela a abundante documentación de primera mano, de suma utilidad, sin caer en el vicio de la sobreabundancia de fechas y cifras, en el que algunos suelen incurrir. El volumen se cierra con completas fichas técnicas y

adecuados comentarios, no sólo de todos y cada uno de los títulos dirigidos por el propio Wilder, sino también de las películas basadas en sus guiones. Lamentablemente, la edición española no incluye los títulos originales, sino sólo los de distribución en España, lo cual obliga a una trabajosa verificación de datos, una verdadera “chamboneada” de los editores. Bien por Seidl.



**Caso 4: Habla Billy, con yapa.**

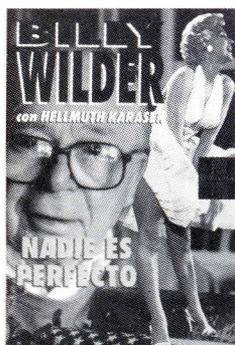
**Billy & Joe. Conversaciones con Billy Wilder y Joseph L. Mankiewicz**, de Michel Ciment, Plot Ediciones, 2a. ed. 1994.

Y finalmente, la frutilla en la torta: la voz del propio Billy, en una serie de entrevistas que le realizara Michel Ciment, durante años miembro de la redacción de la revista francesa *Positif*. Con una presentación tan bonita como la del

resto del catálogo de esta editorial que dirigen los hermanos Trueba (el sueño del pibe para el inefable Fernando, tener al maestro y mentor metido dentro de su catálogo), rebosante de un notable material fotográfico y —¡por fin!— una traducción a la altura, la “sección Billy” de este *Billy & Joe* se compone de cuatro entrevistas celebradas entre 1970 y 1979, la última de ellas tomada directamente de la banda de sonido de *Retrato de un hombre perfecto al 60%*, documental-reportaje realizado por el propio Ciment en ese año (¿podremos verlo algún día?). Gran ventaja: Ciment sabe de lo que habla cuando habla con Billy sobre la obra de Billy, y le saca el jugo. A sus anchas y en confianza, Billy se explaya a gusto y habla de sus películas, de los aspectos más oscuros de su vida (“trabajé de bailarín-gigoló en mi juventud en Berlín”), de los años dorados de Hollywood, de sus manías (“nombre un objeto, cualquier objeto, y verá que yo lo colecciono”) y de todo lo demás que a usted se le ocurra. Particularmente jugosas resultan sus observaciones sobre el estilo y la puesta en escena, que desmienten espectacularmente a quienes se apresuraron a verlo como un intuitivo más bien chapucero, colocando a este texto entre los más lúcidos —junto con el *Hitchcock* de Truffaut y el *Douglas Sirk* de John Haliday, entre otros— a la hora de pensar la “puesta” del Hollywood clásico. Las observaciones de BW con respecto a la dirección de actores (“Es como un psicoanalista que acuesta a diferentes pacientes en su diván. Con unos hay que ser masoquista, con otros un SS, y con otros hasta un confesor”) y sobre el verdadero valor de su arte (“No me paso el tiempo analizando mis películas. No guardo en mi sótano copias en 16 mm. No aburro a mis invitados mostrándoselas. No soy Pudovkin, no terminaré en el Panteón, no soy un poeta del celuloide”), entre tantas otras, representan el pensamiento vivo de Billy Wilder, la más perfecta decantación de una cierta sabiduría de la vida y del oficio cada vez menos frecuente. Indispensable para quienes quieran asomarse a una vida bien vivida y para aquellos para quienes el cine es algo más que una salida de sábado a la noche (aunque también eso), *Billy & Joe* no tiene desperdicios. Al contrario, viene con yapa: la otra mitad del libro está ocupada nada menos que por Joseph Leo Mankiewicz, ese otro gran conversador, ese otro “cráneo”. Y aquí termina nuestra recorrida por los pasillos de la *billyoteca*, tal como la conocemos al día de hoy. A leer se ha dicho. ■

# Las memorias de Billy

por Gustavo Noriega



*Nadie es perfecto* no es un volumen de memorias ni un estudio biográfico. Es la reproducción prolija de cuarenta y cinco cintas y cinco libros de notas de conversaciones mantenidas con el escritor Hellmuth Karasek.

Desventajas y ventajas: no tiene ni el tono personal y reflexivo que derivarían de la escritura directa de Wilder ni la exhaustividad de un trabajo de investigación. Pero lo bueno es el material de base; Wilder es

demasiado grande como para no trascender en estas páginas y una de las actividades donde brilla especialmente es en la de charlista.

Este dossier está plagado de las frases de Billy Wilder; ojalá su inteligencia —mayor que la que podamos alcanzar con mucho esfuerzo— ilumine nuestras páginas. La reseña de un libro donde nos cuenta su vida no puede prescindir tampoco de sus famosas citas.

**Principios.** “No aburrirás”, dicen los primeros nueve de los Diez Mandamientos de Billy. No es solamente una decisión comercial, es una declaración de principios. Wilder —como Oscar Wilde— no es solamente un brillante parlanchín: es un moralista. Sus películas estudian siempre temas morales en situaciones peculiares. Sus personajes toman decisiones como matar al marido o engañar a la esposa, regentar una puta o hacer periodismo amarillo. Wilder ha pensado siempre en términos éticos y también lo hace cuando tiene en mente a los personajes y al público. Dice de una de sus películas preferidas, *Mädchen in Uniform* (Sagan, 1931): “En la película se percibe que un mundo, hasta ahora desconocido, está poblado de personas fascinantes a las que nunca antes había encontrado. Se participa de relaciones humanas, de las que antes sólo se oía hablando en susurros; el mundo se ensancha. Y de pronto te sientes identificado con la historia de personas que llevan una vida completamente distinta a la tuya. No se puede apartar la mirada de ellos. De pronto se siente compasión y simpatía por personas que hasta entonces se habían considerado al margen de la sociedad, que incluso se habían repudiado y que hasta ese momento no nos habían importado una mierda. El cine nos implica”. Está hablando, claro, de sus propios personajes; nos cruzan por la cabeza *Piso de soltero*, *Infierno 17* o *Irma la dulce*. Pero —el cine nos implica— está hablando también del público; “no aburrirás” es entonces no sólo una fórmula comercial —aunque para la industria es un mandamiento ideal— sino una señal de respeto a quien escucha la historia que Wilder relata.

**Historia.** Wilder atraviesa el cine en toda su historia. El cine mudo lo encuentra en Berlín; la época dorada de Hollywood lo consagra como guionista y luego director. Conoció a todos los personajes del cine clásico y en este libro habla de ellos. De su maestro Lubitsch, con calor y admiración, ilustrando, a través del relato de algunas escenas, la esencia del famoso “toque

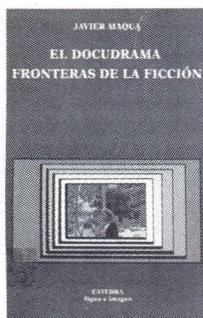
Lubitsch”. De Chaplin, cuestionando su etapa sonora. Pasan por su charla cordial (o no) la Garbo, Raymond Chandler (con quien no se llevó muy bien en la filmación de *Pacto de sangre*), Jean Arthur, Marlene Dietrich, Marilyn, Jack Lemmon y Tony Curtis, Jack Lemmon y Walter Matthau. El trío de *Sabrina*: William Holden (uno de sus actores favoritos), Audrey Hepburn y Humphrey Bogart. Las anécdotas se suceden, los chistes se multiplican. No hay un solo renglón aburrido en *Nadie es perfecto*.

**Anécdotas.** Reproducir una de las anécdotas de un libro que contiene cientos es banalizarlo o un acto de pereza periodística. Lo que siga quizá sea ambas cosas pero también la constatación de que el cholulismo, el espiar por una mirilla la vida de quienes hicieron el arte popular del siglo XX, puede hacer ver las películas de una forma distinta.

Durante la filmación de *Sabrina* Bogart tenía un malhumor espantoso. Viejo, cansado, enfermo y alcohólico, no toleraba a Wilder, que no lo había elegido originalmente para el papel; no soportaba la idea de que Audrey Hepburn tuviera un affaire con Holden cuando en la película —y sólo en la película— él llevaba las de ganar con la dama; no resistía llegar a su camarín después de las cinco, cuando el síndrome de abstinencia se hacía sentir y le resultaba inadmisibles que Holden, Hepburn y Wilder —tres amigotes— se fueran de martinis secos después de la filmación y no lo invitaran a unírseles.

Un día Wilder descubre que no tiene escrito el guión para una escena que se debía rodar a última hora y se lo comenta aterrado a Audrey Hepburn. “No te preocupes, yo me encargo”, le dijo la princesa a la que le gustaba vivir. En la toma anterior a la que temía Wilder, la Hepburn se equivocó intencionalmente una infinidad de veces hasta que Bogart se hartó. Las escenas se aplazaron y Wilder tuvo toda la noche para escribir la faltante mientras Bogie despoticaba contra Audrey. “Lo que Marilyn hacía involuntariamente, ella lo hizo a propósito, se puso en evidencia para salvarme a mí”, comentó Billy. Véase de nuevo *Sabrina* y trate de que esta anécdota no modifique su visión.

**Evaluación.** ¿Es entonces *Nadie es perfecto* un libro fundamental, como las conversaciones de Truffaut con Hitchcock? Pero ni remotísimamente. Porque si bien es imposible que un libro con charlas de Billy Wilder aburra, también es posible que se quede en la superficie, por más brillante que ésta sea. No se sabe muy bien quién es este Karasek, pero una cosa es segura: no es Truffaut. Lo pone de manifiesto entusiastamente al manifestar que *Testigo de cargo* es una película como las de Hitchcock —que jamás filmó un *whodunit*—, entre otras sandeces. Pero lo dicho: en toda su superficie y por los intersticios de los momentos tridimensionales brilla el ingenio y la inteligencia de uno de los pilares de Hollywood. Ojalá Billy viva otra vida más como ésta y yo tenga que leer otro libro como éste y ver otras películas como las que él (El, diría Trueba) hizo. Salute. ■



**El docudrama: Fronteras de la ficción**  
 Javier Maqua  
 Cátedra, Colección Signo e Imagen, Madrid,  
 1992, 132 pp.

El término "docudrama", a fuerza de su constante utilización en los medios masivos —y por provenir de un producto propio—, corre a la par en su presencia y su imprecisión. Parece denominar a las películas en las que opera una *contaminación* posible entre ficción y realidad. En su acepción más estrecha,

designa aquellas donde se ficcionaliza un hecho real con fragmentos de esa misma realidad como parte de su materia prima. A veces se llama así a un film que trata de emular la apariencia de "real". En otras oportunidades, el término se le adjudica a los diversos *reality-shows* que la tele prodiga para cumplir con su necesaria dosis semanal de morbo, con la realidad como coartada. El español Javier Maqua, crítico, novelista y realizador, aborda el tema en este libro inusual y gratamente fronterizo.

Maqua examina los bordes entre realidad y ficción a lo largo de distintos temas: los actores, la cámara, la distancia, el sonido, el guión, el lugar del autor y la historia en relación con los docudramas como un género problemático, que proviene de la asunción de lo documental como inherente al campo de la ficción. *El docudrama* no es un libro académico, aunque en sus páginas no haya poco de teoría. Propone un contacto más estrecho con el lector; le habla directamente y en un tono que no excluye la confesión y el consejo, considerándolo como un potencial realizador. No es el menor mérito del libro el hecho de que uno, desde ese lugar de interlocutor imaginario, se sienta aludido aun cuando nunca se le haya ocurrido empuñar una cámara. Maqua repasa así libremente sus lecturas, sus referencias filmicas y su experiencia personal de docudramista. Si en algunos puntos el confrontar las lecturas de uno con las del autor —por su versión libre sobre algunos conceptos— puede desatar el escándalo, ese efecto irritativo queda compensado por la mirada crítica que arroja sobre ciertos vicios del mismo género que analiza (resulta al respecto sumamente divertido el capítulo dedicado al "cazador de crepúsculos", especie que en nuestro medio está lejos de ser una *rara avis*, ascendiendo a la categoría de plaga) y le permite pensar —aun a riesgo de ser inconvincente, o quedar demasiado *expuesto*

a una rápida refutación— por sí mismo, hacer *ensayo*. *El docudrama* comienza con un tono entusiasta y una prosa que recuerda vagamente aquellos escritos de los formalistas rusos, o las notas donde Vertov conjugaba teoría, manifiesto e indicaciones técnicas. Mezcla riesgosa, pero siempre estimulante, incluso para pensar en su contra.

*El docudrama* recupera las lecciones del maestro Rossellini e incorpora, a su modo, las enseñanzas de Buñuel, Bresson o Cassavetes, en su intento por brindar una orientación práctica para la compleja tarea de extraer de la realidad ese componente de ficción que algunos parecen recusarle pero que Maqua, felizmente, juzga constitutiva.

Por otra parte, en un segmento crítico, el libro intenta examinar lo televisivo como espacio donde el *docudrama* se ha desarrollado en las últimas décadas. Bajo el espantoso título de *La docugangrena*, emite consideraciones que, aunque no apocalípticas, plantean actuales encrucijadas ante el sostenimiento de lo narrativo en la pantalla electrónica. A la vez, su tratamiento de la cuestión jurásica del *salto de eje* le permite formular algunas ideas sobre la TV que nos habría interesado leer más desarrolladas. Ideas que despiertan automática simpatía en el cinéfilo, como aquella que juzga a la tele como respuesta mítica al sueño del Dr. André Delambre, aquel desdichado científico de *La mosca* (Kurt Neumann, 1959).

Una cuestión que *brilla por su ausencia* es, en un repaso comentado de los antecedentes del género que se remonta hasta los films Lumière, cualquier alusión a aquellos tan mentados —en momentos menos posmo— hitos del "nuevo cine latinoamericano". Llama la atención, a lo largo del libro entero, la ausencia notoria de elaboración del *fenómeno video*, tanto en su aspecto técnico —como soporte material de la narración audiovisual— como en el formal —en cuanto a la posibilidad de nuevas formas de lenguaje—. La respuesta parece estar implícita a lo largo de todo *El docudrama*: Maqua prefiere el cine, y su cita del *Innisfree* de José Luis Guerin como ejemplo descollante del docudrama español rubrica su pertenencia.

Advertencia para sudacas: escrito en términos frecuentemente coloquiales, *El docudrama* puede dejarnos afuera en algunos pasajes por sus ibéricos giros y cierta tendencia —afortunadamente esporádica— a la prosa florida. Pero al fin gana la fluidez, apoyada en la omisión deliberada del aparato erudito que convierte en un salto de vallas la lectura de otros títulos de la misma colección. ■

E. A. R.



ABRIL - MAYO

REVISTA DEL ENSAYO NEGRO

**SUSAN SONTAG EN SARAJEVO**  
**INTRODUCCION A LA VIDA FASCISTA**  
**CASSAVETTES POR EL MISMO**



PIDALA  
 EN SU  
 KIOSKO



**ENTELEQUIA**

**CINE - COMICS - ROCK - JAZZ**

**LIBROS Y  
 REVISTAS**

Talcahuano 470. Capital - Tel.: 40-0886  
 y también en Belgrano  
 Juramento 2584. Capital - Tel.: 788-5421

# Cuba libre

por Jorge García

Por cierto que el conocimiento que se tiene por aquí del cine cubano, como de cualquier otro cine latinoamericano, es hartamente deficiente. Sobran los dedos de una mano para contar las películas de ese origen que se han estrenado en nuestro país, o que se pueden encontrar editadas en video. De ahí la importancia de este ciclo de la Sala Lugones sobre uno de los realizadores más importantes de esa cinematografía, con una trayectoria de casi treinta y cinco años, y del que en Argentina sólo se estrenó hace algunos años *Un hombre de éxito*. En principio, la muestra cubría un período que iba desde la mítica *Lucía* (1968) hasta su última realización, *El siglo de las luces* (1992), por lo que se podía considerar como ampliamente representativa de su obra. Lamentablemente, por uno de los habituales problemas burocráticos de nuestro país, la copia de *El siglo de las luces* no llegó en término, por lo que no hubo posibilidad de conocer la última producción del director. De todas maneras, las cuatro películas vistas ofrecen suficientes elementos de interés como para considerar a Solás un director importante dentro de la cinematografía latinoamericana. Vayamos a ellas.

Después de haber realizado algunos cortos y un mediodrama, *Manuela* (1966), premiado en varios festivales internacionales, Solás dirige en 1968 *Lucía*, su primer largo. Saga sobre la mujer cubana y la lucha por su emancipación, la película se divide en tres capítulos que abordan diferentes momentos de la historia de su país, y que a su vez tienen registros estilísticos muy distintos. El primero transcurre en 1895, época de la guerra contra España, y es un desbordante melodrama sobre el apasionado romance entre una cubana y un descendiente de españoles en el sórdido marco del conflicto bélico. El deliberado tono operístico, el barroquismo de sus imágenes, en un blanco y negro violentamente contrastado, y los delirantes travellings que alcanzan su clímax en la secuencia de la batalla, le otorgan al episodio una inusual fuerza, una suerte de cruza entre Visconti y Glauber Rocha. El segundo, ambientado en 1932, en el final de la dictadura de Machado, describe en un tono más realista la lucha de un grupo de resistentes, la posterior pérdida de los ideales, su caída en la corrupción y la decadencia y la consecuente crisis. Solás retrata con gran vigor ese mundo de los cabarets y las borracheras que preanuncian la época de Batista al mismo tiempo que marca la progresiva toma de conciencia del personaje femenino. La narración es más seca y concisa, con un montaje más calmo y una iluminación más natural, acorde con las características del relato. El capítulo final de *Lucía* transcurre en la Cuba revolucionaria y es una sátira del machismo con toques de

comedia *alla italiana*. El tono es mucho más ligero y se percibe un cierto carácter *coyuntural* en el trazado de los personajes y alguna tendencia a la caricatura. Si bien es el fragmento menos logrado de la película, ello no desmerece a una obra mayor dentro del cine latinoamericano.

*Cantata de Chile*, 1975, relata un trágico episodio de la historia chilena: la matanza de centenares de obreros durante una huelga en Iquique en 1907 en un registro decididamente épico y coral. El film tiene el tono exaltado del cine político de los 70 pero la utilización de algunos elementos distanciadores, como la voz en off y la representación para referirse a otros momentos de la vida política de Chile, le otorgan al relato en ocasiones un estilo claramente antinaturalista. Obra abigarrada, desigual, con momentos de gran fuerza visual y otros que rozan la solemnidad y el didactismo, su propia desmesura la convierte en una película tan fascinante como insatisfactoria.

*Amada*, 1983, es un melodrama de época sobre amores imposibles entre primos, ambientado en la Cuba de principios de siglo. De los presentados es el film más sosegado e intimista en su estilo, con una acción que transcurre casi en su totalidad en interiores. Agudo retrato de la burguesía cubana y su imposibilidad de modificar el entorno, con una ambigüedad en los personajes que no aparecía en obras anteriores. Película crepuscular, con una puesta en escena muy clásica sobre la que vuelve a sobrevolar el fantasma del gran Luchino.

*Un hombre de éxito*, 1986, es la historia de un arribista a través de casi treinta años de la historia cubana, los previos a la revolución. Acida visión de esa época y de la ideología pequeño-burguesa, el film tiene un gran barroquismo visual, al que no es ajeno el uso que se hace de la arquitectura como elemento fundamental de la escenografía, y una extraordinaria utilización de la música que adquiere un rol casi protagónico, contraponiendo los temas populares con la complejas texturas sonoras de Luigi Nono. Dentro de un espectro que utiliza desde el falso documental hasta secuencias casi *kitsch*, la película ofrece un vívido retrato de la Cuba prerrevolucionaria y muestra la lucidez de un director del que pueden esperarse obras mayores. Además, nos deja el rostro imborrable de una actriz descomunal que ya había actuado en el primer episodio de *Lucía*: Raquel Revueltas.

Una vez más cabe agradecer a la Sala Lugones la posibilidad de acercarnos a cinematografías y directores casi desconocidos en nuestro país y ampliar nuestro contacto con ese universo fascinante que es el cine. ■

# Don Quijote de La Habana

Con motivo del ciclo que se comenta en otra página, estuvo en Buenos Aires el director cubano Humberto Solás y El Amante no quiso perderse la oportunidad de entrevistarlo. Solás mostró tres condiciones indispensables para un diálogo fluido: inteligencia, afabilidad y buena predisposición. Esto es lo que conversamos.

**Una cosa que llama la atención en tu obra, aun en películas muy diversas, es el barroquismo que parece como una constante. ¿Te definirías como un director barroco?**

Me gustaría ser definido así. El barroco es una tradición dentro de la cultura cubana. En el siglo XX los ecos del barroco son muy profundos. Están en la literatura y en la pintura. Para mí la historia de la cultura se divide de manera no arbitraria ni cronológica en períodos barrocos que son de renovación y neoclásicos, en los que el descubrimiento de ese eventual período barroco que lo antecede se consolida y comienza como una fase de manierismo. Eso pasó con el neorrealismo italiano, que lingüísticamente no era lo que uno supone que es el barroco, considerado como espíritu de elementos que cargan, ya sea el edificio, la historia, la anécdota; el neorrealismo es una simplificación de la caligrafía en función de apresar la realidad con una máxima categoría de verismo, pero sin embargo para mí, constituyó una renovación barroca que después, con la consolidación de los grandes maestros, se convierte en manierismo, en decadentismo y en un nuevo neoclasicismo.

Partiendo de ese criterio en mi propia obra tengo películas barrocas y neoclásicas. Siempre he luchado contra la repetición, contra el manierismo porque la entropía manierista, por decadente, hermosa que sea, que conduce a un cierto desapego de la realidad, que conduce inclusive a un nihilismo contemplativo —con todo su esplendor y toda la belleza a la que estamos acostumbrados porque los referentes son magníficos: Fellini, Visconti, Bergman, es decir los grandes autores del cine de los últimos 30 años—. Yo hice *Lucía* e hice el anti *Lucía* que fue *Un día de noviembre*, después hago el anti *Día de noviembre*, que es *Cantata de Chile*, finalmente *Cecilia* es el anti *Cantata de Chile*. Si a pesar de todo eso se reconoce una caligrafía, un lenguaje y hay temas constantes, obsesivos, estoy satisfecho, porque quiere decir que es la más profunda personalidad de uno que aflora ahí, a despecho de que uno no quiere repetir una fórmula. En ese sentido me siento barroco y en ese sentido hay películas, como *Amada*, que no las amo mucho porque reconozco en ellas la caricia de la entropía, el bienestar de la repetición.

**Eso ya se nota en *Lucía* con episodios bastante distintos.**

Está ahí como carnet de presentación.

**¿A qué se debe el protagonismo femenino en tus películas, inclusive a partir de los títulos?**

No hay una voluntad feminista. De todas formas sí hay una veneración por las facultades del rostro femenino, por su arquitectura, que tiene mucho que ver con las etapas de mi conformación como espectador en la niñez. Vivo fascinado por los rostros de Marlene Dietrich, de Greta Garbo, en el cine latinoamericano surgen también los rostros míticos, en el cine italiano también. Es decir, el rostro femenino como arquitectura y eso se empalma también con una línea de tradición pictórica en Cuba, en que el protagonismo femenino en primer plano es muy poderoso. De todas formas también las mujeres emblemizan las contradicciones de la sociedad. Los personajes femeninos, al menos hasta la década anterior, eran capaces de denotar con su sola presencia y de manera muy matizada toda la complejidad del acontecer social.

**Tus películas transcurren generalmente en otra época, ¿te resulta más cómodo para reflejar las contradicciones sociales?**

Yo tuve una experiencia traumática, es una película que no está aquí en la muestra y que es *Un día de noviembre*, que responde a un momento especialmente dramático de la vida cultural y social de mi país. *Lucía* culminaba un proceso de voluntad cultural y nacional independentista y *Un día de noviembre* reflejaba mi preocupación y desilusión ante lo que sobrevinía. Para nosotros la década del 70 es importante, es el fin de las ilusiones, el fin de la utopía, la construcción de una revolución autónoma, independiente, inspirada en los presupuestos culturales, espirituales de la tradición local. Cuba se ve por un lado obligada y por otro inocentemente atraída hacia un mundo que parecía ser el del futuro, un mundo contradictorio. Pero nosotros heredamos del socialismo, de la etapa post-stalinista, una etapa ávida de subordinación por parte de los artistas a los lineamientos del partido con toda esta prédica dogmática del realismo socialista. Eso creó graves conflictos y el comienzo de la disidencia cultural en la isla. Y *Un día de noviembre* de algún modo refleja todo esto. Es una película sobre un hombre que ha hecho una insurrección, que es aún joven, que está enfermo y

condenado a una muerte prevista. Estos últimos días de su vida son el testimonio de la vuelta a los viejos amigos de la insurrección y la aparición en cada uno de ellos de determinadas contradicciones. Fue una película censurada durante siete años. De manera que yo tenía que continuar mi carrera de cineasta y escogí el camino de la alegoría, de hablar del presente utilizando temas del pasado, porque tú tienes 30 años, tú quieres hacer cine, vives de manera contradictoria en tu sociedad, crees en ella y le reconoces sus miasmas. Es decir, quieres participar dentro de un espíritu de renovación pero te ves limitado. Entonces escoges esos vericuetos para un camino de expresión y yo lo encontré en la ilustración histórica pero construyendo obras que fácilmente el público entendiera que eran un discurso sobre la contemporaneidad. Eso me llevó a hacer *Cecilia*, que es una reflexión sobre el problema del dogma, sobre la intolerancia. Un juego muy difícil, porque es una historia muy sentimental, dramática, de mulatas que se enamoran de señoritos blancos, pero a través de todo eso puedo hacer un discurso sobre el problema de la legitimación de la presencia negra dentro de la cultura nacional, imponía mi criterio de que la cultura cubana es una cultura mestiza y no es el resultado de una cultura subordinada a la cultura hispánica.

**También has hecho documentales. ¿Es un género que te interesa?**

Me interesa el documental como una forma de exploración. Inclusive durante mucho tiempo he hecho un documental antes de hacer un largometraje, un poco como boceto preliminar del tema. Me interesa el documental muy contaminado, que antecede a una obra de ficción, pues ya hay componentes que le dan un carácter un tanto ecléctico. No hay ese purismo, tipo Santiago Alvarez, que hace el documental por excelencia del cine cubano. Yo lo que hago es un documental que es un ensayo general para una obra de ficción.

**Has trabajado sobre guiones originales y sobre adaptaciones literarias, pero siempre has participado en los guiones.**

Sí. Hago el arbitraje de la obra. A mí me gusta participar en el guión, pero no tan directamente. El guión de *Lucía* yo lo escribí, hice una especie de primer guión, y después otros compañeros fueron remodelándolo conmigo. Depende, hay películas que son demasiado personales, o demasiado autobiográficas, o salidas de tus propios fantasmas. Ahora estoy trabajando en dos guiones, uno es una novela, de la que hice el primer guión, entonces un dramaturgo entra a corregir. En el otro mi hermana, que es guionista, está trabajando. Primero hicimos un argumento donde estaban las ideas de ella, yo sumé todo mi trabajo con mi mundo, con escenas que quería que ocurriesen, con transformaciones y con introducciones de secuencias.

**Vos considerarás a *Un hombre de éxito* como una película de ruptura en tu filmografía.**

*Un hombre de éxito* en aquel momento era una película de ruptura.

**En esa película la arquitectura y la música son importantes.**

Sí, como expresión ideológica. La película se va contando con la arquitectura y la música popular. Y se van expresando las necesidades, emociones, frustraciones, todo el espectro espiritual de cada época a través de la música, la arquitectura, de la moda, del vestuario. Hay mucho énfasis en todo eso porque son protagonistas, son factores que se convierten en el personaje, tienen su discurso propio en la película. Esa mezcla de Luigi Nono con los boleros de los años 40 parecía inusual, pero como era un hombre que estaba en la experimentación y en la búsqueda, me cedió los derechos de una obra compuesta por él. Era chocante y sin embargo adquirió una armonía. La película expresa también mucho el *art déco* que es un período de transición, sin perspectiva, que no conduce a nada.

**¿Cómo trabajás con los actores, se ajustan al guión o improvisan?**

Yo trabajo generalmente en base a la improvisación. Me interesa que el actor manifieste una incertidumbre. El diálogo es como un río que serpentea. Y los actores generalmente tienen una actitud muy pasiva ante la puesta en escena, y cuando tú los obligas a participar intelectualmente, a veces reaccionan y los despiertas y logras momentos de una belleza tremenda. Yo puedo hacer a veces seis tomas y las seis tienen textos diferentes.

**Me impresionó mucho Raquel Revueltas tanto en su trabajo en *Lucía* como en *Un hombre de éxito* muchos años después...**

Es una actriz fetiche para mí, yo tengo adoración por Raquel. Quizá de todas las actrices con las que he trabajado es con la que puedo establecer una mejor

confrontación intelectual sobre el proyecto. Ella y su hermano introdujeron a Stanislavsky en Cuba en la década del 50 pero se deja llevar dentro de estos esquemas de improvisación, a pesar de que es una actriz que generalmente trabaja con lo que se dice libro de hierro. Es un rostro maravilloso el de Raquel.

#### ¿Con respecto a la situación actual del cine en Cuba qué podrías decir?

El cine es muy independiente pero no hay plata para hacer las películas. Entonces la producción que puede garantizar el Estado se reduce a dos películas al año. Claro, eso no lleva ni a la pasividad ni al inmovilismo. Yo estoy buscando capitales en el exterior ya que coproducciones no se pueden hacer. Cuba solamente puede hacer prestaciones de servicios, brindar el territorio, arrendar el equipamiento técnico y ofrecer el trabajo de los técnicos y los artistas. Pero generalmente los productores foráneos llevan su director y llevan temas que muy difícilmente podríamos asimilar. Porque son generalmente películas que son estereotipos de nuestro paisaje.

#### ¿Hay una nueva generación de directores?

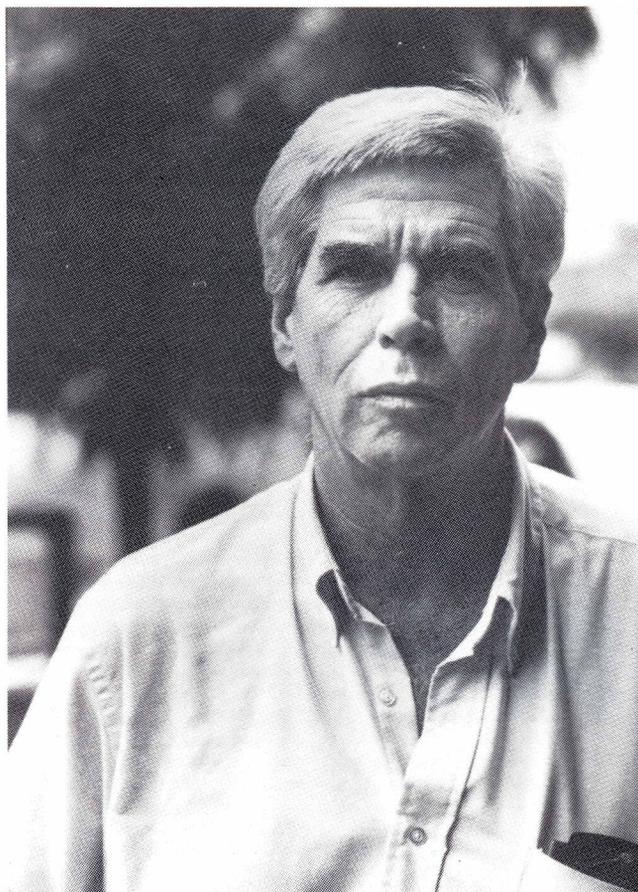
Sobre la nueva generación habría que decir que hay grupos que hacen un cine alternativo que, además, es muy contestatario a la obra de nosotros mismos. No creo que seamos un grupo que se ha estancado, o que está predicando los mismos valores. Es una postura tan juvenil que ni el cine alternativo ha osado ir tan lejos en esta definición cultural. Creo que hay respeto por la obra de nosotros en ese contexto. Ahora, hay mucha rebeldía, en todos los órdenes. Hay autores como Gerardo Chijona, como Reynaldo Pérez y Orlando Rojas, éste es un autor apasionado por todo el credo posmodernista. Ellos no tienen categoría de escuela porque no hay esa complicidad de caligrafía entre todos. Pero en el cine cubano nunca ha ocurrido eso. Es de una gran diversidad.

#### Esto nos lleva inevitablemente a tus gustos y preferencias cinematográficas.

Yo soy de la generación que se conforma dentro del neorealismo italiano. Porque recojo el neorealismo en el momento de transición hacia el cine de los autores, de los grandes maestros y la aparición de Pasolini. Recuerdo que en Italia siendo muy joven he visto *El Gatopardo* al mismo tiempo que he visto *El desierto rojo* de Antonioni y he visto *El Evangelio según san Mateo* de Pasolini. Ese fue un año muy importante en mi vida porque fueron películas que me marcaron extraordinariamente. Me gustaba de Visconti la magnificencia, la entropía, esa capacidad para convertir una historia como la de *Rocco y sus hermanos* en una historia sumamente densa, dostoiévskiana, humanística, de un grosor, de un espesor extraordinario, una densidad sublime. Pero gustaba por otro lado la capacidad de irrupción de Pasolini que quebrantaba todos esos lenguajes y hacía un cine de búsqueda muy personal, queriendo escapar de todos los códigos, del neoclasicismo. La voluntad barroca de Pasolini me apasionaba. El cine norteamericano en general no me interesa. Hay un autor que amo mucho que es John Huston, dentro del cine norteamericano, y especialmente su obra menos conocida, que es *Ciudad adorada*. Para mí es una obra maestra. Me he quedado sobrecogido ante el desconocimiento que hay sobre esa película. Claro, de mi niñez me impresionaba mucho el cine musical norteamericano. De alguna forma eso se expresa involuntariamente en mis propias películas. El cine de Donen, de Minnelli. Siempre anhelo hacer una comedia musical...

#### En *Un hombre de éxito* hay atisbos de eso...

Hay atisbos. Me di el gusto haciendo mis pequeñas catarsis al respecto. Me interesó el movimiento del cine alemán, particularmente Fassbinder. Aunque es un cine que lo sentía muy lejos de mí, como una especie de Rossellini alemán, un precursor que era desafiado en el orden estilístico pero que hacía proposiciones siempre muy valientes, con coraje, que abrían camino. No sé si es un síntoma de caducidad, pero para mí el cine es ver las obras de los grandes maestros. Yo me ahorro de ir al cine y a veces la crítica contribuye a crear vacas sagradas donde no lo hay. Prefiero una vez al año ver *La aventura* de Antonioni otra vez, ver algunos clásicos del cine norteamericano, del cine francés, del cine europeo. Una película como *Casco de oro* de Jacques Becker, la encuentro insuperable. Yo pienso que el cine de los 50 y los 60 fue un cine extraordinario. De ruptura, de irreverencia, de libertad, y pienso que nuestros amigos norteamericanos, que son amigos verdaderos, los Coppola, los Lucas, los Spielberg, sin conciencia de lo que estaban haciendo, paralizaron la aventura lingüística del cine contemporáneo, la paralizaron en Latinoamérica, en Europa y en los propios Estados Unidos. Una película como *El padrino* fue una película que realmente devolvió al espectador la ampulosidad como elemento gratificante. Es así como devoraron al cine alemán. Los Wim Wenders, toda esta gente. El cine norteamericano de la década del 70, que es una década crítica para la humanidad en el plano de la cultura artística, terminó con toda la aventura y todos los proyectos que habían surgido en la propia Norteamérica, con el pop art, con Warhol y toda esa gente, marginada, alternativa, irreverente, que estaba en Francia, en Checoslovaquia, en Alemania, que estaba en América Latina, que estaba en Cuba. Con Glauber Rocha, con Pereira dos Santos, con Ruy Guerra. Y además había un público que estaba interesado por la obra de los grandes autores. La gente amaba tanto *Viridiana*, *Nazarín*, todas esas películas y hacía largas colas para verlas. Pues era otra cosa. *Rocco y sus hermanos* fue una película que conmovió a mi país, perturbó y frases de la película se convertían en frases de la vida cotidiana.



#### Hay otra pregunta inevitable acerca de la condición de un director de cine en Latinoamérica.

Somos quijotescos. Eso no pasa en la literatura, ni ocurre en las artes plásticas, pero el cineasta latinoamericano es un Quijote, depende de instituciones que lo favorecen caprichosamente, a veces, con desgarro o con indiferencia. Hay un ambiente de desidia, es como una anorexia por la espiritualidad. Realmente hay una manipulación de las conciencias en el mundo latinoamericano que llega al punto de que el espectador manifiesta extrañeza ante la obra nuestra porque realmente no la conoce. Entonces el cine en Latinoamérica es una labor quijotesca.

#### ¿Qué ve el público cubano?

Desgraciadamente ve de más. Ve mucho cine consumístico. El público cubano está condicionado como espectador a consumir este cine chato sin gran valor cultural. El problema económico de Cuba es que como no podemos adquirir copias en los países con los cuales tenemos relaciones comerciales por los costos el movimiento de cineclubes en video es muy amplio y se ve todo, el cine francés de calidad, el cine italiano, el cine latinoamericano entra ya en los circuitos de pantalla grande. La televisión transmite todo el cine norteamericano, menos donde hay pornografía, porque eso está limitado igual que aquí. Ahí no hay indefensión cultural con respecto al cine, se ve todo pero no fue fácil llegar a eso. Pero, al mismo tiempo, tú luchas por algo y después te das cuenta de las graves consecuencias que tiene porque el público se aleja de tu proposición. Es muy fácil aceptar el rol de espectador con el cine de consumismo porque no te exige nada. Tú no piensas, tú sencillamente te sítas. En la época que se leía, que no existían los medios masivos de comunicación, como están ahora implantados autoritariamente en la mente, en la conciencia de las personas, la literatura era una provocación a tu imaginación y a tu capacidad creativa. El cine es muy peligroso porque es un arte absolutamente totalizador muy autoritario. El cine como la arquitectura, como la escultura, es un hecho concreto. Entonces, la responsabilidad del cineasta es muy grande porque ya que tú no dejas de participar al espectador en el proceso creativo, dando por sentado el carácter pasivo del público, lo que ocurre es una especie de genocidio cultural. Yo digo que se habla mucho de los problemas ecológicos, pero paralelo a la destrucción del medio ambiente está la destrucción de las conciencias. La televisión lo único que hace es la destrucción de las conciencias de la humanidad. Eso también contribuye a que un cine latinoamericano con cierto nivel de exigencia al espectador encuentra un terreno abonado en sentido contrario. Ahora es el cine de los efectos especiales y cada día nos separa más de la audiencia y la desidia se incrementa. Los mecenas que en algún momento apoyaron la cinematografía latinoamericana ya se van disolviendo en la indiferencia, en la melancolía, de un mundo que ya no... *last picture*. Pero eso se superará. Siempre pasa algo que irrumpe, que cuestiona todos los basamentos. Esperemos que así sea. ■

Entrevista de Jorge García y Gustavo J. Castagna  
Agradecemos a Cipe Fridman.

# El cine en pantuflas

por Jorge García



**Pánico en el parque** (*The Panic in the Needle Park*), 1971, dirigida por Jerry Schatzberg, con Al Pacino y Kitty Winn.

Puede ser interesante ver a más de veinte años de su realización esta película del poco confiable Jerry Schatzberg. Típico exponente de la narrativa de principios de los 70 y uno de los varios films sobre drogadictos de esa época, tenía sin embargo una particular fuerza y geniales actuaciones de Al Pacino (cuando prometía ser uno de los grandes actores de su generación) y Kitty Winn (¿qué habrá sido de ella?).  
**CV 5 29/4, 22 hs.**

**Juan Moreira**, 1972, dirigida por Leonardo Favio, con Rodolfo Bebán y Edgardo Suárez.

Admiro varias películas de Leonardo

Favio pero confieso que no alcanzo a comprender el entusiasmo de varios críticos amigos por este film. No existe utilización del espacio cinematográfico, su esteticismo es banal y sus simbolismos trasnochados. Además, Rodolfo Bebán en el protagónico luce tan adecuado como si Rutger Hauer interpretara a Martin Luther King.  
**VCC 24 24/4, 22 y 24 hs.; 25/4, 2 hs.**

**El juego de las lágrimas** (*The Crying Game*), 1992, dirigida por Neil Jordan, con Stephen Rea y Forest Whitaker.

Las primeras películas del irlandés Neil Jordan lo habían convertido rápidamente en un director a seguir. Este lamentable film, profundamente reaccionario en su intento de caracterización del IRA, a cuyos militantes describe como un puñado

de mogólicos, y falsamente audaz en lo sexual, descarta aquella expectativa. Aunque parezca mentira, *El juego de las lágrimas* ganó el premio al mejor guión original en la entrega del Oscar del año pasado.  
**VCC 26 21/4, 22 hs.**

**Johnny Guitar**, 1954, dirigida por Nicholas Ray, con Joan Crawford y Sterling Hayden.

Excelente oportunidad de reencontrarse con el talento de Nicholas Ray, uno de los grandes directores del cine americano. En este personalísimo western, que Godard consideraba su película predilecta, quizá por única vez en la historia del género el enfrentamiento principal se daba entre dos mujeres, con Mercedes McCambridge componiendo a una villana

memorable. La secuencia del *saloon*, que ocupa casi media película, es un prodigio de puesta en escena. Imperdible.  
**CV 5 22/4, 11, 13 y 16 hs.**

**1984**, 1984, dirigida por Michael Radford, con John Hurt y Richard Burton.

Esta adaptación de la clásica novela de George Orwell es convertida por el inglés Michael Radford casi en una película de terror. La sombría iluminación, su opresiva escenografía y la despojada puesta del director crean un clima agobiante, por momentos difícil de sobrellevar. Richard Burton está excelente en su última aparición ante las cámaras.  
**HBO 22/4, 3.30 hs.; 27/4, 24 hs.**

**La noche** (*La notte*), 1961, dirigida

## El ojo del Halcón

**¡Hatari!**, 1962, dirigida por Howard Hawks, con John Wayne, Elsa Martinelli, Red Buttons y Hardy Kruger. **Space 23/4, 16 hs.; 24/4, 9 hs.**

¿Cuál es el secreto de las películas de Howard Hawks? No fue un innovador en el sentido de haber aportado algún elemento distintivo al desarrollo del lenguaje cinematográfico. Tampoco tiene el prodigioso dominio de la técnica de Hitchcock ni el apasionado lirismo de John Ford. Sin embargo, ha transitado prácticamente por todos los géneros, dejándonos en cada uno de ellos auténticas obras maestras, pudiéndonos considerar como un verdadero paradigma del cine norteamericano. Howard Winchester (¿qué nombre!) Hawks nació en 1896 y antes de dedicarse al cine fue aviador, voluntario en la Primera Guerra Mundial, piloto de pruebas, cazador, conductor de ganado y pescador, actividades que luego se verían reflejadas en varios de sus films. Si bien su primera película conocida aquí fue *Scarface*, 1932, parece que ya antes había realizado algunas obras de gran interés. Una primera aproximación a su obra puede detectar en la misma la existencia de tres grandes vertientes: 1) los westerns, que transcurren en un pasado ideal y añorado, con hombres de acción como héroes, dispuestos a realizar su trabajo de la mejor manera posible, aun en pugna con un pasado sombrío, como John Wayne en *Río Rojo*. Mundo esencialmente masculino en el que se dan cita tres generaciones —Brennan, Wayne y Clift en *Río Rojo*; Brennan, Wayne, Martin y Nelson en *Río Bravo*, etc.— con la amistad viril como componente esencial del desarrollo de la acción. 2) Otros dramas —negros, de aviación— en los cuales el héroe muchas veces tiene un carácter trágico (Paul Muni en *Scarface*, James Cagney, el piloto consciente o inconscientemente suicida en *Alas heroicas*), de modo que es difícil compartir el criterio de Jacques Rivette de que se trata de *dramas optimistas*. En estas películas, la mujer cumple un rol sumamente activo —Jean Arthur en *Sólo los ángeles tienen alas*, Ann Dvorak, desencadenante de la tragedia en *Scarface*, Lauren Bacall en *Tener y no tener*—. 3) Las comedias, delirantes y lunáticas, de amargo trasfondo, con personajes masculinos convertidos en ridículas marionetas y cada vez más sometidos al dominio femenino y que, sin valerse de ningún mensaje explícito, transmiten una de las más críticas visiones que el cine nos haya ofrecido sobre la sociedad norteamericana.

Ahora bien, ¿cuál sería el tema común de estas películas? El propio Hawks se encargó de responder: el hombre ante una situación de peligro. Por otra parte, es sabido que lo que define a un autor cinematográfico por encima de las constantes temáticas es la concreción de un estilo. En Hawks se ha señalado hasta el cansancio *la cámara a la altura del ojo humano* como el elemento definidor de su puesta en escena. Quizá más bien deba hablarse de una cámara colocada siempre en el lugar exacto, unos planos que tienen la duración adecuada, encuadrando todo aquello que sea necesario para definir el complejo tramado entre los personajes, y una mirada sobre sus actores que le permite, por ejemplo, convertir a la relación entre Bogart y Bacall en *Tener y no tener* en un auténtico documental sobre la relación real entre los dos. Es ese realismo en su sentido más profundo el que convierte a Hawks en un realizador absolutamente moderno.

*¡Hatari!*, película que Hawks realizó a los 65 años en África y que lamentablemente no está editada en video, sintetiza de la manera más acabada toda la obra del director. Film inclasificable en su mezcla de géneros —comedia de aventuras sobre hombres en peligro lo llamó Peter Bogdanovich— y a la vez documental sobre la caza de rinocerontes (hay que recordar que los actores no fueron doblados en esta tarea), tras su aparente sucesión de viñetas aisladas, esconde una monolítica unidad. Varios de los temas señalados anteriormente aparecen expuestos con máxima claridad —el profesionalismo, la amistad viril, el héroe arquetípico que personifica Wayne y el papel progresivamente dominante de la mujer—, pero a ello hay que sumarle una asombrosa modernidad narrativa. El film carece de argumento en el sentido tradicional. No hay una intriga a seguir ni expectativas por el desenlace. Termina a los 160 minutos de proyección pero bien podría haber durado una hora más. Compartimos con los personajes sus momentos de descanso, las tareas que realizan y sus expediciones de caza. Los largos planos del reposo y la intimidad con su utilización del *montaje dentro del cuadro* tienen una calma y una placidez muy difíciles de encontrar en el cine actual, en que el montaje histérico suele reemplazar a la puesta en escena. Film que quizá debió ser el testamento de su autor y que ratifica, por si hacía falta, que John Wayne fue un actor extraordinario en su serena madurez, *¡Hatari!* nos transmite la sensación de estar con los personajes compartiendo sus peripecias. Tal vez sea esta sensación lo que nos permita esbozar una respuesta a la pregunta con que comenzaba esta nota. ■

J. G.

por Michelangelo Antonioni, con Marcello Mastroianni y Jeanne Moreau.

¿Será la mejor manera de transmitir la incomunicación entre dos personajes hacerlos mirarse con cara de circunstanancias sin pronunciar palabras? ¿Es un índice de profundidad pretender otorgarle a cada objeto que se muestra un valor simbólico exterior a la narración? ¿Vale la pena aburrir a los espectadores para mostrar el tedio de los protagonistas? Jeanne Moreau confirma que es la mejor caminadora de la historia del cine.  
**VCC 21/4, 19, 21 y 23 hs.; 22/4, 1 hs.**

**Los principiantes** (*The Wanderers*), 1979, dirigida por Philip Kaufman, con Ken Wahl y Karen Allen.

Si hay un director destinado a suscitar controversias es Philip Kaufman, capaz de ofrecernos una imagen helada de Henry Miller o de hacer *Los elegidos*, un film de casi tres horas de duración sobre un grupo de astronautas, sorprendentemente entretenido. Esta crónica de la vida de un barrio italiano del Bronx es una película marginal en su filmografía, y tiene una calidez que en general brilla por su ausencia en el resto de su obra.  
**CV 5 22/4, 22 hs.**

**Hair**, 1979, dirigida por Milos Forman, con John Savage y Treat Williams.

Sólo cuatro años de respiro nos dio el sobrestimado director checoslovaco después de *Atrapado sin salida*. Este monumental mamarracho, que pretende ser una visión de la época

de oro del *hippismo*, no es más que una sucesión de escenas falsas y grandilocuentes, a las que no pueden salvar ni la música de Rado-Ragni-McDermott ni las coreografías de Twila Tharp. Para nostálgicos de los 60 que no les guste el cine.  
**CV 5 22/4, 22 hs.**

**Bronco Billy**, 1980, dirigida por Clint Eastwood, con C. Eastwood y Sondra Locke.

Si bien Clint Eastwood ha recibido sólo últimamente fama y reconocimiento, en su carrera hay títulos valiosos desde hace muchos años. Especie de western contemporáneo sobre un ex zapatero que se siente un cowboy y recorre ciudades con un espectáculo que recrea hechos del *Far West*. *Bronco Billy* es una melancólica fábula, discreta y afectuosa, sobre las dificultades de adaptación a la vida *real* y una de las películas menos conocidas y más entrañables de su director.  
**HBO 24/4, 5.30 hs.**

**Dantón**, 1982, dirigida por Andrzej Wajda, con Gérard Depardieu y Wojciech Pszoniak.

Dentro de la muy desigual carrera de Wajda este film, muy valorado por algunos críticos, no quedará entre lo recordable. Farragoso y forzado intento de establecer paralelos entre la Revolución Francesa y la situación política polaca, el film tiene un tono discursivo y una teatralidad que lo convierten en un plato muy poco digerible. Sólo para fanáticos de Depardieu, que realmente está muy bien.  
**Space 25/4, 22 hs.**

**El detective** (*The Detective*), 1968, dirigida por Gordon Douglas, con Frank Sinatra y Lee Remick.

Periódicamente el honorable Sinatra tiene algún entuerto con la policía que le permite presentarse como un crítico de la institución. Aquí, un consistente guión de Abby Mann, la eficacia artesanal del director Gordon Douglas y el sólido y homogéneo cast con Sinatra a la cabeza en el papel de un policía incorruptible, logran transmitir una dura visión sobre la vida en las grandes ciudades y las afinidades que existen entre delincuentes y personajes dentro de la ley.  
**HBO 21/4, 11.45 hs.**

**La reina africana** (*The African Queen*), 1951, dirigida por John Huston, con Humphrey Bogart y Katharine Hepburn.

Seguramente, pocas carreras en el cine son tan desaparejas como la de John Huston; pero no hay dudas de que cuando hacía una buena película, la hacía en serio. Esta gozosa mezcla de comedia y film de aventuras, un poco en la línea que luego retomaría *¡Hatari!* es, sin abandonar sus temáticas habituales, una de sus películas más relajadas y espléndido vehículo para Bogart y Hepburn en la plenitud de sus medios expresivos.  
**CV 5 26/4, 11, 13 y 16 hs.**

**Othello**, 1952, dirigida por Orson Welles, con O. Welles y Micheal MacLiammoir.

No es mi costumbre recomendar (o no) películas que no he visto, pero la

exhibición del *Othello* de Welles, no estrenado en el país y no editado en video, se constituye en un acontecimiento y creo que justifica una excepción a esa regla. Una cita de honor para todo cinéfilo que se precie de serlo.  
**VCC 24 23/4, 22 y 24 hs.; 24/4, 2 hs.**

**Un tropiezo llamado amor** (*The Accidental Tourist*), 1988, dirigida por Lawrence Kasdan, con William Hurt y Geena Davis.

En la obra de Lawrence Kasdan se alternan rigurosamente intentos de homenajear a los distintos géneros con lo que podríamos llamar historias más "personales". A este segundo grupo pertenece este film, tal vez el mejor del director, que bucea en la relación entre un hombre introvertido y abúlico, afectado por la muerte de su hijo, y una vital cuidadora de perros. Film introspectivo y sensible, de un tono casi chejoviano y con una excepcional interpretación de William Hurt.  
**VCC 26 30/4, 12 y 20 hs.**

**Sin sombra de sospecha** (*The Unsuspected*), 1947, dirigida por Michael Curtiz, con Claude Rains y Joan Crawford.

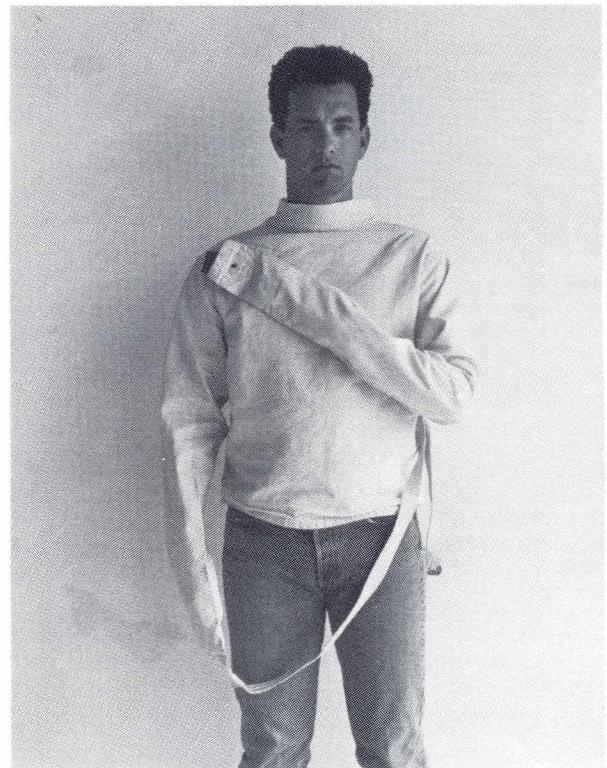
Si la carrera de Michael Curtiz hubiera terminado en 1952 y no hubiera dirigido los bodrios que realizó en las dos décadas posteriores, hoy se hablaría de un director más que atendible. Este film, especie de melodrama negro sobre un escritor de novelas policiales obsesionado por el crimen perfecto, tiene la típica fluidez narrativa de las películas de esa

## Ediciones Tatanka S.A.

Informa:

*Para publicitar en  
El Amante y  
La Posada Maldita el  
Departamento de Publicidad  
atenderá de lunes a viernes  
en el horario de 9 a 12 hs. en:*

**Esmeralda 779 6º A  
Teléfono y Fax: 322-7518**



época y el *look* irrepetible de un cine que ya fue. Además, nos permite tomar contacto con varias excelentes actrices hoy olvidadas.  
**TNT 25/4, 5.10 hs.**

**La tierra tiembla** (*La terra trema*), 1947, dirigida por Luchino Visconti, con actores no profesionales.

Rigurosa aplicación de Luchino Visconti de los postulados del neorrealismo para este potente drama sobre la explotación de una familia de pescadores de Sicilia. Excelente oportunidad para reavivar la polémica sobre la vigencia o no de esta escuela, y en todo caso, de quienes son sus representantes válidos. Ojalá que *La tierra tiembla* se exhiba en su versión original sin doblar con las casi tres horas de duración.  
**VCC 24 28/4 19, 21 y 23 hs.**

**El temerario** (*The Left-Handed Gun*), 1958, dirigida por Arthur Penn, con Paul Newman y John Dehner.

Películas muy famosas de Arthur Penn como *La jauría humana* hoy carecen de interés y otras casi desconocidas como *Secreto oculto en el mar* sorprenden por su calidad. Habrá que ver hoy *El temerario*, su primer film, al que su aproximación casi psicoanalítica del personaje de Billy The Kid y la interpretación de Paul Newman, según los lineamientos del Actors Studio, le daban un aire intelectual y neurótico sorprendentes en un western.  
**VCC 24 22/4, 19 y 21 hs.**

**Macbeth**, 1948, dirigida por Orson Welles, con O. Welles y Jeanette Nolan.

Como diría un conocido director técnico de fútbol: "es imposible ir contra la naturaleza de cada uno", Welles filmó *Macbeth* casi totalmente en interiores buscando enfatizar el aspecto teatral de la obra. Sin embargo, la puesta en escena es eminentemente cinematográfica, y el resultado una de las grandes películas del director y una de las mejores adaptaciones que se hayan hecho de Shakespeare en cine.  
**VCC 24 30/4, 22 y 24 hs.; 1/5, 2 hs.**

**Regreso al hogar** (*Going Home*), 1971, dirigida por Herbert B. Leonard, con Robert Mitchum y Jan Michael Vincent.

A veces aparecen películas de directores de los que no hay la menor referencia y que, sin embargo, tienen auténtico interés. Es el ejemplo de *Regreso al hogar*, film del ignoto Herbert B. Leonard, que narra la difícil relación entre un hombre recién salido de prisión por haber matado a su esposa y el hijo de ambos. Sin apelar a ningún golpe bajo, con un tono seco y conciso, el film relata ese dificultoso acercamiento con gran sensibilidad. Mitchum, como de costumbre, está extraordinario.  
**TNT 21/4, 19 hs.**

## Tabla de cine en televisión

			Q	FF	GN	GJC	JG	AR	HB
Los principiantes	Philip Kaufman	CV 5				7	7		7
1984	Michael Radford	HBO			7	6	7	7	
Acusados	Jonathan Kaplan	Space	6		6		4	6	6
Los juegos de la memoria	Patrick De Wolfe	Space	4		6		4	4	
Alicia ya no vive aquí	Martin Scorsese	Space	8		7	7	7	8	7
Hair	Milos Forman	CV 5		8		8	2	8	2
Azul profundo	Luc Besson	I-SAT	7	8	7				6
El estigma del arroyo	Robert Wise	TNT	7	8		7	6	6	
El extraño	Orson Welles	TNT	5	8		7	7	6	8
Bagdad Café	Percy Adlon	I-SAT	7	7	7	4	5	7	8
Las ballenas de agosto	Lindsay Anderson	VCC 19	7	8			5	8	5
Los reyes del mambo	Arne Glimcher	HBO	2		2		2	2	3
Batman vuelve	Tim Burton	HBO	7	8	9	6	6	9	
Pasajeros profesionales	Martin Scorsese	I-SAT	8	8	7	7	7	8	8
Boda real	Stanley Donen	TNT		7		5	7	6	7
Atlantic City	Louis Malle	CV 24		7	4	2	4	6	6
Bronco Billy	Clint Eastwood	HBO	10	8		9	8	7	7
El cartero llama dos veces	Tay Garnett	TNT			7		6	8	7
Stanno Tutti Benne	Giuseppe Tornatore	CV 54	1	2			4		
La caza del Octubre Rojo	John McTiernan	I-SAT	6		5	4			
La colina	Sidney Lumet	TNT	8			7	6	8	
Conviviendo con el enemigo	Martin Donovan	Space					6	7	4
Cookie	Susan Seidelman	I-SAT	4	3	6	3			2
Torrentes de amor	John Cassavetes	I-SAT				10	8	10	9
Las cosas de la vida	Claude Sautet	Space	4	5		6	6	7	6
Cyrano de Bergerac	Jean Paul Rappeneau	HBO	4	7				6	
Dantón	Andrezj Wajda	Space	4	7	4	4	3	2	
Despertares	Penny Marshall	VCC 26			3				
El detective	Gordon Douglas	HBO	6		7		7	6	8
Cuba	Richard Lester	TNT	5						
Educando a Rita	Lewis Gilbert	Space		10	6	7		7	
Encrucijada	Walter Hill	I-SAT	7	7	7	7	7	8	
Enigma mortal	Carl Schenkel	VCC 26	2			4		3	
La esperanza y la gloria	John Boorman	Space	7	9	8	4		8	5
Esta tierra es mía	Jim Sheridan	VCC 19	6	3	3	3		5	3
Fitzcarraldo	Werner Herzog	HBO	10	9	10	8	7	8	8
Furia en Harlem	Bill Duke	VCC 40	8	7		6	5	6	6
Trampa pasional	James Ivory	CV 5				4	4	5	5
Metrópolis	Fritz Lang	CV 5	8	9	9	9	8	9	6
Gothic	Ken Russell	HBO			2	1		4	2
La guerra ha terminado	Alain Resnais	Space				6	6	7	
¡Hatari!	Howard Hawks	Space			10	10	10		10
Anatomía de un asesinato	Otto Preminger	CV 5			6	6	7	8	10
Vivir para contar	James Foley	Space			5	8	7	7	7
Imagina	Andrew Solt	VCC 19	4	8	4	6		7	6
Sin sombra de sospecha	Michael Curtiz	TNT					7		6
Un tropiezo llamado amor	Lawrence Kasdan	VCC 26	4	7	5	8	8	8	7
Pánico en el parque	Jerzy Schatzberg	CV 5					7	6	6
Juan Moreira	Leonardo Favio	VCC 24	8	6	9	8	4	8	8
La casa de la colina embrujada	William Castle	CV 24			7		6	7	
El juego de las lágrimas	Neil Jordan	VCC 26	3	7	5	3	3	4	5
Julio César	Joseph Mankiewicz	VCC 24	8				5	8	6
La fiesta inolvidable	Blake Edwards	CV 30	9	10	8	10	7	10	8
Lord Jim	Richard Brooks	HBO					6	7	
Adiós a los niños	Louis Malle	I-SAT				4	3	8	7
Macbeth	Orson Welles	VCC 24				9	8	9	9
El juego de la muerte	Hugo Santiago	CV 5				7	7	8	
Pacto de amor	David Cronenberg	CV 30	9	8	9	10	9	10	10
El mejor tiro	David Anspaugh	Space	7						
Mi nido o el tuyo	Michael Apted	TNT	8	8	8				6
Música y lágrimas	Anthony Mann	VCC 26	8	9		8	8	7	8
La noche	M. Antonioni	VCC 24	5	7		7	3	5	3
Atmósfera cero	Peter Hyams	HBO	8	9	7		6		6
Policía	Maurice Pialat	I-SAT					6		
Por fin me la quité de encima	Jim Abrahams	I-SAT	6	7	6	7	6	6	
El viaje	Roger Corman	I-SAT				4	5	6	6
Por gracia recibida	Nino Manfredi	VCC 24	7			7	7	7	6
El primer año del resto...	Joel Schumacher	Space	7	7	8	8	6	7	
Regreso al hogar	Herbert Leonard	TNT					7		7
El sargento York	Howard Hawks	TNT	9	8			5	5	5
Espantapájaros	Jerzy Schatzberg	HBO					5	7	5
Taxi Driver	Martin Scorsese	Space	8	10	9	9	5	8	10
El temerario	Arthur Penn	VCC 26					6		4
La tierra tiembla	Luchino Visconti	VCC 24				7	8		9
Ambiciones prohibidas	Stephen Frears	HBO	5	6	6	6	6	6	6
Infierno en la torre	John Guillermin	Space	3		4	5		4	
Leven anclas	George Sidney	TNT	3	5		5	5		6
La buena tierra	Sidney Franklin	TNT					7		
El síndrome de China	James Bridges	Space	7		8	6	6		3
Bienvenido a Los Angeles	Alan Rudolph	HBO	5			5	5	6	6
La reina africana	John Huston	CV 5	7	10	10	8	8	8	8
Johnny Guitar	Nicholas Ray	CV5	6	7	6	9	9	10	9

por Guillermo Pintos

**Perros de la calle**  
**Intérpretes varios**  
**MCA 10541**

Si, a diferencia del film de Demme, donde el discurso se construye alrededor de la legalidad y la tolerancia, la película de Quentin Tarantino es una orgía donde sólo vence el furor de muerte, no cabían aquí las buenas palabras y melodías de músicos limpios y bienpensantes como Gabriel o Young. No. La banda sonora de *Los perros de la calle* apila, en una selección más que atractiva, ocho versiones de sonido callejero, ocho canciones notoriamente impuras y más despreocupadas que voluntaristas. Muchas voces nasales y terriblemente norteamericanas, guitarras de sonido sucio, buen ritmo para emisoras radiales de clase B, y versos simples, cotidianos. El conjunto, escuchado a la luz del submundo áspero y cretino que retrata con maestría el film, acentúa su tono marginal, ausente de las buenas discotecas. Algunas bandas, como "Little Green Bag", por The George Baker Selection, o "Stuck in the Meedle With You", por Stealers Wheel, se abren paso repentino desde el fondo de la memoria setentista, con su andar pegadizo hasta decir basta y que fue, especialmente en el caso de la primera, un hit de radio omnipresente por una temporada completa.

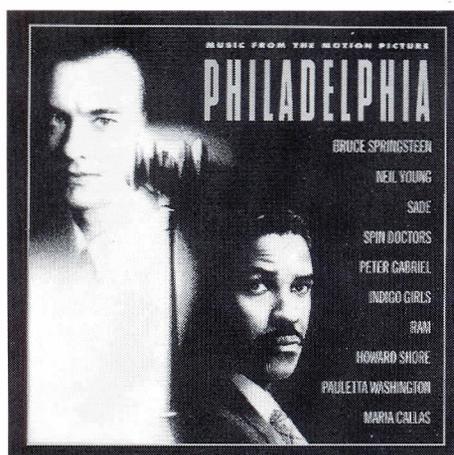
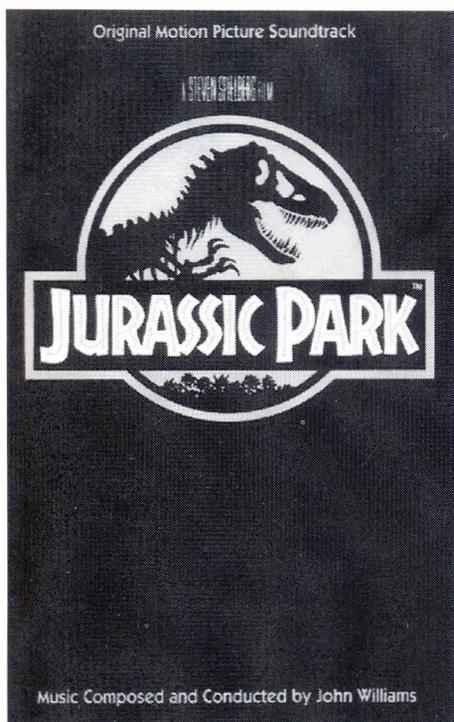
El mundo real, donde vale hasta lo que no vale y que es mostrado en la película con un especial gusto por los baños de sangre, la traición o el sadismo, acepta o pide ser comentado con música como esta, incluida una estupenda canción del amor más vulgar, como es "Fool For Love", en la voz irresistible, brillante y golosa de Sandy Rogers. Difícil imaginar algo más ordinario que el coro que dice OOKA-OOKA-CHAKA-OOKA al principio de "Hooked on a Feeling", o una canción más elemental, sintética, obsesiva, gratuita, liviana hasta la exasperación y eficaz que "Coconut", que en la voz de Harry Nilsson acompaña el familiar o hastiado paseo por el crimen de los muchachos de Tarantino. Y como nadie esperaba vender millones de copias de la música de este film para estómagos resistentes —cuyo estreno esta por ello demorado en la Argentina—, el CD trae, además de las canciones, una serie de diálogos a cargo de los actores, incluida la voz inconfundible y pesada de

Harvey Keitel y el parloteo mezquino y sin mucho sentido que, en los primeros minutos de la historia, oculta la tensión antes del desastre, entre palabras soeces, disputas sin motivo, divagaciones varias y saludos no muy santos para Madonna. Obvio, aquí la cosa viene un tanto machista.

**Jurassic Park**  
**John Williams**  
**MCA 10859**

¿Ves estos lindos animalitos? Pues tienen que emocionarte. Tal la traducción de objetivos de esta música, que, como no lleva palabras y por ello atraviesa fácilmente las resistencias de la razón, consigue que el espectador se enterezca frente a esa ilusión hecha de armazones metálicos, pistones y funda plástica. Y para ello, el oficio infalible de Spielberg es equivalente al de Williams, con quien cumple en *Jurassic Park* su primera docena de films.

El dominio de los timbres, de las masas y los planos sonoros, así como del efecto dramático, son, claro, inobjetables, y la partitura sigue puntualmente la rigurosa capacidad de síntesis de las imágenes. Un discurso dignamente subordinado, donde una orquesta clásica, sin electronics evidentes, remite a los clásicos de aventuras vistos en la infancia y a los que el autor de la película suele rendir tributo. Lo de clásico se refiere, por supuesto, a un arte del siglo veinte, donde las partituras suelen echar mano sin complejos a los usos musicales eruditos del mismo período, no con mucho lugar para la denominación de clásicos. De paso, esa apropiación hecha por el cine suele confundir a algunos exégetas de esa producción sonora culta, que entonces fantasean con multitudes aplaudiendo a Boulez o Varese. Existen, sí. En fin. Si bien la variedad de climas en la soundtrack de dinosaurios es algo mayor, las composiciones alcanzan dos campos bien diferenciados: las de miedo o violencia, y las otras. Las últimas, entre las que se destacan las de apoteosis jurásica, más convencionales, confían sobre todo en el poder de una melodía claramente emotiva, henchida de cuerdas, bronces y platillos. Las otras, si bien no son un derroche de inventiva, tienen en su tolerancia al virtuosismo



orquestral un aliado que les permite mayores atractivos fuera del relato. Los ritmos obsesivos y cambiantes, la variedad instrumental, la amplitud tonal y la diversidad de procedimientos, comentan los feroces ataques del velociraptor y avisan, por si alguien no se había dado cuenta, que hay que tener miedo. Y, ya se sabe, la música amansa a las fieras —no a éstas, claro, Williams se habría quedado sin trabajo—. O convence a los incrédulos. ■

## Filadelfia

Howard Shore y varios intérpretes  
Sony Ek 57624

Aunque su banda sonora ganó un Oscar para el tema de Bruce Springsteen, tuvo otra canción nominada y la partitura incidental también tiene sus méritos, la protagonista musical de *Filadelfia* es la ópera. El rubro en general y "La Mamma Morta", de la ópera *Andrea Chenier* de Umberto Giordano, en particular, otra muestra de la frecuente apropiación que el cine hace de un género comúnmente no muy cercano a los gustos del público de las pantallas.

La secuencia más personal del film de Jonathan Demme, jugada en torno de ese aria, tiene la densidad de un sueño o el descenso a un estrato poético de fuerte subjetividad, que de alguna manera impregna a todo el relato. En ella, el personaje de Tom Hanks y los responsables de la película se valen de ese fragmento lírico para desnudar e impostar, ante el abogado que compone Denzel Washington y ante el espectador un universo desolado, dramático y de rara laxitud, opuesto al mundo del rigor, cuya temerosa defensa asumen los discriminadores.

"No estoy muy familiarizado con la ópera", dice el defensor a su cliente, y a partir de ahí se convertirá en mediador entre realidades que a la ley y a las buenas costumbres, en principio, les costaba tornar conciliables. Llevado por la voz de María Callas, el homosexual discriminado por padecer sida apela incluso a algunos apuntes de crítica musical, y señala a Washington los sonidos de la angustia, del temor ante la muerte y de la esperanza nacida de cierta inflamación de los afectos. Así, el defensor, un hombre de buena voluntad, conseguirá asomarse a lo diferente,

incluso espantarse y hasta comprender, con lo cual, tal vez, encuentre las razones de su distancia con la ópera.

Para ello, la hipermotivación de la convención lírica resultaba inmejorable y, por otra parte, hizo evidente una tendencia operística que el director ya había mostrado en *El silencio de los inocentes*, aunque allí apoyada más en la puesta en escena que en la música. Recordar si no la imagen del guardia crucificado por el bueno del Dr. Lecter antes de su huida, enredado en telas blancas, entre los fastuosos decorados de la cárcel improvisada y con los reflectores a la vista, como en un teatro. Entre los muchos argumentos esgrimidos en contra de la película por los grupos de militancia homosexual en los Estados Unidos, uno hacía referencia a la común afición de los gays cultos de ese país por la ópera. Lo que cuestionaban en el personaje de Hanks, cuya verosimilitud atacaban desde todos los flancos, era una supuesta apropiación demasiado personal y hasta irreverente o utilitaria de la ópera, dicho esto desde un dudoso purismo del gusto estético que, de hecho, no existe.

Además de los vuelos de la soprano y los músculos de Springsteen, acompañan la peripecia de Hanks los certeros fragmentos de música incidental firmados por Howard Shore, en permanente contrapunto con la sobrada musicalidad filmica de Demme, un diálogo que se hace explícito en la sutil y sugestiva secuencia inicial.

El resto son ocho versiones de buen cartel, mayormente discretas baladas melancólicas, como al parecer pedía el tema del film. "Calles de Filadelfia", de y por Bruce S., se destaca más que nada por la voz de su intérprete y el clima que aporta el arreglo de sintetizadores, y tal vez ganó su estatuilla dorada por una serie de loables motivos para-musicales, aunque la competencia no era tampoco imbatible. La otra nominada, la canción de Neil Young es aun más blanda, la de Peter Gabriel está entre lo más aburrido de su autor, y levantan un poco el interés la versión que los Spin Doctors hacen de "Have You Ever Seen The Rain?" —clásico de Creedence Clearwater Revival— o las interpretaciones de Sade o de las Indigo Girls. No se incluye en el CD la graciosa versión de un cuarteto vocal que hace su numerito paródico en una fiesta de homosexuales y que podría comentar con

sorna a esa extraña especie de grupos vocales contestatarios que aquí fueron plaga en los años correspondientes y hoy, que somos tan primer mundo, nos hemos librado de ellos. ■

COLECCION BANDAS DE SONIDO

## CUANDO LAS PELICULAS TRASCIENDEN

### MILAN SUR

#### TOMA LA BATUTA

Y LO HACE A TODA ORQUESTA.  
TANTO EN BUENOS AIRES COMO EN PARIS, LONDRES,  
NEW YORK, MEXICO O RIO DE JANEIRO.  
TANTO EN COMPACT DISC COMO EN CASSETTE.

### MARILYN MONROE

ELLA Y SUS CANCIONES. INCLUYE EL CUMPLEAÑOS  
FELIZ A JOHN F. KENNEDY.

### LITTLE BUDDHA

UNO MEJOR QUE EL OTRO:  
BERNARDO BERTOLUCCI Y RYUICHI SAKAMOTO.

### JAZZ IN THE MOVIES

EL MEJOR JAZZ QUE NOS DEJO EL CINE.

ENVIANOS EN UNA SERVILETA DE PAPEL,  
QUE LE DIRIAS A MARILYN MONROE SI  
LA ENCONTRARAS SOLA Y LLORANDO  
EN UN BAR DE BUENOS AIRES.  
LAS PRIMERAS 10 RECIBIRAN,  
EL COMPACT A FINE ROMANCE  
DE MARILYN GRATIS

**EL AMANTE**  
**CINE**

ESMERALDA 779 / 6° A / (1007) CAPITAL FEDERAL

  
Milan Sur

Futuro

## Alejandro Chomski

**M**i encuentro con Alejandro Chomski (25 años) no podría haber sido peor. Lo conocí casualmente el último Jueves Santo y me preguntó si me interesaría ver un trabajo suyo. Ante la respuesta afirmativa se subió al coche y apareció a los diez minutos con una copia en video de su mediometraje (23')

*Escape to the Other Side*, realizado en EE.UU. en 1993. De ahí en más, me preguntó rigurosamente cada cinco minutos si yo iba a entender los diálogos porque la versión no tenía subtítulos, colocándome en la incómoda disyuntiva de parecer burro o pedante. Como si esto fuera poco, se dedicó a enfurecerme hablando bien de Robert Altman. La impresión un tanto pesadillesca que me produjo la abrumadora personalidad de Chomski se disipó cuando vi la película.



Basada en un cuento de Bioy Casares (escritor que ha tenido poca fortuna en el cine y el video), *Escape* cuenta la historia de una ciudad que rechaza a los viejos, asesina en nombre de la ciencia y neutraliza la cultura. La solidez de la realización y la calidad de los rubros técnicos serían suficientes para llamar la atención sobre el director. Pero esto no es lo más importante. Hay en *Escape* una garra y una gravedad infrecuentes. Chomski parece tomarse el mundo en serio, creer en lo que cuenta y narrar con una seguridad admirable. La existencia de esta película sugiere indirectamente que hay una tendencia cultural —en la Argentina y en el mundo— que apunta en un sentido opuesto al carnaval de frivolidad, desinformación

y silencio que acaso agonice detrás de su mediocre triunfalismo. Chomski, entretanto, afirma ser sobrino de Noam (el lingüista) y de Marvin (el director), viene de trabajar con Jarmusch, Kusturica y Spike Lee y tiene unos 500 proyectos. *Escape to the Other Side* se exhibe (en 16 mm y con subtítulos) el 26 de abril en el teatro IFT (si Rubén Katzowicz cumple esta vez con su palabra) junto con el largometraje *Alabrado* de Marco Bechis. ■

Q.

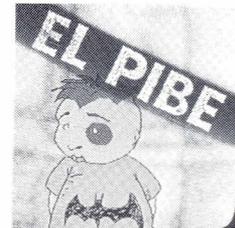
Futuro II

## Rodríguez Jáuregui

**V**i tres trabajos de animación computarizada de Pablo Rodríguez Jáuregui. Joven y genio rosarino que hace dos años dejara con la boca abierta a los concurrentes a la muestra de Uncipar en Villa Gesell cuando presentó *El gordo*, Rodríguez Jáuregui cree en la tecnología al servicio de lo que se quiere contar. Historias tristes, melancólicas, con perros que se mueren de hambre y gatos que requieren compañía, personajes que tiemblan y buscan una moneda, gordos que se enamoran de un afiche con rostro de mujer, putas de cuellos alargados y un chico con un moretón en el ojo. Ciudades con humo y personajes/fotografías que miran la cámara del gordo, nubes que se deslizan suavemente, habitaciones con pocos muebles y cafetines de mala muerte. Colores impresionistas, dibujos de presentación y un trabajo con la música, elaborada por Fernando Kabusacki, realmente impresionante. Los trabajos se llaman *Ejercicio N° 2* (1991), *El gordo* (1992) y *El pibe* (1993). Justamente, *El pibe* obtuvo el segundo premio en el Video Fest celebrado

en Berlín de este año. No deseo caer en extremismos pero me parece que entre tanta inercia del video independiente o de los nuevos medios audiovisuales (o como se lo quiera llamar), Rodríguez Jáuregui le saca varios cuerpos a la mayoría. Flavia y Quintín también disfrutaron de los quince minutos de los laburos de Rodríguez Jáuregui y, sin caer en exageraciones, una vez terminados, permanecemos un rato en silencio y sin creer lo que acabábamos de ver. Un genio y creo no equivocarme. ■

G. J. C.



**L**é el libro sobre Hugo del Carril perteneciente a la colección de *Los directores del cine argentino*, publicada por el Centro Editor de América Latina. Al descubrir las páginas del material bibliográfico utilizado me llevé una sorpresa mayor. Ahí citan a Bazin junto a un tal Gustavo Castagna como una increíble pareja de analistas sobre el director de *La Quintrala* en el libro *Cine argentino: la otra historia*. Es hora de decir la verdad: el gran Bazin sólo vio *Las aguas bajan turbias*, preocupado en imponer la teoría del autor. Además, en el momento de la escritura del texto, creo y si la memoria no me falla, Bazin terminaba de presentar *El cine de la crueldad*.

Anduve pensando otras duplas artísticas formadas a partir de posibles errores tipográficos: Brecht y Hugo Moser, Artaud y Alejandro Doria, Vicente Minnelli y Pepito Cibrián, María Callas y Valeria Lynch, Sócrates y el Sr. Presidente (autores ambos de una vastísima obra). Desde ya, este humilde crítico y cinéfilo agradece el dislate de menos de una línea. Eso sí: por fin, el sueño del pibe se hizo realidad. ■

G. J. C.

**V**i cómo se suspendían por falta de público las últimas seis funciones de un lunes en el des-complejo Ideal.

Jorge García (con un vale en la mano) pretendió ver por segunda vez *El mejor de los recuerdos* y se encontró —junto a tres despabilados más— con la negativa del boleterero. De las funciones anteriores salieron diez espectadores, un éxito total tomando en cuenta las seis salas que intentan proyectar películas. Los días de semana por la noche Corrientes se duerme temprano y mucho menos frecuenta el sexteto de cines ubicado en Suipacha. Se hizo justicia. Una noche de perros para ambos, que siguió con la tapa de *Crónica* que anunciaba el “profundo dolor por la muerte de Ionesco”. Todo está en orden y en su debido lugar. ■

G. J. C.

# Sensaciones y concreciones

por Gustavo J. Castagna (enviado especial)

**El viaje I.** Cuarto año consecutivo invitado por la comisión directiva de Uncipar a pasar Semana Santa en Gesell para ver 51 videos en competición, algunos en las memorables paralelas y un largo en carácter de preestreno. Además, descansar unos días, que nunca viene mal. Digo que sí, no lo dudo un minuto, voy hacia el micro que sale a la medianoche y me encuentro con gente conocida relacionada con la prensa y gente desconocida a conocer allá o nunca. El viaje transcurre en el asiento de atrás junto a Ravaschino y Muoyo disertando sobre las bondades del género pornográfico. La ruta es un peligro por una niebla que recuerda a la película de Carpenter y el walkman con temas de Dylan sirve para calmar los nervios. Me acercan un programa de la muestra y descubro algunos videos que ya vi. Me entero de quiénes integran el jurado, les deseo suerte en su tarea con conocimiento de causa y nos confirman para el sábado la exhibición de *Hasta donde llegan tus ojos* de Silvio Fischbein. El micro se detiene en un centro comercial. Pobres los viejos negocios campestres con productos regionales (ah, esos quesos de campo) ante la invasión de un mini-shopping en medio de la oscuridad. La comida se pide por un micrófono, las instalaciones son amplias y una cascada decorativa acentúa el asombro. El kitsch en medio del campo. El Primer Mundo arrasó con las tradiciones y los pequeños comercios atendidos por habitantes del lugar. Castelli le ganó a Dolores. Nos vamos y apuesto a que el año que viene un Bingo demorará los viajes a la costa. Gesell nos recibe a las seis, dos hoteles para los recién llegados, "Castagna y Cancio en la 11". "¿Hola, qué tal?, ¿venís a cubrir la muestra?" Los espías de la CIA y la KGB, los invitados por las revistas de cine, ¡oh, casualidad!, compartirán la pieza.

**Jueves.** Cinco horas de sueño, el desayuno que se pasa por alto, salgo de la habitación y escucho mi nombre: "¿Qué pasa con la revista que no llegó este mes al Instituto?". Sandra, secretaria de Guido Parisier, me obliga a fumar en ayunas. Me comunico con *La posada maldita*, almuerzo, los mosqueteros (los nombrados y Matías Pérez de *Página*) que no me esperan, a las tres es el acto inaugural y a las cuatro se larga. Con los primeros videos no me puedo enganchar hasta que aparece la gracia de *La caída de Tebas* de Nardini y un aviso clasificado al final deseando que Rácing salga campeón. ¿Cómo opinar sobre un video de un minuto? Algunos caen en el chiste, otros en el mensaje político. *El organillo* de Rezza no pasa inadvertido: una excelente animación basada en un cuento de Prévert. Pienso en el año pasado y vienen los trabajos sobre la muerte y los documentales con cementerios, lápidas y bóvedas. Pienso en Juan José Rossi, integrante de la comisión, fallecido hace pocos meses, que estando enfermo hizo soltar más de una sonrisa con *El gato Floro* en la muestra del 93. Este año, por suerte, poco y nada. Prevalece la comedia tonta (*La tele de Marina*), el humor almodovariano (*Besos que queman*) y un teletatro paródico (*Mañana Jorge se casa con la Moni*). Aguardo con impaciencia el último trabajo de Sara Fried. No entiendo *Imágenes alteradas* comparado con *Hermanas Video Home*. Quiero que me lo expliquen. La Ferla, explicámelo. Alejandra Pizarnik resucita en *Vértigo*: media hora de imágenes, textos, misterio y testimonios en un buen documental. Salgo de la sala en el intervalo, propongo una *boutade* sobre el culto Pizarnik, me recriminan y voy a tomar el tercer café del día. Primer balance: la tendencia a sorprender en el último minuto de cada video, a impactar y seducir cerca del final para disimular las carencias en el desarrollo de las historias. Se acercan dos alumnos del CIC a los que no voy a nombrar (Bertini y Oudri) y me preguntan cuándo empieza la muestra oficial. Irónicos ambos, quejosos durante el fin de semana, relegados a la muestra paralela, buena gente. Pasa la cena, Ravaschino se atreve a mojar el pan en mi plato y se viene la *pantalla abierta*. Un gozo aparte y la confirmación de que el video intercomunicativo está presente en las Jornadas de Uncipar. *La carne* y *Amor eterno* se comentarán hasta el el domingo.

**Viernes.** Los videos matutinos no levantan demasiado la puntería. Llego tarde y pierdo *Visite Carlos Paz* de Caetano. Resulta elogiable el trabajo con el sonido en *La región del tormento*; muero de risa, a pesar de lo previsible, con el final de *La vieja no leva* de Blumenkrantz y me asusto con *Oíd mortales*, realizado por la gente de la cátedra de Imagen y Sonido. Malvinas vuelve, Gómez Fuentes continúa diciendo disparates, argentinos a vencer, la plaza está completa y Macaya Márquez queda crucificado. Un interesante rescate de una época imbécil con imágenes que creíamos perdidas.

El sol pega fuerte y salgo a caminar cerca de la playa. Odio el sol, la playa, la arena y los dedos sucios de arena. El disgusto se va cuando veo un jeep por la 2 y un par de mujeres me señalan. No lo puedo creer: dos ex alumnas de TEA ya periodistas, un agradable encuentro en la estadía santa. Vuelta a la Casa de la Cultura para ver el resto del material. Con los primeros trabajos ya no quedan dudas: la muestra me parece inferior a la del año pasado. Una buena idea en *Qué mal se viaja en Buenos Aires* de Paéz, una pedante exhibición formal en *VHS Video Horror System*, lograda narración con inserciones de Ravel y Charly García en *La cámara* de Grazide, otras dos ficciones para olvidar sobre Malvinas, un sugestivo relato en el desierto de *Una ilusión óptica* de Piazza y las únicas risas que responden a los desaciertos de *Cesárea*. Vuelta al hotel y una procesión sorprende a los turistas. Uno de los integrantes lleva un walkie-talkie y otro lleva una pesada cruz. El de atrás grita por un megáfono y las túnicas parecen salidas de un canje. No entiendo nada. Con su kilo de helado, un gordo, muy gordo, también observa el hecho y permanece perplejo. La música de los boliches no impide la marcha mística. Pienso en los videastas y creo que se perdieron de filmar un documental antológico. Esta noche pasan en directo Rácing y Español. Eterno sufrimiento, cargadas, bronca. El sodero trolo de *Me enciendes* se lleva la ovación en las paralelas. Los mosqueteros preguntan qué hacer hasta la madrugada. Andar por la 3, excederse con el alcohol, charlar sobre música y recorrer la historia de Sumo, irse a dormir. Total, en la calle, no hay nadie.

**Sábado.** Ya pasó el mediodía y la resaca continúa. ¿Quiénes integrarán el programa de Unica? Cada uno se queja por su lado pero detengo las protestas y les recuerdo la medianía de los trabajos internacionales presentados la noche anterior. El video argentino está buscando su propio lenguaje y está bien que en ese intento se mezclen buenos, regulares y malos exponentes. La tarde transcurre en un cine con el preestreno del film de Fischbein. Vuelvo al hotel y el conserje me habla maravillas de la película. Quedo mudo y sólo pido la llave. La noche, como siempre, empieza con la entrega de premios: *El organillo*, *Video Narciso*, *Besos que queman*, *Visite Carlos Paz*, *La vieja no leva*, *La cámara*, *Qué mal se viaja en Buenos Aires* y *Una ilusión óptica*, los dos últimos participarán en Checoslovaquia por la categoría juvenil en octubre. La noche, como es usual, termina en la playa con el clásico fogón y la presencia de todos. Algunos revisan la historia de Uncipar, otros piden *La carne*, varios hablamos sobre directores que idolatramos y amamos. El ruido está en los lugares bailables, los más jóvenes están ahí. El remedo de Woodstock está en la playa. Pienso en los sesenta que no viví y que critiqué más de una vez pero deseo que vuelvan algunos de esos códigos que valían la pena.

**El viaje II.** El micro sale al mediodía, los alfajores habituales, el desayuno, el dolor de cabeza y AC/DC que apabulla durante la primera medialuna. El viaje de vuelta dura más de ocho horas, previa detención frente a la cascada artificial. Llueve y todo se demora. Se habla poco y cada uno elige el walkman o el sueño. Mónica Galante, ídem como siempre y representante de Uncipar, nos pregunta si la pasamos bien. Despierto y veo a Julia von Grolman y Alberto Segado en *Perdido por perdido*. Basta para mí, tiro la toalla. ■

**Ken Russell: ¡Marche preso a video!**

Hoy ya es un lugar común no alabar las pirotecnias del otrora escandaloso Russell. Producto típico de los 60/70, el viejo Ken fue perdiendo favoritos. Y lo que es peor, en la mayoría de los casos con razón. Ya no existen las dobles trasnoches del Arte con *Mujeres apasionadas* (*Women in Love*) y *La otra cara del amor* (*The Music Lovers*). *Tommy* fue olvidada por *The Wall*, o ahora tal vez por *The Doors*. La pregunta es: ¿fue Russell algo más que un producto de época? ¿Había algún otro sustento que la voluntad de ilustrar siempre un paso más allá de la decadencia, más acá de la alegoría, esas versiones libres de vidas famosas como la de Mahler o Valentino o Tchaikovsky o Liszt? ¿Pueden tomarse en serio esas tomas rimbombantes, los símbolos freudianos más elementales y una larga lista de etcéteras? Para quien esto escribe, que no olvida y ha disfrutado más de una vez *Mujeres apasionadas*, *La otra cara...*, *El novio* o *El mesías salvaje*, es duro decirlo. Reconozco que Russell peca la mayoría de las veces de obvio, utiliza el kitsch no siempre donde le conviene, es tan grandilocuente como naïf. Pero a la vez, en sus mejores films, nunca perfectos, hay en su desmesura un aire de libertad desmelenada, un algo de chico caprichoso que lo vuelve auténtico y original.

Cuatro de sus obras de la última década no estrenadas en cine fueron aquí condenadas al video. Para ser franco, la mayoría de ellas les dan la razón a sus detractores.

*Salomé, rito erótico* (*Salome Last Dance*, 1988) es un pastiche que junta a la obra homónima de Oscar Wilde con una representación de la misma en un burdel londinense la misma noche en que Wilde será encarcelado por perversión. Lo mejor que se puede decir de ella es que tiene un par de gags que Wilde hubiera condenado por vulgares. Música de Rimsky-Korsakov, travestismo, transcripción de puesta teatral, desnudos con brillantina y hasta un asesinato, no consiguen hacer olvidar que la decadencia en este caso no es la de Wilde sino la de Russell. Por ahí asoma Glenda Jackson (a quien queríamos tanto) para parodiarse un poco. *El ritual de la serpiente* (*The Lair of White Worm*, 1988). Una novela de Stoker y un guión más atinado (¿o habría que decir mejor desatinado?) le permiten a Russell divertirse y divertir. La mezcla de vampirismo y *ofidofilia*, dos o tres escenas oníricas no exentas de un humor negro y zumbón, sumados a la erótica figura de la mujer-víbora-vampiro funcionan

mientras que uno no espere mucha seriedad. Hay cierto clima oscilante entre mórbido e irónico. Como en la anterior se asiste a una minuciosa profusión de símbolos fálicos, aquí más justificados que en *Salomé* (las serpientes, ya se sabe...). Dos de las actrices de *El ritual...* (Sammi Davis que no es hombre ni negro, y la sugestiva Amanda Donohoe) se reencontrarán en *El arco iris* (*The Rainbow*, 1989), versión de la novela homónima de D. H. Lawrence en la que se asiste a la adolescencia de uno de los personajes de *Mujeres enamoradas*. Llevada al cine por Russell en 1969, es hoy uno de los puntos más altos de su producción. Veinte años más tarde, Ken filma esta suerte de "precuela" que no posee la fuerza dramática que exhibía el otro film —lo mismo sucede comparando ambas novelas, dicho sea de paso— pero se las ingenia bien para no tentarse con la transcripción literal ni con la vertiente pseudoerótica. La historia de la joven Ursula y su doble iniciación amorosa entre una madura maestra bisexual y un joven soldado inglés tiene tacto y poesía. Alguna toma remite a *Mujeres...* y la infaltable Glenda personifica a la madre del personaje que interpretó 20 años atrás, mientras que la Donohoe (ex vampiro de *El ritual*) confirma ciertas costumbres de un film a otro. Es una obra tranquila, bucólica casi, menos exterior, pero también menos poderosa que su antecesora.

*Prisionero del honor* (*Prisoner of Honor*, 1991) es un telefilm sobre el caso Dreyfuss centrado en la figura de su defensor, el coronel Picquart, interpretado por... Richard Dreyfuss. Más allá de este jueguito de nombres —"De alguna extraña manera me siento ligado a ese oficial Dreyfuss", dice Richard en un momento, casi como si sospechara un parentesco— sólo hay una revelación final, no muy inesperada si se está atento al comienzo. Pese al tono farsesco que Russell le imprime la mayor parte del tiempo a este probable trabajo de encargo, su dirección, alejada del desborde característico, no consigue salir de la medianía. Asoma por ahí Oliver Reed con nostalgia de mejores tiempos pasados. Dos de cuatro, y ninguna maravillosa. ¿Tendrían razón los que decían que Russell era un bluff? Sin embargo, la lucha junto al fuego en *Mujeres apasionadas*, el Concierto Nº 1 de Tchaikovsky en *La otra cara del amor*, el apasionado escultor de *El mesías salvaje* y hasta ciertos momentos de *Mahler* y aun de *Tommy*... Esto quería ser una defensa, pero Ken, tus últimos films me la impidieron. ¿Cuándo editarán *Los demonios*? ■

A. R.

**Estafa fatal** (*Scam*), EE.UU., 1993, dirigida por John Flynn, con Christopher Walken, Lorraine Bracco y Miguel Ferrer.

**Testigo perfecto** (*Red Rock West*), EE.UU., 1993, dirigida por John Dahl, con Nicolas Cage, Dennis Hopper y Lara Flynn Boyle.

Referirse hoy al género como código es un verdadero problema. Así lo ejemplifican *Estafa fatal* y *Testigo perfecto*, dos títulos en castellano que pueden confundirse en el videoclub con otros parecidos que lleven términos recurrentes (obsesión, atracción, mortal, letal). Y también es un desafío porque durante la primera media hora *Estafa fatal* elige la ambigüedad de los personajes con la esperanza de encontrarse

con posteriores vueltas de tuerca a pesar de la desajustada adaptación del desconocido Craig Smith, autor de la misma novela. Cuando Walken (ahora esquemático con el rictus siniestro que tuviera su graduación en *El rey de Nueva York*) y Bracco (lejos del ímpetu que mostrara en *Buenos muchachos* y hoy Miss Piggy hasta en la elección de la peluca) se mandan a Jamaica, termina la sugestión y empieza otra película. El posible sacacorchos ensombrece con imbecilidades explicativas y juegos de gato y ratón donde nada importa. En la belleza de las playas latinoamericanas, la pericia de Flynn —director que alguna vez dejara *Tormenta arrolladora*, hija predilecta por su cercanía al cine fascista-zen de John Milius— llega a alturas insospechadas: mucho, muchísimo rap para que Marley se intranquile en la tumba.

El segundo film de Dahl (el primero fue *La muerte golpea dos veces*), por suerte, se apoya en un gran guión y en una puesta visual que rescata la imaginería del espíritu negro. Cage es un tipo que busca empleo y por esa simple razón conocerá a una mujer fatal, un marido que le encarga el asesinato y un killer psicopático, por supuesto, jugado por Dennis Hopper. Sorprende en Dahl la tranquilidad con que cuenta su historia, sin apuros y con los tiempos calculados, sin persecuciones automovilísticas y confiando en la tradición y en una forma de narrar sostenida en la imagen. Personajes entre penumbras, engaños y desengaños amorosos, obsesión por el dinero y regresos varios al lugar del problema son algunas de las virtudes que caracterizan un espacio de representación reciclado en *Testigo perfecto*. El desfasaje, por momentos, se descubre

cuando Dahl nos transmite su vanidad de estar contándonos un film de género. Justamente, ése es el punto del policial en los recientes 90: los viejos maestros crearon la escuela y los nuevos directores solamente pueden ingresar al pantanoso territorio de la fórmula y la imitación. Igualmente, *Testigo perfecto* adquiere una importancia mayor entre los descartables videos que se editan mes a mes. Para no perderle pisada al muchacho. ■

G. J. C.

**Noches de Rosa (*Rambling Rose*), EE.UU., 1991, dirigida por Martha Coolidge, con Laura Dern, Diane Ladd, Lucas Haas, Robert Duvall y John Heard.**

De no haber conocido a los Hillyer, Rose probablemente habría tenido que trabajar como prostituta, tal como parecían indicar sus antecedentes: origen humilde, padre abusador, huida de la granja a los 14 años, empleos malpagos como camarera... Cuando la familia reciba a Rose en su casa, no le darán el lugar de una mucama, sino que la tratarán como a un miembro más. Es que el Sr. y la Sra. Hillyer son un matrimonio sureño atípico para los años 30. Aunque él es bastante conservador en cuestiones de moral, siempre termina aceptando convencido las opiniones progresistas de su esposa. Ella es una intelectual educada en el Norte, que está preparando una tesis sobre historia americana (aunque divaga todo el tiempo sobre cuestiones como "el poder creativo del universo" y "la energía positiva que nosotros convertimos en negativa"). Basado en la novela de Calder Willingham, el film no oculta su vocación de cuento de hadas. En casa de los Hillyer, Rose se convierte en una ingenua Cencienta que, a contramano de los valores conservadores de la época (los verdaderos "villanos" de la película), sale a buscar —en lugar de esperar— a su "príncipe azul". El conflicto se desencadena por la vida sexual de Rose, demasiado activa para una mujer de la época. Si bien la promiscuidad podría ser su única forma de rebeldía, Rose no puede sino convertirla en parte de su sufrimiento, porque sabe que

debe retribuir su seguridad en la casa con buen comportamiento. Como en los cuentos de hadas tradicionales, Rose no podrá ser una auténtica heroína sin la intervención de un factor maravilloso. Lo interesante del film es que propone a las convicciones de la Sra. Hillyer como aquel "poder exterior" (en este caso sería ajeno al tiempo y lugar de la acción: una especie de feminismo mezclado con misticismo) que salva a Rose cada vez que lo necesita. La actuación de Laura Dern hace que su personaje —como la película— sea inolvidable más que nada por los detalles. ■

Silvia Schwarzböck

**Tina, 1993, dirigida por Brian Gibson, con Angela Bassett y Larry Fishburne.**

**I don't like Ike.** Edith Piaf cantaba una canción que decía que cuando él la tomaba entre sus brazos y le hablaba bajito, ella veía la vida color de rosa.

Cuando Ike la tomaba en sus brazos a Tina, en cambio, hacía que la cantante viera todo morado. En fin, que la mataba a golpes. Después de muchas idas y vueltas, Tina logró separarse, conservó su nombre artístico (que fue lo único que le encajó sin preguntarle y ella estuvo de acuerdo), dejó de cantar rhythm and blues y se hizo estrella internacional de rock and roll, pop y etéreas varios.

No le fue fácil y, por lo que se sabe, la pasó muy mal antes de llegar a la saludable cuarentena, con una voz, un cuerpo y un feeling que no pocas envidian, y varios desean cerca. La autobiografía no podía faltar, y de ahí a hacer una película era cuestión de minutos. Lo difícil era conseguir quién interpretara a Tina, y quién a Ike, sabiendo que ambos están vivos, son conocidos y que la propia Tina supervisaría el film.

Finalmente la suerte recayó sobre Angela Bassett, a quien parece gustarle el desafío de encarnar a personajes reales (fue Mrs. Malcolm X en el film de Spike Lee). Para Ike contrataron a Larry Fishburne pero de entrada rechazó el papel porque según sus palabras su personaje "se convertía en un monstruo sin ninguna explicación a partir del segundo acto". Después parece que

aceptó porque le dijeron que él era imprescindible para infundirle humanidad al personaje. (Tal vez también le hayan infundido más billetes en el bolsillo a Larry, quién sabe.) El está muy bien, pero Ike sigue siendo un monstruo sin explicación. La Bassett se juega todas las cartas y gana en cada mano. Póquer de Bassett. La banda de sonido es espectacular (voz original de Tina y del propio Fishburne). Y entonces ¿por qué esa previsibilidad en la dirección, ese guiño que apura las escenas para llegar a la siguiente? ¿Tina o el director nos quieren convencer de que la cantante salió adelante de su terrible cárcel matrimonial con un repentino ataque de budismo? ¿Por qué no podemos creer la eterna maldad de Ike, que le surge cada vez que aspira una línea? ¿Por qué no nos interesan las escenas en general salvo las musicales? Tina no tiene problemas con drogas, es siempre abnegada, su esposo echa a sus ex mujeres, maltrata a los hijos y a la banda. Cuando finalmente Tina triunfa sola, en nada tiene que ver allí su espectacular performance como la reina del ácido en *Tommy* de Russell a mediados de los 70, ni su reaparición amazónica en la tercera *Mad Max* de Miller. No existen los films en el film de Gibson. Ni siquiera aparece la mención a su trabajo —junto a Ike— en *Búsqueda insaciable* de Milos Forman. El cine parece no tener nada que ver con la fama de Tina, ni de Ike. Sirve cuanto mucho para vengarse —con razón— de los maltratos recibidos y de paso vender más compactos. El director ni siquiera se interna en las aguas turbulentas del melodrama. No explica mucho de la época más allá de los más exteriores aspectos de moda, no cuenta nada nuevo del universo del rhythm and blues, de las giras, de nada que no sea lo mal que la pasó Tina. No dudo de la veracidad de todos los hechos que cuenta. Lo que es sospechosa es la poca profundidad con que están descriptos los dos personajes principales, por no hablar de los otros. Tina, herself, aparece espléndida cantando al final "Qué tiene que ver el amor con esto". Nada, obviamente. El buen cine tampoco. ■

A. R.

## Videos

4ta muestra de SAVI (14, 15, 21 y 22 de mayo)

28 premios

Sala B. Teatro San Martín - 19 hs

Cierre de inscripción 20 de abril

Géneros: ficción • documental • experimental

Premios: 300 u\$s en cada género

Premio especial voto del público y menciones

Preselección SAVI

Jurado: Pepe Eliashev - Hernán Vieytes - Montalvano - Flavia de la Fuente - Esther Díaz - F. Moyano - Graciela Raponi - entre otros - y Ricardo García de SICA

(sin límite de forma)

## Cine y Video

Festival de cine & video de arquitectura & diseño FADU 94  
19 al 30 de setiembre

Tercer concurso nacional

Apertura e inscripción: desde el 15/4

Recepción del material: hasta el 12/8

Dictamen del jurado: 26/8

Entrega de premios: 30/9

Para informes, consultas, inscripción y recepción del material dirigirse a Dirección de cine y video - FADU UBA Pabellón 3 - 3º Piso - Ciudad Universitaria - TE 781-5020 int. 404 fax: 782-8871 - Lunes a viernes de 15 a 19 hs.

Para inscripción y recepción del material únicamente SAVI - Juncal 2029 Cap. Fed. Te.806-0208 - Lunes y jueves de 18 a 20 hs.

# Los Agrupados de El Amante

## CURSOS

**JORGE CARNEVALE**

### Cómo Ver Cine Hoy

*Taller de crítica*

Maipú 621 P.B. - 322-6625

### POMPEYO AUDIVERT

Cursos de actuación  
Iniciación. Avanzados  
Adolescentes - Adultos

Informes: 28-5501 - 631-5544

### Carrera de Dirección de Cine

**INSCRIBITE YA!**  
Vacantes limitadas.

Cursos de Video - Efectos Especiales - Animación Computada - Edición

**El CIEVYC ya abrió la Inscripción 1994**

Cochabamba 868 Tel.: 26-1170/304-1297 Cap. Fed.

CIEVYC • CIEVYC • CIEVYC

### Steadycam

Cursos intensivos de operación

por **César Lapidus**

Grupos reducidos

Equipos profesionales 16 mm - U-Matic

**CIEVYC**



Cochabamba 868 Informes: 304-1297 / 26-1170

### TALLER DE CREACION DE ARGUMENTOS PARA CINE Y TV

a cargo de **BEDA DOCAMPO FEIJOO**

(guionista de *Camila*, Director de *Los amores de Kafka*, *El marido perfecto*)

Informes e Inscripción:

**CENTRO DE INVESTIGACION  
CINEMATOGRAFICA**

Zapata 366 (altura Cabildo al 300) Tel.: 553-3473 ☎ 477-9552

### El FOTÓGRAFO De El AMANTE ENSEÑA A LOS LECTORES de El AmANTE



Nicolas Trovato

**Cursos de fotografía**

Tel.: 342-8310

## VARIOS

**88.1 FM  
DE LA CALLE**

una radio como la gente.

COMPLEJO CULTURAL  
VIDEOTECA  
LIBROS  
DISCOS  
AUDITORIO  
TALLERES  
CONCIERTO BAR

CHICLANA 55-ALTOS TEL. 091-550266 BAHIA BLANCA

**Z  
O  
O  
VIDEO**

El ZOO VIDEO convoca a todos los videastas del país que desean participar del 1º ciclo de video arte nacional. Dicho ciclo se llevará a cabo en el Centro Cultural Recoleta todos los sábados a partir del 21 de mayo. Los interesados pueden traer sus copias VHS PAL o proyectos a Junín 1930 (a la oficina del microcine) o bien comunicarse con el 804-0878 los días lunes y miércoles de 16 a 20 hs. La recepción de los trabajos comienza el 6 de abril. No existe condición alguna acerca de la duración, técnica, año de producción o cantidad de videos.

Organizan Aldo Consiglio & Camilo Ameijeiras

ZOO VIDEO. Neuquén 1998  
(1406) Capital Federal - Tel.: 633-4917

## VARIOS

### TRANSCRIPCIONES Y PROCESAMIENTO DE TEXTOS

Gustavo: 67-9948

### Nuestro amigo Rodrigo Tarruella está enfermo y necesita ayuda

Comunicarse con Haydée en la redacción de El Amante al 322-7518

### BUSCAMOS EDITORES Y CAMAROGRAFOS DE VIDEO

Pedir entrevista al 961-2264 Feeling de 9 a 19 hs.

### APRENDE A TOCAR EL PIANO LEYENDO MUSICA

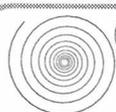
☎ 304-7749

# 40

1954 - 1994

- Pre-estrenos y clásicos
- Documentación filmográfica
- Cinemateca propia

Este año, por nuestro 40º aniversario, la inscripción será sin cuota de ingreso ni lista de espera, hasta cubrir el cupo del cine Maxi (Carlos Pellegrini 657). Se atiende en la sala todos los martes, de 19 a 23 hs.



## CINECLUB NUCLEO

Miembro de la Federación Argentina de Cine Clubs (Adherida a la F.I.C.C.)

Temporada N° 41 - 1994

Secretaría e Informes:

Sarmiento 1574 piso 1º "C" - Tel. 382-0623 - Buenos Aires - ARGENTINA

### ¡Cumplimos cuatro años y seguimos siendo una realidad!

- Más de 30 puntos de rating en todo el país marcan el esfuerzo de tres años.
- Más de 40 canales de aire y cable difunden el único programa de video argentino realizado por profesionales.

## VIDEO PRIVADO

CONDUCCEN: **Norberto Sciscioli - Coco Acevedo - Graciela Klix** • EN TEATRO: **Mario Ceretti** • COLABORA: **Eduardo Graillat**

Ahora sí que nos damos el gusto de cubrir íntegro todo el país. Porque desde febrero estamos en la onda del canal 12x24 S.A. Satelital, incluyendo Chile, Paraguay, Uruguay y Brasil, a través del satélite Nahuel I

Sábados de 12 a 13 hs. en LS1 Radio Municipal 710 AM

Este es otro programa de:

### Asociados en medios de comunicación

Ayacucho 467 - 6º P. Of. 4 (1026) Bs. As. - República Argentina - Tel. 953-8501 - Fax: 372-5657

## CENTROS DE EDICION

### 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 lineales y no lineales, 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 multivento S-VHS, Hi8, U-Matic high band SP, low band, serie Industrial.
- Copiado y transcodificación PAL-NTSC

### En estudio:

**INTERVISION**  
PRODUCCIONES

- Set de 4,5 m x 9 m con fondos y planta de luces de 30 kw tipo Fresnel, softlight, farycs, etc. Control de estudio vía unidades controladoras de cámaras con switcher y generador de caracteres. Posibilidad de grabar en formato U-Matic high band SP o Betacam.

### En exteriores:

- Unidad móvil con cámaras de 3 CCD, configuración estudio (Trípode, 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 electrogénico propio.
- Videocassetteras portátiles U-Matic high band SP con time code.

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



## BUENAS MAQUINAS HAY EN TODAS PARTES. BUENOS EDITORES NO ABUNDAN

Nuestros editores tienen buena presencia, reproducen y graban en S-VHS, Hi-8 y Betacam (son industriales). Hacen efectos de dos y tres dimensiones, le ofrecen café y lo orientan en su búsqueda estética.

Nuestras máquinas le brindan un listado de edición de 99 efectos (que Ud. se lleva en diskette), nunca llegan tarde ni holgazanean, realizan animación computada en dos y tres dimensiones, no miran el reloj a cada rato y —lo mejor de todo— desean verlo a Ud. nuevamente.

**ISLA GRANDE PRODUCCIONES. Editores + máquinas**

Av. Dorrego 2657 2º "9" (Est. Carranza, subte D)

Tel./fax: 771-4707

## El Amante en la radio

### LA POSADA MALDITA

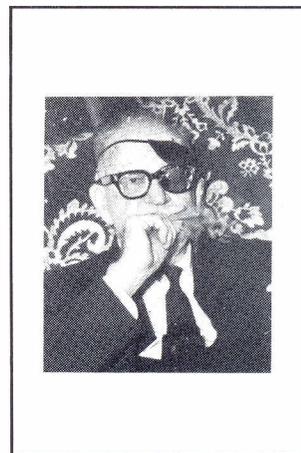


**Conducción:** Gustavo J. Castagna, Quintín y Flavia de la Fuente

**Producción:** Roberto Juan Ferro

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

## El Amante en la tele



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

**Producción:** Gustavo Palacios

**Jueves de 14 a 17 hs.  
Canal 15 - Arte Canal - Cablevisión**

Cine, teatro, libros, video,  
psicología, artes visuales,  
medios, historieta, chicos,  
ecología, música, pensamiento  
y una agenda completa

## LA MAGA

NOTICIAS DE CULTURA

El único  
semanario  
especializado

TODOS  
LOS  
MARTES  
EN SU  
QUIOSCO

## CINE CLUB LA MAGA

IFT - Boulogne Sur Mer 547

Tel. 962-9420 / 961-9562

Asóciense 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

# Agenda

## Cine Club La Maga

26 de abril: 20 y 22 hs.

*Escape to the Other Side*, de Alejandro Chomski (mediometraje) y *Alambrado* (largometraje) de Marco Bechis.

Debate con Alejandro Chomski, Pablo Nisenson, Martín Kalwill y Arturo Maly.

## Cine experimental y video arte

Todos los miércoles a las 21 hs.

Inauguración: 4 de mayo.

Dirección: Narcisa Hirsch.

Programa de mayo:

Miércoles 4: *Chakra* de Jordan Belson; *Scar Tissue* de Sue Friedrich y *Scorpio Rising* de Kenneth Anger. Miércoles 11: *Matrix* de John Whitney; *Window Water Baby Moving* de Stan Brakhage y *Meshes of the Afternoon*, de Maya Deren. Miércoles 18: *Heliography* de Hiroshi Yamazaki y *Jennifer, Where Are You* de Leslie Thornton. Miércoles 25: *Wavelength* de Michael Snow y *Fuses* de Carolee Schneemann.

## Nuevos Videos Nuevos

El día 28 de abril a las 20 hs. en el Instituto Goethe (Corrientes 319), se llevará a cabo la muestra "Nuevos Videos Nuevos" que estará integrada por 7 cortometrajes argentinos de factura reciente, cuyos realizadores han sido premiados en diversos festivales nacionales e internacionales:

*Cirugía en pañales* de Federico Mercuri, Gastón Duprat y Mario Chierico; *Engendro* de Fabio Guzmán y René Muller; *Forro araña* de Gastón Duprat; *Memoria de elefanta* de Gastón Duprat, Adrián de Rosa y Gustavo Ragadale; *Metamorpho E 25* de Laura Eandi y Alicia Grabois; *Nic Sit* de Walter Temporelli y *Otros tiempos* de Adriana Yurcovich.

## Cinemateca. Sala Lugones. Corrientes 1530.

### Semana del cine noruego

**Viernes 22:** *Stella Polaris* (1993) de Knut Erik Jensen.

**Sábado 23, domingo 24:** *Herman* (1990) de Eric Gustavson.

**Lunes 25:** *Crimen perfecto* (1990) de Eva Isaksen.

**Martes 26:** *Frida, con el corazón en la mano* (1991) de Berit Nesheim.

### Homenaje a François Truffaut

**Miércoles 27:** *Los mocosos* (1958); *Los 400 golpes* (1959)

**Jueves 28:** *Disparen sobre el pianista* (1960)

**Viernes 29:** *Jules y Jim* (1962)

**Sábado 30:** *François Truffaut, retratos robados* (1993) de Serge Toubiana y Michel Pascal.

**Lunes 2:** *La novia vestía de negro* (1967)

**Martes 3:** *Antoine y Colette* (1964); *Besos robados* (1968)

**Miércoles 4:** *Las dos inglesas* (1971)

**Jueves 5:** *El hombre que amaba a las mujeres* (1977)

**Viernes 6:** *El amor en fuga* (1979)

**Sábado 7:** *La habitación verde* (1978)

**Domingo 8:** *El último subte* (1980)

**Lunes 9:** *La mujer de la próxima puerta* (1981)

**Martes 10:** *Confidencialmente tuya* (1983)

### Retrospectiva Reinhard Hauff (auspicio del Goethe)

**Miércoles 11:** *Mathias Kenissl* (1971)

**Jueves 12:** *El embrutecimiento de Franz Blum* (1973)

**Viernes 13:** *El protagonista* (1977)

**Sábado 14, domingo 15:** *El cuchillo en la cabeza* (1979)

**Lunes 16:** *El hombre sobre el muro* (1983)

**Martes 17:** *Stammheim-Baader-Meinhof ante el tribunal* (1986)

**Miércoles 18:** *Linia 1* (1987)

**Jueves 19:** *Ojos azules* (1989)



Ahora encontrar  
lo que Ud. busca en cine y video  
no es *una misión imposible*

*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 y seriales televisivos.

### 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.

Los amantes del cine de parabienes. Descuentos especiales en suscripciones. Lo que no está aquí, sólo lo encontrará en Hollywood.

*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**

# Las buenas, las malas y las feas

			Quintín	Flavia	Noriega	Castagna	García	Bernades
Como agua para chocolate	A. Arau	AVH	3	2		3		1
El demoedor	M. Brambilla	AVH	5	6	6	6		7
El marido de la peluquera	P. Leconte	Transeuropa	5	6		5		7
La lección de piano	J. Campion	Transmundo	4	4	6	4	3	7
Qiu Ju	Z. Yimou	Transeuropa	6	7	7	8	4	7
Riesgo total	R. Harlin	LK-Tel	1	2		2		5
The Firm - Fachada	S. Pollack	AVH	3	3	3			
Una noche de sorpresas	R. Dupeyron	LK-Tel				3		
El jardín de rosas	F. Rademaker	Transmundo	1	1				
Estafa fatal	J. Flynn	Transeuropa			4	4		
Testigo perfecto	J. Dahl	Transeuropa			7	7	6	5
Una cosa llamada amor	P. Bogdanovich	AVH	8	7		7		
Usurpadores de cuerpos	A. Ferrara	AVH	8	7	8	7	4	8

## ESTRENE VIDEOTECA

Corrientes 1555  
Tel: 40-7098

*La Vendedora de los Sueños*

ALDRICH ALEA ALMOVAR ARISTARAIN BERGMAN BERTOLUCCI BUNUEL  
 CASSAVETES COPPOLA HAPLIN CHRISTENSEN DEMARE DOVZHENKO GENSENSTEIN  
 FASSBINDER FAYO FELICI FLAHERTY FREGONESE FULLER GLEZER GODARD  
 GREENAWAY GRIFFITH HARVEY KERSHNER HERZOG HITCHCOCK HUSTON JARMAN JARMUSCH  
 KATZ KEATON KUROSAWA LANG LEE LITTIN LUMIERE LYNCH MALLERIES MIZOGUCHI  
 MURNAU OSHIMA PABLO PASOLINI PUDUKIN RENOR RENAISS ROSELLINI  
 SANTIAGO SAURA SCORSESE SOFFICCI SOLANAS SURICH TARKOVSKI TAVIANI  
 TORRE NILSSON TRUFFAUT VAN SANT VERTOV VISCONTI WILSON STROHEIM WELLES  
 ZANUSSI ZHANG-YIMOU ZIMELAWSKI Y MUCHOS MAS.

*cine de autor*  
*documentales*  
*cine argentino*  
*artes plasticas*  
*en copias*



### 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



### la luna

V I D E O

### LO MEJOR DEL CINE EN VIDEO

5000 películas, 500 clásicos y la colección completa de National Geographic

Lunes a Domingo de 10 a 23 hs. Sábados hasta las 24 hs.  
Mansilla 2688 (1425) Capital Federal

### Video del Angel



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

Vidt 1980 (casi esquina Güemes)  
Reservas y consultas al 821-6077

# Como las estrellas.

Hay medicinas prepagas que  
se destacan entre las demás.

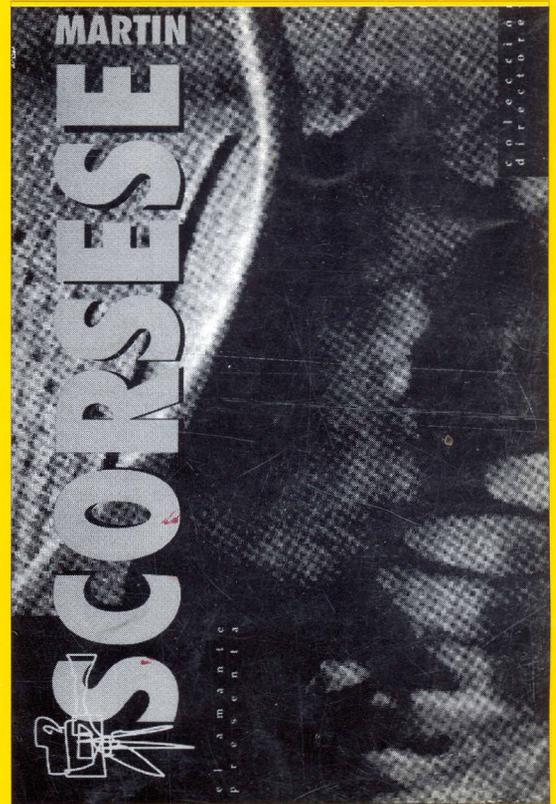


**MEDIPLAN**  
PROTECCION MEDICA PRIVADA

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

el amante  
*colección*  
*directores*

SCORSESE  
todavía está  
disponible.



...en mayo



# WENDERS

Pídalo en su kiosco

*El Amante*. Esmeralda 779 6º A, TE 322-7518.