

Año 3 N° 32 Octubre de 1994 \$ 7,50.-
Uruguay \$ 20.-

EL AMANTE

C I N E

Peligro inminente
Sinfonía pasional
La crisis / Cortázar
Verdugos de la socie-
dad / Nueve meses
El hombre que
perdió su sombra
Varsovia año 5703



M Butterfly / Forrest Gump / ¿A quién ama Gilbert Grape?

Enseñar cine / Asta Nielsen / Cine de Taiwan
Los cinéfilos, ¿para qué viven? / Roger Corman

Guía diaria de cine en TV / Discos / Video / Video arte

Entrevista a Jean-Claude Carrière

Cronenberg / Zemeckis

Marilyn Monroe / Bob Dylan



¿No pensó en tener una
buena protección médica?



MEDIPLAN
Protección Médica Para Todos

Av. Corrientes 2811 - Capital - Tel: 961-8188

Agencia Centro: Av. Córdoba 1344 Tel.: 49-0772 - Agencia Belgrano: C. de la Paz 2476 "A" Capital - Tel: 781-5882

Agencia Caballito: Av. Rivadavia 5429 Capital - Tel.: 902-5996 / 2136 - Agencia Castelar: Av. Santa Rosa 1105 Castelar - Tel: 661-1477

Agencia Ballester: Córdoba 25 - Tel.: 768-0946 - Rosario: Maipú 926 Rosario - Santa Fe - Tel: 24-6666

Queridos lectores:

En medio del caos habitual que es el cierre de *El Amante*, una pesadilla que ocupa una noche entera por mes de nuestras vidas, advertimos que este número contiene un material sumamente variado y una extraordinaria cantidad de texto. Pero así como estamos orgullosos del contenido, estamos un poco avergonzados del desorden en el que lo estamos presentando. Para salvar a medias ese inconveniente, inauguramos una nueva costumbre (que en ediciones sucesivas deberá servir simplemente para introducir una revista más prolija): comentar brevemente las notas en la primera página.

Como siempre, hay una sección de estrenos. Las películas que reciben una cobertura destacada en este mes son tres. *M Butterfly* de David Cronenberg (pág. 2), seguida de un diccionario de opiniones y dichos, vida y milagros del director, compilado por su mayor fan, Flavia de la Fuente (pág. 4). Hay más Cronenberg en la página 47, en la que Silvia Schwarzböck reseña un libro apasionante que se llama casualmente *Cronenberg on Cronenberg*. Luego sigue *Forrest Gump* de Robert Zemeckis (pág. 8), el gran éxito de taquilla en EE.UU., que Flavia defiende frente a muchas opiniones contrarias, entre ellas la de Alejandro Ricagno, que discute la filmografía de Zemeckis en la pág. 10. Por último, ¿A quién ama Gilbert Grape? de Lasse Hallström, con Johnny Depp (nuestra foto de tapa), que Ricagno elogia en la pág. 12. La sección se completa con reseñas breves de otras nueve películas: *La crisis*, *Nueve meses*, *Peligro inminente*, *Metropolitan*, *Varsovia 5703*, *Verdugos de la sociedad*, *Cortázar*, *Sinfonía pasional* y *El hombre que perdió su sombra* (págs. 13 a 15).

Después, las cosas se complican y esta síntesis deja de seguir el orden de las páginas. Hay cuatro notas que podrían agruparse en una sección llamada "Temas de cine". En la primera (pág. 16), Quintín hace crítica y autocrítica de la crítica y descubre méritos inesperados en el "cine normal" norteamericano. La expresión "cine normal" suele ser usada por Raúl Beceyro, cineasta y docente santafecino que se incorpora a nuestra publicación con la primera de una serie de notas en las que plantea (y, lo que es increíble, resuelve) una serie de problemas teóricos del cine. En este número, se ocupa de un tema de actualidad, dada la proliferación de escuelas de cine en nuestro país: "¿Qué es enseñar cine?" (pág. 30). David Oubiña abandona su proverbial mesura en la pág. 42 y arremete ferozmente nada menos que contra la cinefilia, actividad que agrupa seguramente a muchos de nuestros lectores. Así es, amigos, *El Amante* no sólo proporciona placer y entretenimiento sino también castigo. Entretanto, Eduardo Russo, en su habitual diccionario, nos desasna sobre el

sonido en el cine (pág. 54).

Tenemos también dos entrevistas. Desde París, nuestro corresponsal Marcelo Mosenson nos manda un reportaje a una institución, el famoso guionista Jean-Claude Carrière (pág. 18). Pero además, Jorge La Ferla abandona por un número a su alter ego Richard Key Valdez, para conversar con Jane Feuer, gurú de la televisión norteamericana (pág. 28).

Dos temas puntuales: un balance de la carrera como director del inclasificable Roger Corman a cargo de Gustavo J. Castagna (pág. 50), que se tomó el trabajo de revisar su filmografía hasta quedar exhausto para exclamar a posteriori: "No veo más una película de Corman". Para mostrar la universalidad de la revista, Quintín se ocupa del apasionante cine taiwanés en la pág. 40.

De tres personajes se ocupan otras tantas notas. Gabriela Massuh introduce el próximo ciclo dedicado a la primera diva, la danesa Asta Nielsen, considerada por muchos ¡la mejor actriz de la historia del cine! (pág. 38). Gustavo Noriega, en cambio, habla de Marilyn a través de la nueva y esclarecedora biografía de Donald Spoto (pág. 32). La edición de un video con Bob Dylan es un mero pretexto para que Quintín se ponga a hablar largamente, a partir de la página 22, de su ídolo de rock preferido (hubo que pararlo con el argumento: "la revista tiene sólo 64 páginas").

Por último, nuestras secciones fijas. Una nueva, que se llama provisoriamente "Mundo Cine" (si tienen un título mejor, avisenos así cambiamos a tiempo), editada por Gustavo Noriega y en la que se vuelcan noticias y otras yerbas hasta ahora ausentes en *El Amante* (un poco de información, por favor) (pág. 44 a 46). Y las secciones habituales: bandas de sonido por Guillermo Pintos, que más que una sección de música es una sección de cine visto a través de la música (pág. 48). Cine en TV (pág. 58) por el hombre indicado para el puesto, Jorge García (que además de todas las películas, ve todos los partidos de fútbol), con sus recomendaciones y la gigantesca tabla. A propósito del tema de las calificaciones de los redactores a las películas, tan controvertido cuando empezamos, nos tiene un poco cansados (¿ustedes qué opinan?). Video (pág. 56), a la que le está faltando un poco de sal y que trataremos de mejorar más adelante. Tantas notas nos dejaron sin lugar para el correo este mes (algunas respuestas a cartas del número anterior se incluyen en "Mundo Cine"). La agenda (gacetas e información sobre ciclos de cine y concursos son bienvenidas) va en la página 60.

Esperamos que disfruten de la lectura de *El Amante* y, sobre todo, que no se mareen.

Un abrazo de los directores.

SUMARIO

Estrenos:

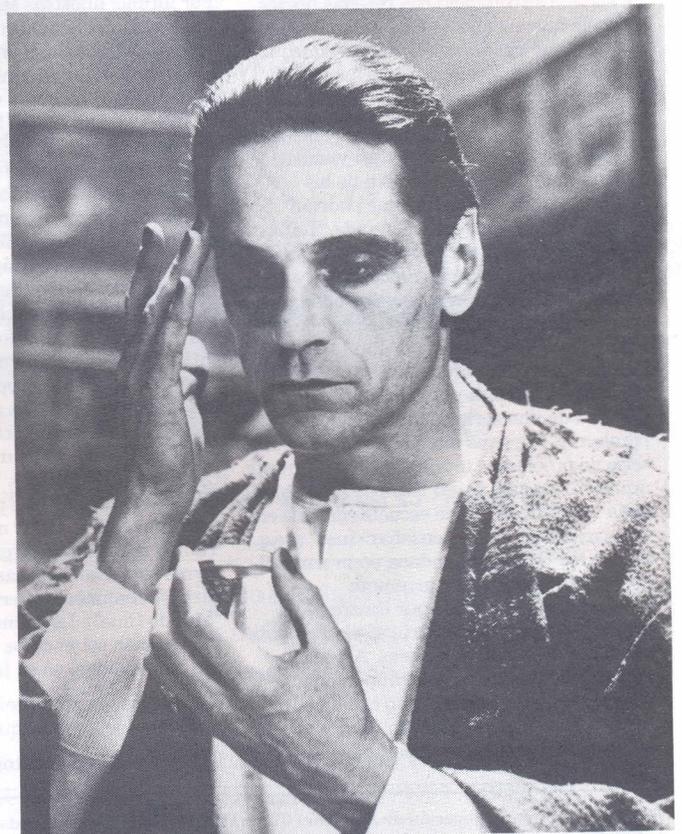
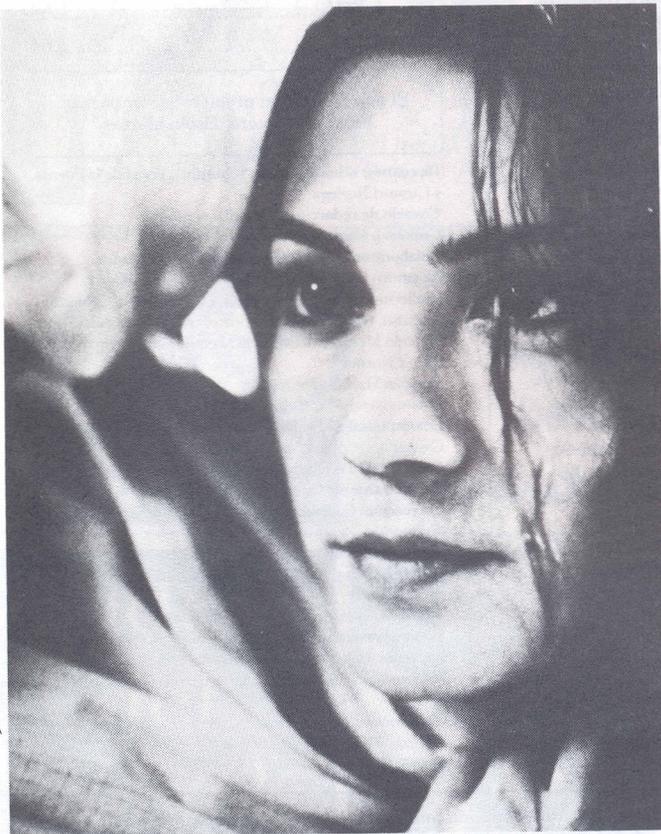
<i>M Butterfly</i>	2
Cronenberg	4
<i>Forrest Gump</i>	8
Zemeckis.....	10
¿A quién ama Gilbert Grape?.....	12
<i>La crisis</i> , <i>Nueve meses</i> , <i>Peligro inminente</i> , <i>Metropolitan</i> , <i>Varsovia 5703</i> , <i>Verdugos de la sociedad</i> , <i>Cortázar</i> , <i>Sinfonía pasional</i> , <i>El hombre que perdió su sombra</i>	13
Cine mainstream	16
Entrevista a Carrière	18
Bob Dylan	22
Entrevista a Jane Feuer	28
Enseñar cine.....	30
Marilyn Monroe	32
Asta Nielsen.....	38
Cine de Taiwan	40
Cinefilia	42
Mundo Cine	44
Libros.....	47
Música.....	48
Roger Corman.....	50
Diccionario cinéfilo	54
Video.....	56
Cine en TV	58
Tabla	64

El papel habitual promete volver para el próximo número. Estén alertas.

Directores: Eduardo Antín (Quintín), Flavia de la Fuente y Gustavo Noriega
Consejo de redacción: los arriba citados y Gustavo J. Castagna
Colaboraron en este número: Horacio Bernades, Alejandro Ricagno, Jorge La Ferla, Santiago García, Guillermo Pintos, Jorge García, David Oubiña, Eduardo A. Russo, Guillermo Ravaschino, Silvia Schwarzböck, Marcelo Mosenson, Gabriela Massuh, Raúl Beceyro y Tino y Norma.
Thelma: Haydée Thompson
Louise: Nené Díaz Colodrero
Corresponsal extranjero en Nosesabedónde: Gustavo J. Castagna
Corresponsal en París: Marcelo Mosenson
Cadete vaiviene: Gustavo Requena Johnson
Corrección: Gabriela Ventureira (precandidata a directora)
Meritorio de corrección: Horacio Bernades
Diagramación y composición: Carlos Almar (onda circumspecta)
Tipea G. Z. pero no se lo digan a nadie
Asesores diseño: Quique Maya y Fernando Santamarina
Imprenta: Impresora Americana. Lavardén 163
Fotomecánica (impecable): *Proyección*. Rivadavia 2134 5° G
Distribución: *Capital:* Vaccaro, Sánchez y Cía S. A. Moreno 794 9° piso. Capital
Interior: DISA S. A. 27-6645 / 23-4937

El otro señor Gallimard

por Quintín



En la China de Mao, un diplomático francés de nombre René Gallimard se enamora de una cantante de la Ópera de Pekín cuando la escucha cantar partes de *Madame Butterfly*. Viven un apasionado romance. Cuando se separan, ella le dice que está embarazada. Años más tarde, se reúnen en París y continúan con la relación. Pero resulta que la artista es un hombre y que es espía del gobierno comunista, pero también que el diplomático desconocía el verdadero sexo de su amante. Nuestro héroe va a parar a la cárcel y allí se suicida disfrazado de Madame Butterfly.

Al parecer, este disparate ocurrió en la vida real. Un hecho tan singular no podía sino inspirar una obra de teatro. Cronenberg, al que no le gusta el teatro (cosa que aumenta nuestra admiración por él), decidió hacer una película basada en la obra. Para colmo, cuando *M Butterfly* estaba en producción, se estrenó *El juego de las lágrimas* y su inesperado éxito inauguró la era de los travestis en el cine. La película de Cronenberg aparece como una variación sobre el mismo tema cuando, en el fondo, no podría haber dos películas tan distintas. Entre otras cosas, ésta es magnífica y la otra es bastante mala. Pero el antecedente de *El juego de las lágrimas* hace que *M Butterfly* sea, tal vez, un poco difícil de entender: de ahí algunas acusaciones de inverosimilitud que no vienen al caso. En principio, *El juego de las lágrimas* es la puesta en escena de una leyenda popular: la del heterosexual que descubre que está a punto de tener una relación sexual con un hombre y ve dispararse sus prejuicios. El final de la película es tramposo (y no sólo el final): aunque el argumento indica que esa relación nunca se concreta físicamente (el mundo del cine es heterosexual independientemente de las preferencias sexuales de los involucrados) da a entender que en el "mundo real" las cosas serían diferentes. Una manera de combinar el prejuicio con la tolerancia que deja a todos contentos. Algo parecido ocurre en *Fresa y chocolate*. Pero en *M Butterfly* se trata de algo completamente diferente. No estamos frente a una anécdota sobre las tentaciones prohibidas sino ante una pequeña (pero radical) fábula filosófica. Lo que Cronenberg está contando no es la ampliación del registro del deseo, sino su unicidad fijada en una ilusión y una escena. Al prolijo contador Gallimard le cuentan el argumento de la ópera *Mme. Butterfly*, ve cantar a la protagonista y descubre, como en una revelación, cuál es esa escena: el amor trágico y maravilloso que concluye con el sacrificio de la mujer oriental e incluye su infinita sumisión a la voluntad del amo occidental. A partir de allí, pone en juego todos los mecanismos de la ilusión para convertirse en un personaje de ese argumento. La película abundará en esas representaciones: la ópera, el matrimonio, la diplomacia, los tribunales por los que Gallimard pasará su incompetencia. Gallimard no está preparado para el teatro del mundo, pero aun no lo ha descubierto. En su camino de transformación y transformismo descubrirá que tampoco le importa. Así como el loco don Quijote quería encarnar a un héroe de caballería, al loco Gallimard le interesa solamente ser el posesivo amante de Mme. Butterfly. Hay dos refranes lacanianos (de los que desconozco su sentido preciso, pero creo que su formulación viene al caso) que resumen admirablemente su destino. Uno de ellos dice: *la mujer no existe*. Y efectivamente, lo que Gallimard busca en Song es su propia idea de lo que debe ser una mujer para satisfacer a un hombre y sólo un hombre sabe cómo es esa idea. Tan torpe como sus ideas sobre la superioridad de las potencias imperialistas sobre los países orientales, su concepción de la mujer ideal es ridícula. Así se lo hace

saber Song en su primer encuentro, pero Gallimard jugará todo el tiempo a preguntarle si ella quiere ser "su Butterfly". Mientras esto sucede, Butterfly es, en cierto modo, él (que es traicionado por su amante que es un hombre, lo que abre otra línea de interpretación). De todos modos, el sacrificio final se impone como inevitable dada la lógica de la situación: encarnando por fin el lugar que lo obsesiona, al convertirse en Mme. Butterfly, Gallimard debe suicidarse. *El deseo es el deseo del deseo del otro* dice el otro refrán y Gallimard se desdobra como los mellizos de *Pacto de amor*: se convierte en la mujer que lo desea ocupando el vacío que la traición de Song ha dejado vacante. Previamente ha rechazado ser el amante de un hombre: cuando Song se muestra desnudo, no es rechazo o perturbación lo que siente como Stephen Rea en *El juego de las lágrimas* sino que le han arruinado su sueño. La persona (ese mito de cierta dramaturgia teatral y psicológica heredado por el cine) de Song le importa poco: es su fantasía la que cuenta y nada tienen dos hombres que hacer allí. Por eso Cronenberg eligió a John Lone y no a un travesti para el papel de Song, porque tiene los suficientes rasgos masculinos para que el espectador vea que si Gallimard se engaña es porque quiere ser engañado. Gallimard no finge, se engaña *efectivamente* (a partir de lo cual las acusaciones de inverosimilitud son una necedad) y produce el efecto cómico de explorar el cuerpo de Song sólo en la medida en que le pueda confirmar que es una mujer o aceptar un hijo que se le parece muy poco. El planteo de Cronenberg alcanza su radicalidad al mostrar que el cuerpo de la mujer es simplemente el objeto que confirma una construcción masculina previa. Mucho más interesante que la trivial afirmación de la existencia de pulsiones homosexuales, lo que está en juego es la noción de que el amor es un producto cultural. Todos somos Gallimard.

Hay un punto de vista doble en la puesta en escena de Cronenberg. Por un lado, se separa del protagonista y nos cuenta un cuento tragicómico análogo, por ejemplo, a *Desesperación* de Nabokov (junto con Burroughs, su escritor favorito), en el que el protagonista cree que ha encontrado un doble que en realidad es un tipo totalmente distinto. Pero establecida esa distancia, la ilusión de Gallimard adquiere una luz diferente. El personaje abandona los papeles de occidental, contador, diplomático y marido que desempeña con aburrida ineficiencia en pos de un mundo en el que existan la ternura y el misterio. Y al hacerlo, se convierte en un héroe romántico que nos hace simpatizar con sus desvaríos, seguir con emoción su insensata odisea. Cronenberg demuestra así, junto a una penetrante lucidez, una profunda veta de humor y romanticismo. Ya es hora de que dejemos de pensar en él como el ginecólogo del terror. ■

M Butterfly. EE.UU., 1993. **Dirección:** David Cronenberg. **Producción:** Gabriella Martinelli. **Guión:** David Henry Hwang sobre su obra teatral. **Fotografía:** Peter Suschitzky. **Música:** Howard Shore. **Montaje:** Ronald Sanders. **Intérpretes:** Jeremy Irons, John Lone, Barbara Sukowa, Ian Richardson, Annabel Leventon, Shizuko Hoshi. ■

Cronenberg

por

Cronenberg

Nació en Canadá en 1948. Señor formal, casado en segundas nupcias y padre de tres niños. Casi nunca sale de Canadá y actualmente vive en Ontario. No cinéfilo, escritor perezoso, admirador de Burroughs y Nabokov, automovilista y, fundamentalmente, muy inteligente y muy loco. Es el creador de las películas más asquerosas y fascinantes que cualquiera —menos Cronenberg— haya podido imaginar. En general, los diccionarios están ordenados alfabéticamente. Este no. Este está organizado de manera cronberguiana. Con Uds. Mr. Cronenberg.





Padres e infancia: Me crié en un barrio de inmigrantes de Toronto: judíos que todavía no se habían mudado a los suburbios, turcos, italianos y griegos. Mi padre era bibliófilo y escritor y mi casa estaba siempre llena de libros. Literalmente, paredes de libros: nunca vi las verdaderas paredes de mi casa. También había muchas cosas de música. Recuerdo que teníamos un parlante Altec que era mucho más alto que yo. A la vuelta de casa había una disquería y mi padre estaba siempre allí, escuchando discos nuevos. Mi madre era pianista. Yo estaba en contacto con la cultura, pero con una cultura muy ecléctica, no precisamente clásica. Mis padres querían que fuese lo que yo desease. Si yo decidía estudiar ciencias, mi padre corría a traerme 20 libros de bioquímica y se entusiasmaba con la idea. Y si un año más tarde largaba la ciencia —que es lo que hice— y comenzaba a estudiar letras, entonces comenzaba a hablarme de crítica literaria y me traía 20 libros sobre la materia. Y estaba igualmente entusiasmado. Nunca sentí que tenía que complacerlos. Me parecía que hiciese lo que hiciese les gustaría. Mis padres eran básicamente no religiosos o, incluso, antirreligiosos. No eran antijudíos. De hecho, mi madre me enseñó bastante idish. Pero no era para nada una idish mame. Sí, hacía sopa de pollo, debo reconocerlo. Era una judía canadiense de segunda generación. Pero respecto de la religión era mucho más violentamente antirreligiosa que mi padre. Todo siempre muy tranquilo. Eran muy dulces y para nada del tipo vengativo. Pero con el correr de los años me fui dando cuenta de que ella tenía un gran desdén y desprecio por las estructuras religiosas. Mis padres, de hecho, eran ateos. La palabra “ateo” casi sugiere que uno está en el

sistema religioso. Más allá del ateísmo, hay simplemente no creyentes. Yo no creo. Mi padre escribió durante 30 años una columna de filatelia en un diario. Era obsesivo. Era un coleccionista, un rabioso coleccionista. Era como una ardilla. Coleccionaba todo lo que fuese coleccionable. Mis padres no bebían, pero él coleccionaba botellas de whisky. Coleccionaba las botellas, no el whisky. Tenía toda una habitación llena de botellas que podía mostrarle a la gente. Ahora no recuerdo la fecha de la muerte de mis padres. Mi padre estuvo enfermo. Tenía una enfermedad misteriosa. Era una especie de desintegración general. Mi padre murió primero. Mi madre murió 10 años después a causa de una enfermedad del corazón. No es necesario que a uno se le mueran los padres para anticipar su muerte. Uno puede fantasear la muerte de los hijos, de uno mismo, si se tiene un poco de imaginación y si uno se permite ir en ese sentido. No es necesario sufrir por una muerte real en la familia para traumatizarse. La muerte de mis padres no me sorprendió. Digamos que me confirmó todas las cosas feas que pensaba acerca del mundo.

Arte, civilización y política: Para mí el arte es subversivo respecto de la civilización. Y es una paradoja, porque en la ecuación freudiana la civilización es represión. Lo estoy simplificando, pero básicamente no hay civilización sin represión del inconsciente, del Ello. Y el arte se dirige básicamente al inconsciente. Por lo tanto, es subversivo. Y además, al mismo tiempo, parece ser necesario para la civilización. No hay civilización sin arte. Desde el primer momento en que hay tiempo para algo más que para sobrevivir se crea el arte. Es una necesidad que tenemos, tenemos que hacerlo. Pero hay una muy extraña e incómoda alianza entre los dos, que se hace evidente en los pasillos del poder. Por un lado, los políticos quieren aliarse con artistas de diversos tipos; pero en el momento en que el arte se escapa de su control, o se desenfoca, o no puede ser usado por razones políticas, entonces repentinamente se convierte en un enemigo. Y cada vez que uno ve a un artista de cualquier tipo flirteando con políticos, siente una particular disonancia porque la naturaleza de las dos cosas es opuesta. Mis películas son subversivas porque sugieren realidades distintas de las que normalmente se aceptan como tales. Pero yo insisto en que esos

otros estados mentales son igualmente reales.

¿Conservador?: Sólo una persona me acusó de reaccionario y conservador: el crítico Robin Wood. Pienso que hace una mala lectura de mi trabajo. Yo no vendo una imagen de bohemio, de marginal, porque yo no vivo así. Los escritores más subversivos llevaron vidas muy burguesas. Un escritor francés dijo que para ser subversivo uno *debe* llevar una vida burguesa, porque ése es el perfecto disfraz. Yo no estoy en la tradición de los sesenta, buscando el caos y la desintegración de la sociedad ni nada que se le parezca. Desde este punto de vista, se puede decir que soy conservador. Lo acepto. Pero eso no justifica lo que Wood dice de mí. Le voy a dar un ejemplo clásico de la lectura de Wood: el final de *Shivers*, mi primer largo. Toda esa gente enloquecida, infectada por un parásito venéreo que los vuelve locos y eróticamente irresponsables, al final de la película se dispersan por la ciudad. Se los ve controlados y calmos y están bien camuflados, pero van a infectar toda la ciudad y tal vez el mundo entero. Wood afirma que yo estoy presentando esto como espantoso, aterrador, sin ningún tipo de cualidades positivas. Y como él se identifica con los locos en tanto gay, en tanto marxista o lo que sea, concluye que soy un reaccionario. Lo que se está perdiendo Wood es el humor y la ironía: es obvio que cualquiera que vea la película se identifica en un nivel con los locos y quiere ser loco. De hecho, cuando rodábamos vivíamos en ese edificio y nos pasó algo curioso. Al final del rodaje todos corríamos desnudos por los pasillos, golpeábamos las puertas de los otros en estado de intoxicación. Nuestra identificación era con los locos. Creo que eso está en la película. Y la excitación proviene de esa ilícita identificación y placer que uno siente viendo a los locos abandonando su acartonada vida pequeñoburguesa. Wood parece no darle peso a esto, o elige ignorarlo por razones dogmáticas. Para mí, el final es un final feliz. Es aterrador, caótico, pero es feliz. Es liberador, es catártico. Y para él, es sólo reaccionario y temeroso.

Muerte, religión y arte: No sé si yo podré resolver el tema del miedo a la muerte. Creo que debe resolverse a través del arte, y pienso, en un sentido, que el arte se trata de eso. No quiero ser reduccionista, pero no pienso que esto lo sea, ya que el asunto de la muerte no es un problema fácil. No se trata sólo del miedo a la muerte, sino del

sentido de la vida: es la misma pregunta. ¿Hay un sentido de la vida? Si uno es religioso, habla de cómo es Dios, cuál es la naturaleza de Dios. El arte sería un intento de entenderse con la muerte. Estoy oponiendo el arte a la religión, o como una alternativa a la religión en el mismo sentido en que la religión se usa para entenderse con la muerte y también para guiar la vida. En ese sentido pienso que el arte puede hacer lo mismo. Pero en una forma mucho menos esquemática, mucho menos rígida y absoluta, que es lo que me atrae del arte y que no me da la religión.

Muerte: No pienso que yo tenga más miedo a la muerte que el resto del mundo. Lo que sí me interesa es discutirlo conmigo mismo más que con otros. Pienso que es algo en lo que todos piensan y que todos tratan de anticipar. No se lo puede evitar. Pero la mayoría trata de reprimir el concepto de muerte, sobre todo en la cultura occidental. Hay otras culturas en las cuales la muerte está más integrada, pero no es así en Occidente. Pienso que mis consideraciones sobre la muerte muestran más mis inclinaciones filosóficas que algo neurótico.

Suicidio: El suicidio es probablemente la única forma de darle un sentido a nuestra muerte. De otra manera resulta absolutamente arbitraria. Ocurre por un pequeño accidente o una disfunción. Y no quiere decir nada. Y entonces uno dice que no quiere eso. No quiero que mi muerte —que es un momento muy importante en mi vida— no tenga sentido. Lo único que se puede hacer es controlar el momento y el sentido de la muerte de uno. Y eso implica básicamente el suicidio. No pienso que sea necesariamente algo malo. Si la vida de uno tiene sentido, eso implica que puede dejar de tenerlo. Y si uno sigue viviendo llegado ese punto: ¿qué es uno? Y además pienso que el único sentido que existe proviene del cerebro humano. No pienso que haya Dios o que haya un sistema de sentido externo que exista aparte de los seres humanos. Entonces, desde este punto de vista, el suicidio es una salida de la vida elegante y perfectamente estructurada. Si yo me voy a suicidar bajo ciertas circunstancias o si lograré superarlas y permanecer vivo, no lo sé.

Audiencia: Los artistas que dicen que no les interesa la audiencia están haciendo una racionalización del temor a ser rechazado. De hecho, uno quiere *desesperadamente* una audiencia. Uno no existe sin público. Si la audiencia no aparece, hay una falla en el

proceso.

Hollywood: Si uno hace un contrato en Hollywood, debe adaptarse a estructuras y formas que nunca fueron creadas para la verdad. Uno está obligado a trabajar de una manera diferente. Esto me plantea un problema. Quiero tenerlo todo: quiero una gran audiencia, quiero usar la maquinaria de Hollywood para distribuir mis films e incluso para hacerlos, pero no quiero aceptar sus restricciones.

Optimismo: No pienso que mis películas sean pesimistas, sino que insisten en redefinir qué es el optimismo. Pienso que el optimismo es un invento, una fantasía cuya función es evitar el dolor por sobre todas las cosas.

Qué bello es vivir: Es una película extraña: dos horas de tortura para un minuto de catarsis. La gente piensa que es una comedia maravillosa y encantadora. No sé lo que ven. Es una película perversa. Y deja traslucir una mente realmente misántropa. En un sentido es más crítica del género humano y de EE.UU. que la mayor parte de William Burroughs. Es horrible. Y qué extraña relación tiene la mayoría de la gente con la película: ¡qué buena película de Navidad! La película no es falsa, el final es falso.

Video: Con el video uno puede avanzar en las partes que no le interesan y ver y rever las que le gustan. Esto sería como releer los pasajes o escenas favoritas de un libro, o saltar un capítulo si uno lo encuentra aburrido. Nunca filmé en pantalla ancha porque quería que mis películas pasaran fácilmente a la televisión.

Automovilismo: El automovilismo es muy intenso. Solía correr en los sesenta y volví en el 81. Tengo cuatro autos de carrera que son todos de fines de los 50 y principios de los 60. Soy bastante bueno corriendo.

Moral y responsabilidad del artista: El artista no tiene ninguna moral ni ninguna responsabilidad social. Sí la tiene como ciudadano o como padre. Pero como artista, y ahí está la paradoja, su responsabilidad es ser irresponsable. En cuanto uno habla de responsabilidad social o política, se amputa el mejor miembro que tiene como artista. Uno está enchufado en un sistema muy restrictivo que va a empujar y tirar y moldearte, y va a convertir tu arte en algo inútil e ineficaz.

Monitor: Durante el rodaje es un instrumento de un increíble valor. No puedo imaginar cómo filmar sin él. Me da poder. Es un tema muy interesante. Con el video uno está viendo lo que

se está rodando. Se puede ver la composición. Y si a uno no le gusta, puede decir: "Hagámoslo de nuevo, pero de esta manera". No es una cosa menor, es la esencia del arte: la composición, el encuadre, el movimiento. No tener ese control tan preciso es una gran desventaja. Los camarógrafos están paranoicos porque ahora cualquiera puede ver lo que está pasando: hay monitores por todo el set. Una vez que se tiene uno, se desea tener muchos más. Se multiplican. Son como virus. Pero, en un sentido, uno todavía tiene el secreto. Porque nadie más que uno sabe cómo poner todas esas cosas juntas, ni conoce los matices o sutilezas. Todos miran al monitor por algo, pero sólo el director lo mira en función del todo.

Actores: ¿Por qué manipularlos como títeres cuando los contraté porque son actores maravillosos? Una de las cosas que hace un actor es usar su cuerpo. Son como bailarines. Me gusta trabajar con ellos. Me gusta que me sorprendan. Me gusta que me muestren las posibilidades en las que no pensé. No soy tan arrogante como para pensar que puedo anticipar toda posibilidad y elegir la mejor y hacer un storyboard antes de haber estado alguna vez en la habitación con los actores reales. Muchos storyboards se hacen antes del casting.

Storyboard: Para mí es una cosa para los maniáticos del control o una red de seguridad. No los condeno. Pero a mí me gusta tirarme sin la red. En este sentido soy antihitchcockiano. No puedo pensar en nada más odioso que planear todo en el papel antes de filmar.

Científicos: Creo que hay un malentendido acerca de los científicos de mis películas. La gente cree que yo me distancio de ellos y los muestro como una especie de diablos o de descarriados. No. Ellos son mis artistas. Son mis héroes. Porque pienso que el proceso es el mismo. Un científico brillante es tan creativo como un artista brillante.

Escribir: Siempre escribí. Me interesaba en la literatura underground —William Burroughs, Henry Miller—. No recuerdo no escribir. No recuerdo no expresarme. Escribí mi primera novela a los diez años. Tenía tres páginas. Para mí era una novela.

Homosexualidad: Desgraciadamente nunca tuve relaciones homosexuales. Desgraciadamente no. Sin embargo, pienso que en el sexo, en sus mejores momentos, uno no sabe si es hombre o mujer, es simplemente sexual. Y uno no sabe si uno está cogiendo o se lo

están cogiendo y a uno no le importa. Estoy fascinado por esas escenas en *Susurros en tus oídos* en las que hay 20 tipos cogiéndose unos a otros en un baño público con las luces apagadas y sin saber quiénes son los otros ni qué aspecto tienen. Una parte mía dice que le gustaría probar eso. Eso es lo que exploro en mi cine. Pero esto no tiene nada que ver con: "este tipo debería salir a la luz y acostarse con tipos." Para mí, es: "En realidad, no".

Técnica: Como no había universidad de cine, mi primer acercamiento a la dirección fue muy pragmático. Para entender la tecnología busqué en la *Enciclopedia británica* "lente", "film" y "cámara". Me compré unos ejemplares de *American Cinematographer*. No entendía bien los artículos pero las publicidades mostraban fotos de máquinas y gradualmente fui entendiendo: cómo se hace el sonido, cómo se hace el montaje, o todo junto. No me apasioné mucho tiempo por la parte técnica; sin embargo, todavía leo ávidamente las revistas de autos para ver los últimos avances en tecnología automotriz. Soy muy antitecnológico. Nunca filmé en cinemascopio. No me interesa. Pero no puedo concebir que haya directores que no entiendan qué hacen las diferentes lentes. Yo tengo que decirle a mi camarógrafo qué tipo de lente quiero. El no puede decírmelo a mí. Si uno no tiene una comprensión técnica de por qué algo se ve de determinada manera, nunca podrá pensarlo de forma diferente. Kubrick tiene esa obsesión con la tecnología. Cuando vi *El resplandor* pensé: "¿por qué hay tanta steadycam?". No me sorprendí cuando escuché que la había alquilado por un día y se la quedó por nueve meses. Era un juguete nuevo. En *Barry Lyndon* el énfasis estaba en lograr filmar escenas a la luz de una vela con la sola luz de una vela. ¿Para qué? La ilusión es lo que vale. La realidad es totalmente irrelevante.

Feminismo: Soy feminista. En el sentido en que creo que la cultura occidental es relativamente misógina y ciertamente le asigna a la mujer un lugar secundario en la sociedad. Y creo que eso no es más necesario, si alguna vez lo fue. Y que deberíamos decir: "Cambiémoslo". Hasta ahí soy feminista y pienso que es lo máximo que uno puede ser de feminista. Pero cuando me empiezan a hablar de que la masculinidad es el mal y la femineidad es el bien, como dice el ala de extrema derecha del movimiento feminista, me hacen reír. Esto implica no entender la naturaleza humana:

porque todo mal posible en un ser humano es igualmente posible en los hombres y en las mujeres. Si somos diferentes especies, al menos compartimos esa característica.

Barton Fink: Hacer una película es construir un universo que debe ser consistente. Aunque uno pretenda que las cosas son como en la vida real, todo el mundo sabe que no es así. Así que toda película tiene que ser autorreferente para funcionar. Hasta cierto punto. También tiene que provocar la ilusión de que no es *solamente* autorreferente sino que alude a un sentido más amplio, a un universo más amplio. Si es sólo autorreferente, es un juego intrincado consigo mismo. Eso es lo que hicieron los hermanos Coen en *Barton Fink*. Por eso es tan aburrida. Si una película mía no hiciera más que jugar consigo misma diría que es un fracaso.

Arte y entretenimiento: Un profesional del entretenimiento es el que canta las viejas canciones que uno quiere escuchar. Un artista es el que hace escuchar lo que uno *no sabe* que quiere.

Alma: Hay libros que uno lee para divertirse y otros que uno lee cuando tiene problemas espirituales. Son alimento para el alma. Son un bálsamo para el alma. Yo quiero que mis películas hagan eso, que lleguen al alma.

Scorsese: Scorsese dice que yo no entiendo las películas que hago. Y que le daba miedo conocerme. Más miedo le tendría que tener yo a él, que es el tipo que hizo *Taxi Driver*. ¿No sabe que los directores no son como los personajes de sus películas?

Mostrar o no mostrar: Yo le muestro a la audiencia imágenes y posibilidades que deben ser mostradas. No hay otra manera de hacerlo. No lo hago por su efecto de shock. Lo hago para mostrar cosas que la gente no puede imaginar. Si lo hiciera fuera de campo, no existirían. Los tiroteos o degüellos se pueden hacer en el fuera de campo porque la audiencia tiene una idea de lo que pueden ser. Pero, ¿cómo se puede hacer para no mostrar la ranura en el estómago de Max Renn (James Woods) en *Videodrome* y que la audiencia se la imagine?

Cronenberg: Hay una paradoja en el modo en que me ve la gente. He aquí a un hombre normal y agradable: le gusta la gente, es cálido, amistoso, sociable y hace esas películas horribles, enfermas, grotescas, repugnantes. ¿Cuál es la verdad? Ambas cosas son ciertas para los demás. Para mí

esas dos partes están inevitablemente unidas. Soy seguro porque estoy loco. Soy estable porque estoy chiflado. Para mí es evidente.

Mente y cuerpo: Hay una frase latina que dice "El miedo a la muerte me perturba". La muerte es la base de todo horror y para mí es una cosa muy específica, es muy física. Allí es donde me vuelvo cartesiano. Descartes estaba obsesionado con el hiato entre mente y cuerpo, y cómo uno se relaciona con el otro. La frase "terror biológico" (frecuentemente aplicada a mi trabajo) se refiere al hecho de que mis películas son muy conscientes del cuerpo. Son conscientes de la existencia física como organismo viviente a diferencia de otras películas de horror o de ciencia ficción que están orientadas hacia lo tecnológico o preocupadas por lo sobrenatural, lo que las hace en ese sentido muy incorpóreas.

Género de terror: La mayoría de la gente piensa que las películas de terror son emocionalmente infantiles, ignorantes, no intelectuales y estúpidas. Básicamente estúpidas. Pero yo pienso en las películas de terror como arte, como películas de confrontación. Son películas que hacen que uno se enfrente con aspectos de su propia vida que son inusuales. Es simplemente una cuestión de perdurabilidad. Uno tiene que estar preparado para aguantar, como hizo Burroughs. Hubo gente que defendió *El almuerzo desnudo* pero la mayoría decía que era sensacionalista, asqueroso y perverso. A mí me resultó más fácil. No tuve necesidad de que los críticos se tomaran mis películas en serio, porque a los aficionados del terror les encantaba verlas y entendían que había algo único en ellas. Entonces, se trata simplemente de sobrevivir a la mayoría de los que critican y,

con el tiempo, la existencia de uno se vuelve aceptable. Se empieza a decir: "Bueno, todavía está ahí haciendo lo mismo de la misma manera, tal vez sería bueno volver a analizarlo". Aquellos que criticaban mis películas como basura sensacionalista, ahora dicen que al menos pueden ser basura reflexiva. Pero ellos no solamente no esperan ver sofisticación en el terror, no quieren que la haya. La otra cara de la moneda del género (especialmente cuando uno está haciendo películas de bajo presupuesto para empezar) es que hay gente que quiere ver malas actuaciones, mala técnica y malos diálogos porque eso es parte del placer de ver una película de bajo presupuesto. A menos que sea un film de arte con A mayúscula. Hubo críticos que dijeron que la actuación en mis películas era mala cuando no lo era. No me preocuparía quedarme dentro de este género porque alienta exactamente aquellas cosas que yo más valoro en el arte. El *Guernica* de Picasso es una obra de arte de terror. Y si Picasso hubiera hecho sólo esas cosas y hubiera sido clasificado como un artista del horror, ¿dejaría de ser el *Guernica* una obra de arte y un manifiesto político? Esta es la espada de dos filos. Las cosas que a uno lo alimentan en el género de terror son las mismas que impiden que se comprenda lo que uno está tratando de hacer. La atracción del horror está más allá de la política. Es accesible a la crítica política pero su atracción es muy directa, va derecho a las vísceras antes de llegar al cerebro. Y uno no tiene políticas en las vísceras. Sólo más tarde se filtra del estómago al cerebro. Y recién entonces se puede hablar de política. Por eso es que trato de impedir discusiones del tipo: "¿Por qué se hacen

tantas películas de terror?". En los últimos 15 años no se ha dejado de decir: "¿Por qué son tan potentes las películas de terror, tan omnipresentes? ¿Tienen un arraigo en la imaginación del público?". Lo que están buscando es respuestas del tipo: "Es por la incertidumbre política de la época / la crisis del petróleo / la bomba atómica". Nada de todo esto es relevante. La verdad está más allá; tiene que ver con cosas mucho más primitivas, con dos viejas esperas: la de la muerte y la de la separación.

Parasitismo cinematográfico: Scorsese cuenta cómo se sorprendía cuando Michael Powell citaba de los libros, y cree que él pertenece a una nueva tradición: la alfabetización cinematográfica. Yo debo venir de la tradición más vieja porque no me refiero a las películas. No se me ocurre. La mayoría de los mejores libros están llenos de alusiones, referencias y resonancias literarias. Uno podría decir que para un director el equivalente serían las referencias a otras películas. La pregunta es: "¿De dónde viene la vida real en tus películas?, ¿tienen su propia vida o son parasitarias?". Mis películas nunca son parásitos.

El humor de Cronenberg: ¿Por qué no nos consuela que 100.000.000.000 de personas se hayan muerto antes que nosotros? A esta altura podríamos decir: "Bueno, Alejandro Magno se murió, así ¿de qué me quejo?". Pero, ¿ayuda? No.

Lógica de Cronenberg: Me parece muy natural simpatizar con la enfermedad. Eso no quiere decir que me quiera pescar una. Pero una de las razones por las que me ocupo de ellas es porque inevitablemente me voy a agarrar alguna.

Más lógica de Cronenberg:

Las enfermedades venéreas están a favor del sexo, porque sin sexo no hay enfermedades venéreas.

Influencias: Si consideramos a los dos fundadores de la tradición cinematográfica, Lumière y Méliès, yo vengo del lado de Méliès. Como influencias específicas puedo citar a Vladimir Nabokov y William Burroughs pero no puedo mencionar a ningún director de cine. Esto no tiene nada que ver con la arrogancia. No estoy diciendo que soy único entre los directores y que no tengo predecesores porque obviamente los tengo. Esta es una de las razones por las cuales el cine fue muy liberador. A pesar de que he visto los films de todos los que se consideran una gran influencia —Fellini, Bergman y Antonioni—, simplemente los consumí y no los estudié.

Filmografía

1966, *Transfer* (cortometraje); 1967, *From the Drain* (cortometraje); 1969, *Stereo*; 1970, *Crimes of the Future*; 1975, *Shivers* (Escalofríos); 1976, *Rabid* (Rabia); 1979, *Fast Company*; 1979, *The Brood* (Cromosoma 5); 1980, *Scanners*; 1982, *Videodrome* (Cuerpos invadidos); 1983, *The Dead Zone* (La zona muerta); 1986, *The Fly* (La mosca); 1988, *Dead Ringers* (Pacto de amor); 1991, *Naked Lunch* (Festín desnudo); 1993, *M Butterfly*.

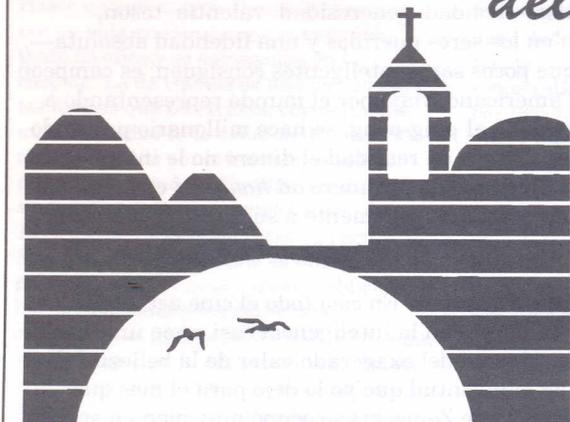
Fuentes: Cronenberg on

*Cronenberg**, compilado por Chris Rodley, Faber and Faber, 1993; *David Cronenberg*, Serge Grünberg, Cahiers du Cinéma, 1992; *Reel Conversations*, George Hickenlooper, Citadel Press, 1991; *Inner Views*, David Breskin, Faber and Faber, 1992.

* Comentario del libro en pág. 47. ■

Selección de textos y traducción: F. de la Fuente

Para hacer propios momentos inolvidables del cine de todos los tiempos



**Venta Directa - Video club
Envíos a cualquier punto del país**

VIDEO CORDOBA

Belgrano 70, Centro - Córdoba
Tel./Fax (051) 22-8782

Fábula del tonto y la hippie

por Flavia de la Fuente

Forrest Gump es una película de la industria de Hollywood políticamente incorrecta.

La crítica de cine, *El Amante* incluido, muchas veces parece detenerse en el análisis de algunos detalles que, pequeños o no tanto, marcarían la ideología de la película y que por su sola existencia (en caso de ser evaluados como negativos) le anularían todo valor al film en cuestión. John Ford también hacía cine para la industria y en Hollywood. Además, resultó ser un artista. Si analizamos sus películas con microscopio, personaje por personaje, situación por situación desde el punto de vista de lo políticamente correcto, ¿no corremos el riesgo de privarnos de su arte? ¿Cómo, entonces, podemos amar a John Ford, que muestra un ejército de los EE.UU. que es una familia unida? Si la memoria no me falla, los campamentos de la caballería del ejército americano, por ejemplo, en *Río Grande* son una fiesta: bailan, comen, beben, se enamoran, son obedientes, valientes, lindos o simpáticos y siempre reina la camaradería. ¿El arte no estará, justamente, en esa libertad que permite que el autor invente los personajes y situaciones que desea, sin preocuparse por lo que le van a decir la Iglesia, las feministas, los de izquierda, los de derecha, los homosexuales, los travestis, las fuerzas armadas o los padres de familia?

Los críticos de todo el mundo están actuando como censores. Tanta exigencia de corrección política aterroriza a los autores y lleva inevitablemente a la represión creativa, a la asepsia. Paradójicamente, cuando este objetivo supuestamente se logra, es decir, cuando no hay nada incorrecto (si es que esto fuera posible), lo incorrecto es ser excesivamente correcto. Cuando se estrenó *Filadelfia*, los críticos gritaron al unísono: ¡es todo demasiado limpio! Por ejemplo, *Sight & Sound* exige a gritos que Beckett (Hank) y su novio (Banderas) se besen en la boca y que sean seres menos agradables, cuando si esto hubiera ocurrido, el mismo crítico habría acusado a Demme de homofóbico. *Filadelfia* tal vez podría haber sido mejor, pero no hay que sacarle el mérito de ser un furioso alegato contra la discriminación que sufren los homosexuales enfermos de sida, más por ser gays o haberse "portado mal" que por sidosos (recordemos cómo se trata con piedad a una mujer heterosexual que "no merecía lo que le pasaba", ya que se había contagiado el sida por una transfusión).

El ejemplo opuesto es *Forrest Gump*. Nuevamente *Sight & Sound* dedica sus esfuerzos a demostrar cuán conservadora, y por lo tanto mala, es la película (en ese orden).

Forrest Gump, como todas las otras películas de Robert Zemeckis, me resultó interesante. Me emocionó, me divertió y también me enojó.

Forrest Gump está estructurada esencialmente alrededor

de la historia de dos vidas: la de Forrest Gump y la de Jenny. Como telón de fondo, y en un absoluto segundo plano, transcurre parte de la historia de los EE.UU., desde los 50 hasta la década del 80, vista a través de los ojos de Forrest Gump, el tonto del pueblo. Es en esta reconstrucción histórica donde se lucen los efectos especiales de Zemeckis: Forrest conversa con John Lennon, le da la mano a Kennedy, etc. Todas estas escenas no son para nada forzadas y resultan muy divertidas e ingeniosas. También son cómicos los efectos involuntarios de la mera existencia de Forrest en la historia de los EE.UU.: su torpeza con sus piernas ortopédicas le inspira un nuevo paso a Elvis, es el primer alumno integracionista en la escuela secundaria, descubre el asunto Watergate, motiva a John Lennon a componer "Imagine", es un pionero del aerobismo.

Como iba diciendo, la película narra esencialmente dos historias: la de un ¿éxito? y la de un fracaso. La de un tonto y la de una persona inteligente. La de una vida ¿normal? y la de una tragedia. La película parece mostrar que es más fácil vivir siendo tonto, siendo literal y con menos opciones para elegir que siendo inteligente y con un mundo a nuestros pies por descubrir. Las instituciones tales como la universidad o el ejército le sirven de protección a Forrest, mientras que para Jenny no existe ningún lugar que la contenga. A todos los personajes inteligentes de la película les va mal: Jenny muere de sida y al teniente Dan le cortan las piernas. Además, el mundo normal es mucho más violento y menos protector que el mundo de Gump. Parecería no haber lugar en la sociedad para los seres normales: su destino es la neurosis y la infelicidad. Todo le resulta más fácil a Forrest. Su candidez y su falta de ambición lo hacen un personaje envidiable: mientras Jenny, su mamá, Bubba y el teniente lo quieren, no desea nada más.

La historia del éxito de Forrest es desopilante por lo exagerada: gracias a su fortaleza física, a su cociente intelectual de 75 y a sus innumerables virtudes espirituales —bondad, generosidad, valentía, tesón, confianza en los seres queridos y una fidelidad absoluta—, logra lo que pocos seres inteligentes consiguen: es campeón de fútbol americano, viaja por el mundo representando a su país jugando al ping-pong, se hace millonario pescando camarones y, como en realidad el dinero no le interesa, termina trabajando de jardinero *ad honorem* en su pueblo de Alabama y criando felizmente a su hijo, ¿por suerte? normal.

Inversión de valores. En casi todo el cine actual el énfasis está puesto en la inteligencia casi como único valor (no olvidar el tema del exagerado valor de la belleza del cuerpo y de la juventud que yo lo dejo para el mes que viene, pero del que Zemeckis se ocupó muy bien en su film

anterior, *La muerte le sienta bien*). No importa que la gente sea mala, mezquina, no ética. Lo que importa es su atractivo, su sexy cociente intelectual. En *Forrest Gump* ocurre lo contrario: todos los que verdaderamente sufren, los que se acercan a algún tipo de verdad, terminan reconociendo los valores del estúpido Gump. El maravilloso teniente Dan Taylor, ya tullido, ya más vapuleado por la vida y por lo tanto más lúcido, termina apreciando como nadie a Forrest:

desinteresadamente se emplea como marinero para pescar camarones y juntos se vuelven multimillonarios. Jenny, con el maldito sida y su hijo a cuestas, por fin se da cuenta de que nadie va a poder cuidar mejor de su niño que el cuadrado Forrest.

El enojo. La historia de Jenny es innecesariamente sórdida, llena de golpes bajos y deja ver el costado conservador de la película. Jenny es acosada sexualmente de niña por su padre. De adolescente canta desnuda "Blowing in the Wind" en bares de mala muerte, se droga, milita en causas pacifistas, es una mujer golpeada, intenta suicidarse dos veces. Para colmo, el mundo de los hippies y militantes de izquierda que frecuenta parece una horda de salvajes. Y, encima de todo, Jenny muere de "un virus" sin nombre. Este es el lado oscuro de *Forrest Gump*. La misma fábula se podría

haber contado con una chica común, no tan trágica, que se ve enfrentada constantemente a alternativas y bifurcaciones de la vida para las que nadie, salvo Forrest Gump, está preparado. Podría haber sido menos conservadora también. Pero el film habría sido el mismo. Esta nota no es una apología de la estupidez (creo). Lo que me interesó es la idea de Zemeckis de demostrar qué difícil es ser un individuo en esta agobiante sociedad. ¿Qué quiere decir esto de vivir? "Sólo necesito un poquito de orientación", dice Kika en *idem*. "Necesito mucha orientación", gritan las multitudes perdidas en este fin de siglo. Y nadie contesta.

Nota: Las canciones de la película son espectaculares. La película arranca con el mítico Hank Williams, pasando por

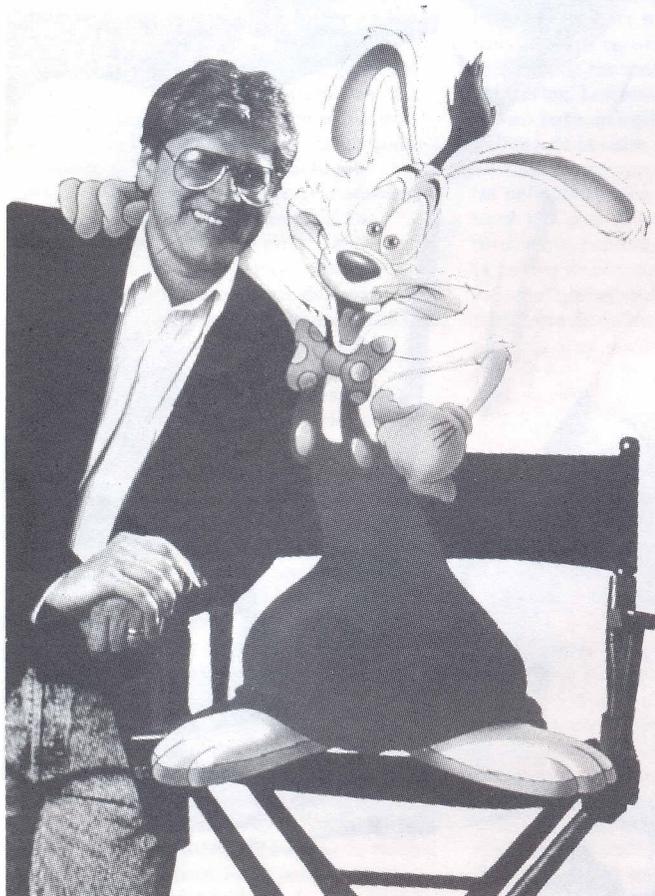


Dylan, los Buffalo Springfield, Simon & Garfunkel, The Doors, Canned Heat, Lynyrd Skynyrd, The Beach Boys, The Byrds, Jimi Hendrix y la maravillosa canción "San Francisco (Be Sure to Wear Flowers in your Hair)", interpretada por Scott McKenzie. La música junto con el recorte arbitrario de la historia, sólo reducido a EE.UU., manifiesta un grado de aislacionismo notable: el mundo es EE.UU. Ni los Beatles ni los Rolling Stones tienen lugar en este esquema. Nuevamente, sin ese nacionalismo gratuito hasta la banda de sonido habría sido aun mejor. ■

Forrest Gump. EE.UU., 1994. **Dirección:** Robert Zemeckis. **Producción:** W. Fisherman, S. Tisch y S. Starkey. **Guión:** Eric Roth basado en la novela de Winston Groom. **Fotografía:** Don Burgess. **Música:** Alan Silvestri. **Montaje:** Arthur Schmidt. **Interpretes:** Tom Hanks, Robin Wright, Gary Sinise, Mykelti Williamson y Sally Field. ■

¿Qué tal, Bob?

por Alejandro Ricagno



You've got a friend. Imaginemos a un joven norteamericano, nacido en 1951, estudiante de cine, salido de la UCLA —esa escuela con fama de “no intelectual”, más orientada hacia la industria, opuesta a la prestigiosa Universidad de Berkeley— visitando los estudios de la Universal, a mediados de los años 70. El tipo está asistiendo a un seminario que dicta otro veinteañero, apenas cuatro años mayor que él, pero ya con un famoso corto estudiantil premiado, varios telefilms en su haber, dos largos bien recibidos por la crítica y un modesto pero prometedor éxito monetario. Finaliza la charla, y este estudiante, que se llama Bob, le pregunta al profesor si no desea ver un corto que hizo. El “profe”, que ayer no más se veía en dificultades para que la gente de la industria viera sus primeros trabajos, acepta. Juntos ven *Field of Honor*. El corto, pleno de humor lunático y cáustico, fascina al joven profesor-director que se llama Steven. Imaginemos ahora que ambos salen de la sala de proyección y que Spielberg se acerca a Zemeckis con una sonrisa para decirle: “Creo, Bob, que éste es el comienzo de una hermosa y fructífera amistad”. Unos

años más tarde se asistía a un doble debut: Zemeckis con su primer largo y Spielberg, perfilándose como buen negociante con visión de futuro, clavaba sus dientes por primera vez en la producción.

Los dos Bob. Robert Zemeckis compartía la aventura con Robert Gale, coguionista del corto. Spielberg decide producir dos de los guiones escritos por ambos. *Quiero tener tu mano* (*I Wanna Hold Your Hand*, Zemeckis, 1978) contaba las aventuras de unas fans adolescentes de los Beatles que hacían lo imposible por entrar a la histórica presentación del grupo en el show de Ed Sullivan. El doble debut no tuvo el éxito esperado. Sin embargo Spielberg ya estaba preparando la filmación de *1941* (1979), que al principio iba a filmar Milius, también loquito por el delirio bélico-humorístico desplegado en el guión por el par de Bobs. Al renunciar Milius, Steven decide dirigir él mismo la comedia espectacular y con ella consigue su primer espectacular fracaso. Con estos dos antecedentes cualquiera hubiera mandado al par de Bobs bien lejos. Pero Steven, muchacho de palabra, vuelve a la carga a jugarse por sus amigos y, con un espíritu que le envidiaría hasta nuestra vernácula Cris Morena, les produce otra comedia, *Autos usados* (*Used Cars*, 1980), que como los del título no fueron bólicos de boletería. Y es entonces cuando a Zemeckis le tiran una piedrita.

Verde esmeralda, verdes billetes. Con el arrollador éxito inesperado de *Tras la esmeralda perdida* (*Romancing the Stone*, 1984), producida por Michael Douglas, sucede una de esas paradojas que suele dar Hollywood: Zemeckis triunfa con una historia ajena, con un costado complaciente y reaccionario infinitamente menos inteligente que las películas que dirigió escritas junto a su otro Bob. (Algo que le volverá a ocurrir más adelante.) En la onda revival de la comedia de aventuras (revitalizada por la moda Indiana Jones), el film recorre un guión lleno de lugares comunes y la historia que transcurre en Colombia desliza un desprecio increíble hacia todo lo latinoamericano, como hacía tiempo no se veía en el peor cine del Norte. No es que Zemeckis sea un director políticamente correcto, pero la mordacidad de sus primeros trabajos dejaba deslizar más que un poco usual apunte satírico contra la imagen conservadora de los EE.UU. Del primer Zemeckis se conserva un cierto aire adolescente, un espíritu de aventura y una predilección por las escenas de caos. Pero los brillos de este film hay que buscarlos en la boletería y en el cada vez más adocenado gusto del público norteamericano de los 80.

El futuro es el pasado. O el primer amigo, que es el viejo Steven. Después de la *Esmeralda* y la verde catarata que ocasionó, todo el mundo andaba tras Zemeckis y su coguionista para producirles lo que sea. Y ellos, que también son de palabra, le ofrecen a Spielberg la producción de

Volver al futuro (*Back to the Future*, 1, 2 y 3, 1985, 1989, 1990), transformada luego en la saga McFly, y un desafío animado: *¿Quién engañó a Roger Rabbit?* (*Who Framed Roger Rabbit?*, 1988). Y aquí entramos en el verdadero mundo Zemeckis, el que puede combinar la espectacularidad con el ingenio, los efectos especiales con los afectos esenciales. *Volver al futuro* es volver a las fuentes del cine industrial del entretenimiento inteligente. Y aquí hay que anotar algo: durante mucho tiempo se lo ha tenido a Zemeckis como un sub-Spielberg, y hay muchos (ejemplares HBOlicus errolineus) que hasta creen que éste dirigió la saga. No voy a decir que no exista un toque Steven en su producción, ni que Zemeckis se eleva a la categoría de autor, pero algunos apuntes de los films de Bob jamás podrían ser sugeridos por el director de *ET*. Spielberg está obsesionado con la infancia; Zemeckis con la adolescencia. Su visión de ella está más cerca de la pesadilla que del ensueño. También la Historia —que para Spielberg siempre está en un pasado más o menos lejano en tiempo o espacio o en un esperanzado futuro galáctico— en Zemeckis toma otra perspectiva. Los 50 y los 60 de Zemeckis en *Volver* y en *Quiero tener tu mano* muestran el cambio de la visión edulcorada de la familia americana. Las fans de los Beatles exhiben una sexualidad que está ausente en cualquier visión de adolescente o preadolescente spielberguiano. Vean si no la lamida de la guitarra de John Lennon en *I Wanna Hold...* O las críticas a la doble moral del personaje de la madre de McFly. En la primera *Volver al futuro* educa a sus hijos en el más puro neoconservadurismo de los 80, pero luego descubrimos que en los 50 se subía al primer coche en busca de ese típico franeleo americano de carro aparcado. Y para hacer más perturbador el asunto, hasta se atreve a jugar con el incesto en la misma escena.

O en la segunda parte, donde existe la posibilidad de un tiempo paralelo, la misma madre es la prostituta de lujo que muy shakespearianamente se ha casado con el asesino de su marido. En *Roger Rabbit* se vale de dibujitos para hablar de adulterio, de crimen, de corrupción política. El “toon” Baby Herman llega a decir con voz aguardentosa: “¿Cómo quieres que me sienta si tengo la libido de un adulto y el pene de un bebé?”. Eso, sin contar las espectaculares curvas de Jessica Rabbit, que harían palidecer a la mismísima Jayne Mansfield.

La mezcla de géneros también es una de las características que lo diferencian de Spielberg y es, tal vez, una de las posibles razones del fracaso de *1941*. Steven no supo dosificar la espectacularidad de comedia-catástrofe, con los muy buenos gags que el guión de Zemeckis-Gale le servía. Así como la saga de *Volver* revisa al pasar varios hitos culturales de la historia de los EE.UU., al mismo tiempo, revitaliza el género de aventura en su desvío ciencia ficción retro, comedia de teenagers y hasta el western. *Roger Rabbit* demuestra que aquellos viejos dibujos de la Warner son algo más que un patrimonio infantil y pertenecen al imaginario de varias generaciones de adultos. Podríamos decir que la vertiente que viene de Tex Avery es la identificable con Zemeckis y la de Walt Disney con Spielberg. Ambos se han potenciado en la vertiente nada desdeñable de hacer películas que hacen dinero que invierten en nuevas películas. ¿Fórmula? Sí, pero con estilo.

Un director efectivo. Lo primero que llama la atención de estos films, como diría Dardo Ferrari, son los efectos especiales. En *Roger Rabbit* se convierten en “efectos espaciales” pero no intergalácticos, sino de la materialidad de las técnicas de animación computada. La ilusión de corporalidad de los dibujos es sencillamente extraordinaria, así como lo fueron las técnicas de duplicación de McFlys y

Docs Browns en varias escenas de *Volver*. Detrás como siempre está otro Big Child: George Lucas, más apurado que el pato homónimo para superarse a sí mismo con los avances tecnológicos de su Industrial Light and Magic. Suele suceder que, como la luz mala, no todo lo que brilla es bueno. Con *La muerte le sienta bien* (*Death Becomes Her*, 1992), excelente idea de comedia negrísima escrita por Martin Donovan, Zemeckis pierde el lado oscuro para engeguerse con todos los trucos posibles que permitían descoyuntar a Meryl Streep o agujerear a Goldie Hawn. (Deseo de muchos. Para más datos, crítica en *El Amante* N° 11.) Algo similar pasaba con el episodio *La cabeza de la clase* de la primera entrega de *Cuentos asombrosos* (*Amazing Stories*, 1985), pero allí la misma duración del corto y la estética de comic —que después desarrollará en un episodio guñolesco de *Cuentos de la cripta* (*Tales From the Crypt*)— justificaban la exhibición técnica sin atentar contra el relato, más bien constituyéndolo.

Y finalmente llegamos a *Forrest Gump*, en apariencia un tema inapropiado para Zemeckis y sin embargo su mayor éxito comercial y de crítica en casi todos lados. Otra vez partiendo de un libro ajeno, Bob (sin Gale) pasa revista a toda la historia de su país —al que confunde con el mundo entero, hay que decir— a través de los ojos de un retrasado mental, al que describe como un ser en estado de distraída inocencia. Esa visión le permite brindar al relato la apariencia de fábula, con no pocos hallazgos humorísticos y tiernos, que no son novedad en Zemeckis (basta recordar algunos momentos de la saga) pero que también hacen surgir una moralina propia de las fábulas, totalmente ausente en producciones anteriores. Aquí los años 60 son vapuleados a través de un personaje —la “novia” eterna de Forrest— que refleja lo peor de una generación a la que se da por perdida y que recibe su “justo” castigo vía sida. También hay que sumarle una aparente neutralidad política (las famosas escenas con los tres presidentes) que no es tal. Zemeckis se ha dejado llevar por un imaginario mayor que recoge la iconografía de tres décadas, de ninguna manera inocente, ya que el único juicio crítico duro se ejerce sobre los hippies, que son mostrados como drogadictos o militantes facinerosos. Otra adicción análoga fascina a Bob y son los efectos especiales, que en este caso no consiguen distraernos de la historia aun cuando su evidencia de “atracción” —esas escenas de documental trucado, junto a las de la mutilación por computación de las piernas de un personaje— esté tan cantada como los dinosaurios de *Jurassic Park*. Tal vez lo que más se extraña de Zemeckis en *Forrest Gump* sea esa transparencia anterior de buen producto industrial sin pretensiones trascendentales. *Forrest* en su periplo va mostrando sus trampas y, aunque sean efectivas antes que efectistas, están allí tan a la vista como su habilidad para que nos hagan caer. Si las aceptamos o no depende de nuestra predisposición zemeckiana o de cierto hábito a algunas formas estandarizadas por el cine de Hollywood de los últimos años. (¿Si yo las acepto? Casi nunca, pero aquí, aun con las reservas del caso, sí. Qué le voy a hacer...)

Addenda. Como enseñanza spielberguiana, Zemeckis ha entrado a producir y sus apuestas lo muestran como un tipo arriesgado. Ha producido esa pequeña joya del debutante Howard Franklin, *La mira indiscreta* (*The Public Eye*, 1991) —ver *El Amante* N° 13—, y la potente *Oro y cenizas* (*Trespass*, 1992), cuyo guión escribió junto a su amigo Gale para revitalizar a su otro amigo Walter Hill que andaba de cámara caída (ver polémica breve en *El Amante* N° 24). Ninguna de las dos fue éxito de taquilla, pero él está orgulloso de haberlas producido. Y hace muy bien. ■

¿A quién ama Gilbert Grape?

Hundiéndose en Endora

por Alejandro Ricagno

para Martín, que sabe de pueblitos



Para los viajeros, un pueblito siempre es un lugar de paso, una posta que a lo sumo se transformará en postal. Pintoresquismo y anécdota, algo que siempre quedará atrás. No sucede lo mismo con los habitantes del pueblito, sobre todo si son jóvenes y se ven como los futuros habitantes estancados en esa postal pintoresca. Para ellos la rutina de las mismas caras, los mismos lugares, la

circularidad de los días acaban por parecerse a una cárcel. El cine y la literatura americana han convertido el pueblito rural, cercano a la carretera "que lleva a todos lados", en uno de sus tópicos más ricos. ¿A quién ama Gilbert Grape?, este excelente film de Lasse Hallström, se afina legítimamente en esa tradición que ha dado obras maestras tales como *La última película* de Peter Bogdanovich, con la que comparte más de un punto en común. Ambas tienen un origen literario, en ambas sus protagonistas viven en una localidad que puede recorrerse con la mirada, en ambas hay un par de adolescentes, de los cuales el menor es retrasado mental y el mayor mantiene una relación amorosa con una mujer casada mayor que él que vive en el pueblo. Y en ambas sus personajes son inolvidables. La diferencia está en que en la de Bogdanovich, pueblo y personajes conforman un todo indiferenciable, y la mirada del director está puesta en un momento de la historia norteamericana, el fin de una época. Es una mirada melancólica que en no pocos momentos se vuelve amarga. Hallström, en cambio, arma su film a través de los ojos de Gilbert Grape, que puede existir en cualquier momento y en cualquier geografía semejante. Y esos ojos están mirando hacia adentro de su peculiar grupo familiar, en el que, además del hermano al que hay que vigilar constantemente, cohabitan dos hermanas más y una madre que desde el suicidio de su esposo hace 15 años no sale de su casa mientras no cesa de alimentar su increíble cuerpo más allá de los 200 kg. Este material, que podría haber caído fácilmente en la sensiblería o el grotesco, es contenido por Hallström —y su guionista Peter Hedges, autor de la novela— en un inusual equilibrio emocional, no exento de

humor, desbordando en todo momento un respeto ético por unas criaturas que, en otras manos, podían haber rozado lo patético. La escena en que la madre sale a buscar a su hijo a la comisaría es una triple muestra de coraje: la del personaje, la de la actriz, la del director. Una toma muestra el coche inclinado por el peso de la mujer yendo hacia la comisaría. La situación posee una cierta comicidad incómoda, como esos chistes que se cuentan en las situaciones graves para poder soportarlas mejor. Las dos escenas siguientes cambian el tono: la madre arremete como un verdadero tanque hasta recuperar a su hijo, para enfrentarse a la mirada curiosa y burlesca de todo el pueblo después de haber conseguido su objetivo. La misma toma del automóvil inclinado de regreso a casa tiene ahora un peso mayor que el de la materialidad de su gigantesca ocupante. Es el peso de la mirada del pueblo de Endora, la mirada de los otros hacia *el freak*. Es el peso de la responsabilidad que carga Gilbert frente a sus deseos de escapar y cuidar un poco de sí mismo. Es el peso que amenaza con hundir la casa abajo. Es el peso que está comiendo a Gilbert, es el fantasma de abandono que engrosa el cuerpo de su madre. Es el peso de la frustración de saber que siempre se estará allí y es también el peso del amor. Pero Hallström pone también la posibilidad de una esperanza, que en Bogdanovich estaba ausente. Esa esperanza se llama reconocimiento, aceptación y cambio. Algo de eso sucedía también en *Mi querido intruso* (*Once Around*) —anterior experiencia americana del director sueco—, donde un núcleo familiar italiano era prácticamente sacudido arriba y abajo por la intempestiva llegada de un lituano que se casaba con una de las hijas. Allí también estaban los giros agrícolos, allí también se reconocía el cambio necesario para seguir adelante. Ese químico equilibrio que ya puede definirse como "el toque Hallström" (recuérdese *El año del arco iris*) se sostiene tanto en la sutileza narrativa como en el extraordinario manejo de los actores. Desde la frágil fortaleza de Johnny Depp, pasando por la doblemente enorme dulzura de Darlene Cates, hasta el descomunal trabajo de Leonardo Di Caprio (sí, un nuevo River Phoenix), sin olvidar a Juliette Lewis, que ha dejado atrás todo tipo de tics para demostrar que puede actuar desde adentro, todos, absolutamente todos merecen el mejor de los premios posibles. Aquel que los saca de Endora y los lleva a viajar para siempre en el corazón de los espectadores. ■

What's Eating Gilbert Grape (¿A quién ama Gilbert Grape?), EE.UU., 1993. **Dirección:** Lasse Hallström. **Producción:** David Matalon, Meir Teper y Bertil Ohlsson. **Guión:** Peter Hedges sobre su propia novela. **Fotografía:** Sven Nykvist. **Música:** Alan Parker y Björn Isfält. **Montaje:** Andrew Monsheim. **Intérpretes:** Johnny Depp, Juliette Lewis, Mary Steenburgen, Leonardo Di Caprio, Darlene Cates, Laura Harrington. ■

LA CRISIS (*La crise*), Francia, 1993, dirigida por Coline Serreau, con Vincent Lyndon, Patrick Timsit, Annick Alame y Valerie Alane.

La crisis es una comedia sentimental que bien podría pasar por aventura fantástica si se limitara a exhibir el rostro de su protagonista Vincent Lyndon, suspendido invariablemente en una serena estupefacción. Ese fue el gesto elegido por Coline Serreau para enfrentarnos a la alienación urbana europea contemporánea, que vendría a ser el fondo de la película. Al principio nos pone en tema muy descaradamente, repitiendo cada uno de sus recursos de tal manera que dejan de ser buenos gags para transformarse en mecanismos dudosos (principalmente esos primeros planos de cuarentones de clase media que recitan velozmente y sin modular —como el alumno que estudió de memoria— los párrafos indispensables para reproducir la rutina social).

Victor (Lyndon) fue despedido de su trabajo y abandonado por su pareja. En busca de contención y afecto, va al encuentro de esas máquinas parloteantes que nunca escuchan y son incapaces de manifestar sensibilidad. Así deambula por la ciudad y la campiña, en compañía de un desharrapado que se le pega primero y del que no querrá despegarse después.

Nótese que la excesiva estilización del comienzo —viabilizada mediante los personajes-robots— se corresponde paradójicamente con un alegorismo de corte sentimental. Pero hete que la Coline no estuvo ajena a este punto; más bien parece que eligió alargar concienzudamente una etapa antes de pasar a la otra. Un discurso de curiosa sinceridad escupido por la mamá de Victor ante sus familiares (algo así como “me voy con el jardinero porque me coge bien y vos no”) marca el primer compromiso de un personaje con su circunstancia. A partir de allí es el film el que comienza a humanizarse, a acercarse al espectador. Ese mundo que casi había dejado de interesarnos empieza a resultar familiar. Ya no se trata de imposibles reflexiones trascendentales suscitadas por personajes indiferentes, sino del contacto vivo y directo con la materia en transformación. Las metáforas ya no son tantas ni tan visibles, pero por eso mismo ocluirán afirmarse. Tal vez lo mejor de *La crisis* sea el sentido general de su evolución, de abajo hacia arriba, opuesto al de la abrumadora mayoría de los eventos que estamos acostumbrados a presenciar. **G. R.**

NUEVE MESES (*Neuf mois*), Francia, 1994, dirigida por Patrick Braoudé, con Philippine Leroy-Beaulier, Catherine Jacob y Patrick Braoudé.

Por alguna razón misteriosa, este tiempo prolífico en adelantos técnicos anda parquísimo de invenciones argumentales. La moda del día parecen ser las remakes, lo que tomado en sentido amplio —reedición de guiones completos y parciales, secuencias, guiños y hasta recetas puntuales— engloba a la casi totalidad de la producción actual. *Nueve meses* se beneficia, tal vez excesivamente, de esta flaqueza de la época. Le da vida una idea tan original como simple: posarse exhaustivamente en las penurias de

un futuro padre al que le cuesta asumir su paternidad. En cuerda cómica, Pierre Braoudé —en su triple carácter de guionista, protagonista y realizador— ha logrado hilvanar la originalidad con un oficio de tenacidad que muchas veces resulta clave para mover a risa. Digresión: hay un instante en que la mera acumulación transforma químicamente a las gracias estúpidas en estupideces graciosas (sólo por canchear, lo bautizaré *magic moment*). Acaso la persistente defensa de causas imposibles (en este caso, dudosos gags) se beneficie de una fuerte carga de autoconfianza que se contagia al espectador.

Braoudé demora un tiempito en alcanzar eso que se conoce como *magic moment*. Pero a la originalidad argumental y la persistencia se suma un tercer valor que es la no dispersión. Se nota —me lleve el Diablo si no es así— que este hombre pasó por las mismas circunstancias que narra el film: angustia por el embarazo no buscado de su mujer, tímida sugerencia de aborto que ésta rechaza, simpatía con la idea del nacimiento, cagazo y borratina, separación y reencuentro... Entonces tenemos a un individuo que no sólo saca una historia de su cabeza sino que además se la cree, lo que induce naturalmente a *prestarle atención*. Las carcajadas, digámoslo, no brotan en chorros, seguramente porque la principal flojeza de Braoudé es interpretativa y se la pasa sobreactuando. Pero tenemos en Daniel Russo, puntal del matrimonio de nuevos ricos que contrapuntea las zozobras del par protagónico, a un histrion eficaz, mientras que el resto de las actuaciones son convincentes. El sitio que no alcanza a llenar la risa, por lo demás, lo va ocupando una suerte de ternura que no proviene tanto de la piedad hacia los personajes como hacia uno mismo, que —padre o no— se ha figurado tantas veces en una situación similar. **G. R.**

PELIGRO INMINENTE (*Clear and Present Danger*), EE.UU., 1994, dirigida por Phillip Noyce, con Harrison Ford, Willem Dafoe, Anne Archer y Joaquim De Almeida.

Tercera aparición de Jack Ryan en la pantalla. Segunda vez que lo interpreta Harrison Ford y dirige Phillip Noyce. En esta ocasión, el personaje investigador de la CIA debe enfrentarse al narcotráfico y a los hombres corruptos dentro de la Casa Blanca. El amigo y jefe mentor de Ryan enferma de cáncer y le cede su puesto dentro de la inteligencia del gobierno (“cuida tu espalda, Jack”, le aconseja).

Peligro inminente se supone que parte del mismo estilo que *Juego de patriotas* (ficción política muy parecida a la realidad y despliegue de lo último en tecnología de espionaje) pero logra algunos aciertos donde la otra película fallaba. Aun cuando la mayoría de los personajes son perdonados por el guión, como ocurría en *Juego de patriotas*, otros son marcados como los verdaderos malos del film, como lo comprueban las escenas finales donde la última batalla ocurre dentro de la Casa Blanca sin armas de fuego, sin golpes pero con una fuerza que supera al resto de las trifulcas de la película.

El principal acierto y a la vez el gran

problema que tiene *Peligro inminente* es el personaje. Jack Ryan ha evolucionado mucho desde la graciosa *La caza al Octubre Rojo* y la reaccionaria *Juego de patriotas*. El personaje posee una moral que parece salida de un film de Capra. Es inocente, simple, pero se hace cargo de todas y cada una de sus acciones. Pelea contra todo el poder junto, no usa armas de fuego y no es necesario contar cómo termina la película. A esto hay que sumarle el compromiso con su amigo moribundo, lo que crea en él un dilema moral que lo empuja hacia adelante cada vez que las fuerzas lo abandonan.

Dije Capra pero también pude decir Rambo y el esquema también hubiera coincidido. Por eso insisto en que película y personaje parecen ir por caminos distintos. La balanza, de todas maneras, se inclina por el protagonista. Harrison Ford está notable y logra mayor compromiso emocional con el personaje, al que maneja como quiere, y es probable que, como ocurrió con *Indiana Jones* o en *Testigo en peligro*, él metiera mano en la resolución de algunas escenas. De todas maneras, esto no llega a contagiar a toda la película. Se sospecha que en el fondo se mantiene la misma ideología pero más camuflada. Hay escenas de acción donde sólo se gasta dinero y el suspenso no siempre llega a interesar. Admitamos que Phillip Noyce se ha vuelto un poco más prolijo. Agradecemos que la vida familiar de Jack Ryan se haya reducido sólo a lo necesario. No olvidemos que algunos fragmentos del film están dedicados a exaltar la valentía, eficacia y simpatía de grupos militares especializados en visitas al exterior.

No puedo dejar de pensar que la película no existe y que todo gira en torno de Harrison Ford, pero también es interesante cómo se muestran unos oscuros personajes que con terrible pulcritud digitan atentados, invasiones por fax o mensajes de guerra por computadora. En esto último, resulta un hallazgo el duelo entre dos computadoras por imprimir un documento. También existe la posibilidad de que *Peligro inminente* sea mejor película de lo que parece. Cierro con la escena final en la Casa Blanca, cuando el presidente le dice a Ryan que reparta culpas y se le pagarán los discursos (“es el viejo baile del Potomac”, agrega). Harrison Ford le clava los ojos y le contesta: “lo siento, señor Presidente, yo no bailo”. Demostrando que para que una película sea de acción no se necesitan explosiones ni choques pero sí alguna que otra parada de carro. **S. G.**

METROPOLITAN, EE.UU., 1990, dirigida por Whit Stillman, con Carolyn Farina, Edward Clements, Taylor Nichols y Christopher Eigeman.

Es muy riesgoso reírse de sí mismo. En el cine las posibilidades son varias: mofarse del cuerpo (el gordo Porcel vive estúpidamente de este tema desde hace tiempo), de la condición social y de las desgracias de la pobreza (*Feos, sucios y malos* de Scola llegaba a límites insoportables) y de los disparates verbales, las dudas y los temores de los intelectuales (Woody Allen, con desniveles, enriquece y representa esta variante).

A principios de los 70, Buñuel ganó el Oscar

por *El discreto encanto de la burguesía*, su film más afrancesado, que reflejaba otra mirada mordaz sobre un grupo de personas que divagaban entre sueños e indecisiones buscando un lugar fijo para cenar. En los 80, Dennis Arcand contó en *La decadencia del imperio americano* la supuesta viveza de ocho personajes que intercambiaban parejas en medio del vacío del status académico que era su situación social. Vacío que también comprendía la historia de la película. Ahora le toca a *Metropolitan*, primera película del escritor Whit Stillman, alabada por críticos extranjeros y premiada en festivales. *Metropolitan* es una mezcla de Buñuel (sin transgresión), Allen (sin la gracia de sus personajes) y Arcand (con la verborragia inútil de su cine) pero en clave burguesa y yuppie con síntomas de decadencia. Los personajes de Stillman no son interesantes. Hablan de Jane Austen y Katherine Mansfield y remiten a Scott Fitzgerald, lo que produce ganas de reencontrarse con sus libros para tomar distancia de esta gente. Integran una secta con las siglas SFRP (que puede ser releída como soberbia, falsedad, repugnancia y pedantería) y acomodan su tipología social en amplias habitaciones para disimular su aburrimiento. Actualizan su pasado mientras reflexionan sobre el poder heredado de los padres. Los personajes de Stillman no son carismáticos. Son tipos desagradables, casi obscenos.

Semejante ritual de la palabra por encima de la imagen revela el escaso interés de Stillman por el cine. Cada corte surge en el momento inadecuado y cada posición de la cámara está muy mal resuelta. *Metropolitan* es el ejercicio teatral de un tipo con plata sin ningún rasgo de humor. Mientras veía la película, me acordaba de los chistes de Woody Allen en *Hannah y sus hermanas*, *Manhattan* y *Annie Hall*. Recordaba la desesperación de los personajes por un amor imposible, por el cine, por la vida, por el miedo a la muerte, por los fármacos, por la religión, por Dios, por un chequeo médico. Veía una y otra vez la vitalidad del cine de Allen. Pero, charlatanes desapasionados, los amigos de *Metropolitan* seguían bajando línea y decían tantas cosas sin importancia con un tono muy serio y sin conflictos que, por momentos, creía estar viendo a Las Trillizas de Oro en un almuerzo de Mirtha Legrand.

La segunda película de Whitman —*Metropolitan* tiene cuatro años— se llama *Barcelona*. Prometo pensarlo dos veces antes de verla. G. J. C.

VARSOVIA AÑO 5703, Polonia, 1991, dirigida por Janusz Kijowski, con Lambert Wilson, Hanna Schygulla y Julie Delpy.

Como ocurre con casi todo el cine europeo contemporáneo, es muy poco lo que llega a nuestro país de la producción polaca. Sólo algunos directores consagrados internacionalmente como Kieslowski, Wajda o Agnieszka Holland tienen posibilidades de una difusión relativamente regular. Bienvenida, entonces, la posibilidad de ver una película de un director desconocido, Janusz Kijowski, residente en Bélgica desde 1982, con casi veinte años de carrera y varias

películas realizadas. *Varsovia 5703* es su séptimo largometraje y, dentro de una larga tradición del cine de su país, presenta un conflicto dramático en el marco de la ocupación nazi. Una joven pareja escapa de la masacre del gueto a través de las cloacas; llegados al sector "ario", la muchacha se refugia en una iglesia mientras él busca un lugar donde esconderse; se encontrará, entonces, con una mujer madura, aún seductora y atractiva, que le ofrecerá hospitalidad y con quien pasará la noche. A la mañana siguiente, el joven le preguntará si puede ocultar a su "hermanita"; ella no sólo acepta sino que va a buscarla. Los tres conviven en el departamento, y la supervivencia de la pareja dependerá de que la anfitriona no se entere de que son marido y mujer. Mientras tanto, la joven debe ver y escuchar las relaciones que su esposo mantiene con la atractiva mujer sin demostrar fastidio. Los resultados, obviamente, serán trágicos.

Este denso cuadro dramático es trabajado por el director en dos espacios bien diferenciados: 1) el departamento claustrofóbico y cerrado y 2) el exterior, tan opresivo y feroz como el interior y que debe estar representado en off. Es en este segundo terreno donde Kijowski no logra imponer ese medio condicionante de las conductas de los personajes, ya que al no haber un adecuado uso del fuera de campo necesita cada tanto mostrarnos a un oficial nazi para recordarnos dónde estamos. La película queda, en consecuencia, como una suerte de *huis clos*, con una puesta centrada en los actores y en los elementos del decorado, donde se destaca notablemente Julie Delpy en su intensa composición de un personaje que debe aceptar la humillación para sobrevivir, lo que lo lleva a una progresiva alienación. A pesar de los reparos señalados, se trata de una película digna que merecía mejor suerte en su estreno. Es de esperar, además, que la edición en video tenga una mejor calidad que la copia (también de video) mostrada en la sala de exhibición. J. G.

VERDUGOS DE LA SOCIEDAD (*Menace II Society*), EE.UU., 1993, dirigida por Allen y Albert Hughes, con Tyrin Turner, Jada Pinkett y Bill Duke.

Como *Los dueños de la calle* (*Boyz n the Hood*, John Singleton, 1991), *Verdugos de la sociedad* es una película que mira hacia adentro. Hacia adentro de la comunidad negra, la que habita los ghettos de Los Angeles. Sugestivamente, los realizadores se acercan a ese espacio mediante una vista panorámica, señalando implícitamente que de lo que van a hablar es de ese conjunto en su totalidad, ese microcosmos. Si hay un protagonista es la pandilla, el *gang* juvenil embarcado en una guerra fratricida (ha comenzado a hablarse de un incipiente subgénero, encabezado por estas dos películas: el *black gang-crime cinema*, "cine de pandillas criminales negras"). El fraternal trato mutuo de *brother* ha sido reemplazado ya aquí por el injurioso *nigger*, síntoma inconfundible de que "para un negro no hay nada peor que otro negro", victoria final del racismo blanco. La película describe un territorio de encierro, un círculo que conduce fatalmente al delito y al crimen. Impera un

"viva la muerte" que se transmite, eficaz e implacable, de padres a hijos y entre pares. Las únicas salidas parecen ser el exilio liso y llano (a Texas o a Atlanta, detalle irónico ya que se trata de lugares tradicionales del racismo), y si no la salida individual a través de la educación, a la que los realizadores parecen adherir, característica común a la mayor parte del "cine de minorías raciales". El problema con *Verdugos de la sociedad* es muy parecido al que existe con *Fresa y chocolate*: son películas cuya intención - demasiado evidente - es "reflejar" una determinada cuestión social, apelando a una cierta "toma de conciencia" del auditorio al que se dirigen (la sociedad cubana, la comunidad negra). En *Fresa y chocolate* el gay Diego parece estarle hablando todo el tiempo a Fidel más que a David, su presunto objeto de deseo que quizá no sea más que un objeto del guión, un mero intermediario para llegar hasta las autoridades del partido. En *Verdugos de la sociedad*, las apelaciones de alguno de los personajes a cortarla con la droga y el delito parecen dirigidas directamente a los *brothers* del otro lado de la pantalla, tiro por elevación más notorio aun en el *speech* del profesor, un discurso tan aleccionador como los de Malcolm X en la película de Spike Lee. *Verdugos de la sociedad* es un film profundamente moralizante, tanto como los de Singleton y Lee, dando la impresión de *utilizar* el género gangsteril como vehículo para mostrar cuál es el camino equivocado. En más de un momento parece tratarse de la versión negra de *Ángeles con caras sucias*, con un profesor en lugar de un cura como "valor positivo". Déficit común a la mayor parte del cine "de negros", hay aquí una cierta indolencia narrativa, una dificultad de los realizadores para hacer progresar ficciones que no terminan de asumirse como tales, habitadas más por entelequias que por auténticos personajes. A diferencia de Spike Lee, los hermanos Hughes, realizadores debutantes (¡y mellizos!) de sólo 21 años, no defienden ninguna forma de *black power*, de rebelión contra el *demonio blanco*. Al final de la película, el círculo vuelve a cerrarse, más brutal que nunca, como si romperlo fuera imposible. H. B.

CORTAZAR, Argentina, 1994, dirigida por Tristán Bauer, con Julio Cortázar, Hugo Carrizo y Agustín Goldschmidt. Lectura de textos: Alfredo Alcón y J. Cortázar.

Los créditos finales pasan una vez que ya vimos a Cortázar asomado a la ventanilla de un tren. Tenemos la certeza de que se trata de la última imagen de la película. Pero no. Cortázar habla a cámara y cuenta un chiste sobre una nueva hojita de afeitador. "No hace falta agua y jabón, con las lágrimas bastan", dice. El chiste no es tan bueno pero Cortázar se nos ofrece como un buen contador. El plano citado es el único del documental de Tristán Bauer que se aleja de la solemnidad con que el director trata al personaje. Una lástima porque Cortázar fue —de acuerdo a sus textos— un escritor vital, es —según el total de su obra— uno de los autores que mejores momentos me hizo y hace pasar en mi vida, y continúa siendo —por sus ideas

políticas— una personalidad que aún despierta polémicas. Bauer elige, en la mayor parte de su trabajo, el tercer punto para desarrollar su admiración por Cortázar. Selecciona al hombre político por encima del escritor. Una decisión —respetable como cualquier otra— que, en el caso de Cortázar, por ejemplo, tiene relación con el 17 de octubre, Cuba, el Che, Nicaragua y la dictadura militar argentina.

Uno de los problemas del documental —tal vez el que más se destaca— es el propósito de mostrarnos la vida de un escritor a través de diversos acontecimientos políticos. “Mi nacimiento fue bélico”, expresa Cortázar sonriendo y los films de archivo nos muestran imágenes de la Primera Guerra Mundial. Acá aparece el segundo problema: la escasa reflexión de Bauer sobre el material. No pretendíamos que los documentos —invalorable, novedosos, técnicamente perfectos— estuvieran dirigidos a una élite conocedora de la obra del autor, ni que el film sólo fuera comprendido por unos pocos espectadores. Bauer masifica la obra y la palabra de Cortázar y está bien que lo haga. Sin embargo, la prolijidad del relato cae en la convención estilística. A cada expresión de Cortázar sobre su obra o sobre cualquier tema le corresponde una ilustración visual. Cuando la lectura de “Torito” —único cuento, junto a un fragmento de “Historias de cronopios y de famas”, al que se hace referencia— se hace agradable, bella y seductora por el mismo texto en sí, las borrosas imágenes de una pelea de box vienen a reforzar la idea. Cortázar explicando la génesis y los objetivos de *Rayuela* es más interesante que la ficción de un chico jugando a la rayuela. Los fragmentos de “Los autonautas de la cosmopista” leídos por Alfredo Alcón valen por sí solos y transmiten una incontenible emoción frente a las fotos fijadas de Carol Dunlop y la tumba del gran amor del escritor.

Más allá de estos reparos —a los que podríamos agregar la casi ausencia del jazz aun cuando los tangos cantados por el Tata Cedrón transmiten la ductilidad del Cortázar autor—, el documental de Bauer comunica dignidad y compromiso, dos elementos ausentes en la mayoría de las películas que se hacen en nuestro país. Cortázar está alejado del oportunismo como el año pasado lo estuvo *Un muro de silencio* de Lita Stantic. No me refiero solamente a las buenas intenciones del director, sino, en todo caso, al hecho de elegir a Cortázar como primer actor de su trabajo y de acercarse a él con el respeto y el elogio de quien, seguramente, es un enfervorizado militante de su obra. La voz y las imágenes de Cortázar son suficientes y Bauer lo sabe. Cortázar en español y en francés, Cortázar desde un grabador, hablando del exilio, poetizando al Che, refutando las invasiones a los países latinoamericanos, alabando al gobierno sandinista, reconociendo su antiperonismo, preguntándose por el renacimiento de la literatura en Latinoamérica y fijando sensaciones sobre la marginación infantil y el hambre son momentos que impactan por sí solos debido a la presencia del narrador. “Parece mentira, pero somos inmortales. Lo sé por la negativa, lo sé porque conozco al único

inmortal”. Así empieza “Una flor amarilla”, cuento de *Final de juego*, y ojalá que sea suficiente para entender la subjetividad de esta nota que aquí termina. G. J. C.

SINFONIA PASIONAL (*La note bleue*), Francia-Alemania, 1991, dirigida por Andrzej Zulawski, con Marie-France Pisier, Janusz Olejniczak y Sophie Marceau.

Otro polaco (afrancesado) vuelve a la carga. Ahora se trata de Andrzej Zulawski, el exacerbado. Ampuloso, frenético y apocalíptico, en años anteriores había dado muestras de talento sobre todo con *La tercera parte de la noche* (1971), había exagerado un poco con la críptica *La mujer poseída* (1980) (¡ah, esas convulsiones de la Adjanil!) y un poco menos con *La mujer pública* (1983) (¡ah, esas gimnasias desabrigadas de la Kapriskil!). Por esos azares de la distribución, nos salteamos varios Zulawski de los últimos tiempos. Ahora nos llega esta *Sinfonía pasional*. Este opus Nº 10 reúne nada más y nada menos que a Frédéric Chopin, George Sand, Iván Turgueniev, Eugène Delacroix, Alejandro Dumas, Auguste Clesinger (y siguen los nombres de famosos) en un día de campo, mientras la banda sonora desgrana ininterrumpidamente fragmentos obviamente interrumpidos de 12 obras 12 del pobre Federico. A ello hay que sumarle parlamentos sobre el amor, la libertad, el arte, la literatura, la música, salpicados —o inundados, cabría decir— aquí y allá por generosas expectoraciones hemoglobínicas del compositor, convertido por Zulawski en un vampiro al revés. Las mismas tanto se derraman sobre el piano como sobre su chaqueta, la cena, las habitaciones —hay una totalmente roja—, y hasta toman el aspecto de (perdón) simbólicos gargajos que bailan en zancos mientras Federico dale que dale sobre el pianito.

Cuando uno ha pasado del estupor a la desorientación (¿qué famoso habla ahora?, ¿qué pasa?, ¿qué dicen?, ¿por qué todos giran sobre sí?, ¿tendré fiebre?) y de allí al tedio (¿qué hora es?, ¿falta mucho?), aparece un personaje escultor llamado Auguste, que para acelerar el asunto se pone a esculpir sobre paté. Y entonces uno decide que se trata de una comedia. Cosa extraña porque el título original del film es *La nota triste*. Pero ya es tarde, la risa escasa, la música mucha, uno tiene un acceso de tos, se promete dejar de fumar, mientras se acuerda de otros memorables Chopin-Sand. No, no de los pálidos Cornel Wilde y Merle Oberon de *Canción inolvidable*, sino el inigualable y sufrido Olmedo y la pérdida Ethel Rojo en un sketch de *No toca botón*. Ahí sí que había pasión. A. R.

EL HOMBRE QUE PERDIÓ SU SOMBRA (*L'homme qui a perdu son ombre*), España/Suiza/Francia, 1991, dirigida por Alain Tanner, con Dominic Gould, Paco Rabal, Angela Molina y Valeria Bruni-Tedeschi.

Destino de sombra, el de Alain Tanner en Argentina. Con 64 años y catorce largos de ficción (*La Salamandre*, *Messidor* y *Dans la ville blanche* suelen citarse entre sus obras mayores), este suizo francófono que se inició

en el documental, sobreviviente de las “nuevas olas” europeas de fines de los 50/principios de los 60 y de las rebeliones juveniles de fines de esa década, sigue creyendo en un cine hecho a mano y a pie, que lo lleva de aquí para allá alrededor del mundo. A los distribuidores argentinos Tanner parece no gustarles. Será por eso que, con la única excepción de *Los años luz*, de 1981, su obra permanece desconocida entre nosotros, omisión parcialmente salvada por Cinemateca Argentina y los programadores de la Sala Lugones, quienes han tenido la gentileza de ofrecernos buena parte de ella, con el apoyo de la embajada suiza, en sucesivos ciclos a través de los años. Lanzada entre gallos y medianoche, casi sin apoyo publicitario y en una sala como la del Gloria, en la que, si usted se cruza con un espectador lo más probable es que se trate de un habitué de los “36 billares” que extravió el rumbo, *El hombre que perdió su sombra*, su penúltima película hasta la fecha, está destinada a perder su sombra argentina más temprano que tarde. Como la mayoría de las películas de su autor, lo que se cuenta es la historia de un viaje, un exilio provisorio, una fuga a cualquier confin de la Tierra. En este caso, una pequeña aldea de pescadores en Almería, hasta donde llega Paul (nombre común a la mayoría de los viajeros tannerianos), un naufrago urbano que viene de abandonar ciudad, profesión y esposa. Aparece, como en *Los años luz*, una figura paterna que es como un faro. El gran Paco Rabal, ex militante comunista que sigue firme contra viento y marea, cuya inmaculada sentenciosidad de Viejo Vizcacha constituye, posiblemente, el punto más débil de una película que no ahorra juicios ingenuos sobre el mundo y la época. Pero a quién le importa algún que otro diálogo excesivamente explicativo, si la cámara de Tanner sabe ser más elocuente que sus personajes, recorriendo toda la extensión del scope en incasantes panorámicas y travellings laterales, ojos de un extranjero perdido en ese mundo perdido. Mundo de pescadores, barcas en la playa, callejuelas y tragos y cartas en el barcito del pueblo, a la hora de la siesta. Mundo sin apuros. Hay en *El hombre que perdió su sombra* una auténtica fascinación por la gente, las cosas y los lugares, una sensualidad de la imagen, una cualidad casi táctil, que la convierten en perla rara. Como observara André Bazin sobre los westerns de Anthony Mann, las panorámicas de Tanner *respiran*, y tal vez sea esa respiración, ese aire que parece llenar cada plano, ese viento que barre el scope, lo que le da a la película y al cine de su autor un vuelo único. Como el resto de la obra de Tanner, *El hombre que perdió su sombra* es el suave registro de una pérdida, de unas ilusiones vivas a pesar de todo, una sombra que vaya si respira. H. B.

(G. R.: Guillermo Ravaschino, G. J. C.: Gustavo J. Castagna, J. G.: Jorge García, S. G.: Santiago García, A. R.: Alejandro Ricagno y H. B.: Horacio Bernades)

Tentaciones de la crítica

En otro intento por desentrañar los misterios de la crítica, el autor introduce nuevos sofismas según su peculiar estilo.

por Quintín

No es ninguna originalidad decir que el predominio mundial del cine norteamericano ha sido una constante. Históricamente, hubo dos períodos en los que esta preeminencia se vio disminuida (excluyó la segunda guerra porque allí hay otro tipo de razones). Uno, a principios del sonoro, hasta que se perfeccionaron las técnicas de doblaje y subtítulo. El otro, a fines de la década del 50, en que se consolida el llamado "cine moderno" y las producciones de los otros países adquieren una repentina universalidad y resultan estéticamente más atractivas para un número importante de espectadores. En la década del 60, nacen en casi todo el mundo las llamadas "salas de arte" y el público de cine tiende a dividirse en dos. Aun en los países que no registran oficialmente esa división a nivel de los cines (como la Argentina), los aficionados parecen agruparse en dos categorías bastante diferenciadas: una mayoría consumidora de un cine popular o "de entretenimiento" (con películas principalmente americanas pero no solamente) y una minoría que gusta de lo que queda fuera de la primera categoría. Este fenómeno coincide con una cierta pérdida de poderío relativo de la industria americana y aun dentro de ese país tienen éxito películas que se apartan más o menos de la tradición mayoritaria (*El padrino* I y II son buenos ejemplos). Pero esa declinación se revierte a fines de la década del 70. Algunos ubican el punto de inflexión en el estreno mundial de *Tiburón* (1975). A partir de allí, las películas norteamericanas vuelven a recuperar posiciones en el mundo, mientras que las cinematografías de los otros países empiezan a retroceder. Aun el cine más popular (como el de las comedias masivas italianas, francesas, inglesas, españolas o argentinas) del resto de los países comienza un proceso que, con el tiempo, llevará a su desaparición. En esos países, la merma de producción local se va refugiando en la categoría "artística". La imprecisión de ese término podría mejorarse un poco diciendo que son películas cuyos espectadores conocen el nombre del director antes de verlas (aunque hay directores de la otra categoría que también son conocidos y hasta atraen espectadores por su firma). O aun más, estableciendo que esas películas son las que pueden competir y ganar en un festival europeo como Cannes, Berlín o Venecia. Casi todas las películas norteamericanas caen en ese rubro que, por supuesto, también incluye algunas de ese país (llamadas "independientes"). Es de las otras que quiero hablar aquí, de lo que se llama desde hace algunos años "mainstream" o "mainstream Hollywood". Los críticos de cine, en general, han llegado a desempeñarse como tales después de haber militado en las filas de los espectadores del cine "de arte". Es así que aun los más palurdos de entre ellos (varias firmas habituales de los matutinos porteños revistan en este grupo) tienen internalizada una regla de oro: *el cine mainstream es un producto de segunda categoría*. Es muy difícil que un crítico escape a este precepto. Aun los pocos que se jactan de preferir

este cine sobre el otro, al que califican desde una cierta barbarie como "más antiguo" o "más intelectualoide", carecen de justificación alguna para sus preferencias como no sea la taquilla o la popularidad y manifiestan en público una prudencia un poco vergonzante. Es más, en esta revista, que nació en parte del rechazo a esa regla, nos pasa lo mismo con la posible excepción de nuestro joven colaborador Santiago García, que mira *todo* el cine desde una ética universal propia que vaya a uno a saber de dónde la sacó. Un ejemplo: García (Santiago, no confundir con el jovato Jorge que jamás coincide con él) afirma que *Cuando un hombre ama a una mujer* es una de las mejores películas del año. Pues bien, nadie la fue a ver porque nadie cree que una película dirigida por Luis Mandoki y donde actúan Meg Ryan y Andy García pueda ser buena. Prejuicio contra el mainstream, que le dicen. Ahora bien, el problema de los críticos es que si bien desprecian el mainstream, se ganan la vida escribiendo sobre él, ya que la mayoría de las películas que se estrenan corresponde a esa corriente para no hablar de las recaudaciones y la publicidad. ¿Qué hacen entonces? Las defensas contra esta esquizofrenia pueden dividirse en tres estrategias (la cuarta, que diría que cada película mainstream que se estrena es un bodrio, no se manifiesta más que mediante el silencio y, en algún caso extremo, la renuncia o el despido). La primera, adoptada por la gran mayoría (con los palurdos citados a la cabeza), consiste en decir siempre algo así como "esto no será Bergman, pero es muy entretenido y los efectos especiales bla, bla, bla...". La segunda consiste en disimular que ciertas películas son claramente mainstream y encontrarles presuntos méritos "artísticos". Basta leer algunas críticas de películas como *El juego de las lágrimas*, *Nacido el cuatro de julio*, *La lista de Schindler*, *La casa de los espíritus*, *Expreso de medianoche*, *Una vez en la vida* para aclarar el punto (sería interesante hacer una tipología de estas películas y no parece difícil). Falta agregar que, desde hace un tiempo, cierta parte del cine europeo se hace de acuerdo a los estándares del mainstream americano. La tercera fue inventada por ciertos críticos de izquierda en la década del 50 y retomada por muchos críticos americanos actuales. Se trata de la crítica de lo políticamente incorrecto, que en su versión actualizada trata de mostrar que las películas del mainstream contienen tratamientos, escenas o diálogos que son hirientes o despectivos para las minorías o que su punto de vista se identifica con valores del establishment conservador americano. La primera variante es consecuencia, simplemente, de la pobreza o pereza intelectual e intenta salir de una contradicción afirmando los dos términos ("esto es malo pero es bueno y es bueno pero es malo"). Su uso sistemático termina por irritar. La segunda es un caso flagrante de mistificación y deshonestidad crítica (películas análogas a las citadas se miden con escalas diferentes). La tercera alternativa (la crítica de lo políticamente correcto), en la que

caemos con cierta frecuencia aquí mismo, merece un análisis un poco más extenso, aunque participa de los vicios de las anteriores.

El arte no es políticamente correcto ni incorrecto. Tomemos, por ejemplo, una película en la que una mujer violada goza de la violación, un tipo de escena que me desagrada profundamente en lo personal (ej. *Los perros de paja*). Resulta que hoy en día, ningún director americano se animaría a filmar una escena semejante gracias a la crítica. El resultado es que hay una zona de las fantasías masculinas (desagradables, enfermas, machistas, lo que se quiera) —de las que, para colmo, el director puede o no participar— que queda excluida del cine. Y excluir las fantasías de su arte es lo último que tiene que hacer un artista. La crítica tiene así un efecto indeseable, porque contribuye a la represión y a la censura. Al final, *la crítica basada en lo políticamente correcto es políticamente incorrecta* porque apunta a desnaturalizar el arte. Años de realismo socialista, de cine edificante, deberían servir de ejemplo. Pero hay más. Hay películas que son ideológicamente reaccionarias y a las que los críticos solemos descalificar rápidamente por eso, sin advertir que pueden leerse en ellas contradicciones y planteos mucho más interesantes que los que aparecen en la superficie. Y aquí querría postular algo: *si las películas no tienen por qué ser políticamente correctas, las críticas sí*. Y esto implica tratar de entenderlas más allá de ciertas trivialidades. Pero para eso, hay que tomarse el mainstream en serio y eso dista de ser fácil. No ya por la miopía o la incompetencia de los críticos, sino porque el mainstream es un fenómeno teóricamente complejo, que incluye aspectos ideológicos, industriales y estéticos y sobre el que hay muy poco de serio pensado o escrito. Con el mainstream pasa de algún modo lo mismo que con la televisión. Serge Daney, uno de los grandes críticos de cine de todos los tiempos, intentó durante un tiempo ocuparse de la televisión. Renunció diciendo que es imposible pensar en la televisión porque la televisión no piensa. Y, sin embargo, ahí está la televisión para ser pensada (para eso lo tenemos a La Ferla). Bien, con la televisión no me animo, pero me gustaría ilustrar algunas de las ideas anteriores diciendo un par de cosas (que no intentan agotar una crítica) sobre dos películas mainstream estrenadas recientemente.

Mentiras verdaderas. Esta es la típica película a la que se califica de “muy bien filmada” y muy entretenida por los efectos especiales, las escenas de acción y bla, bla, bla, pero que ataca a los árabes, propone el abuso del poder del Estado para fines personales, denigra a las mujeres y glorifica el militarismo y a los servicios de inteligencia americanos. Un verdadero catálogo de incorrecciones políticas. En mi opinión, se trata de una película que describe el imaginario de una sociedad, el estado actual del capitalismo y las contradicciones con las que se enfrentan ambos. *Mentiras verdaderas* es una comedia americana clásica del tipo “rematrimonio” (terminología de Stanley Cavell, cuyo apasionante libro, *Pursuits of Happiness*, reseñaremos próximamente) insertada en un contexto excéntrico, pero no más que *La adorable revoltosa* o *Las tres caras de Eva*. El problema que plantea la película es nada menos que la imposibilidad de mantener la felicidad matrimonial dejando el resto de los valores tradicionales constantes. El protagonista, Schwarzenegger, tiene un trabajo apasionante y para nada rutinario que está en un todo de acuerdo con su escala de valores pero excluye de él a su mujer, siguiendo los cánones del marido burgés tradicional. La película muestra que el precio de una vida semejante es la negación del erotismo de su mujer. Y muestra también que para que la familia pueda seguir funcionando como unidad productiva dentro del capitalismo, es el eslabón más débil el que debe caer. No sabemos aún si éste es la estructura patriarcal o el placer sexual en el matrimonio, pero el sida hace pensar más bien en el primero. Cameron muestra

esta caída mediante las extraordinarias escenas que siguen el renacer de Jamie Lee Curtis a la dignidad primero y al sexo después y que obligan al cambio de comportamiento de su marido que, entretanto, actúa como el matón y espía que es (y no de otra forma, como prescribiría la necia corrección política). El placer del final es tan delicioso, que pone de relieve la desigualdad del matrimonio entendido según las comodidades masculinas y la miseria de la mujer en ese caso. Sin embargo, hay un punto grave de deshonestidad en la película: para mostrar que el director no es racista intenta contrapesar el hecho de que los enemigos sean árabes (¿qué otros iban a ser, en esta etapa de los EE.UU.?) incluyendo un personaje de esa raza entre los buenos. Este acto de complacencia frente a la corrección política rechina —y es un acto racista del tipo “tengo un amigo judío”— como no ocurre con ninguna de las supuestas aberraciones que la crítica ha señalado. Pero *Mentiras verdaderas*, como toda gran película, confronta su ideología con la realidad. Las malas películas, en cambio, son las que tratan de ocultar ambas. Y el mainstream viene a ser ese territorio en el que el conflicto pugna por manifestarse en contra de las fuerzas del consenso, que no son otras que las que pugnan por la corrección política de cualquier signo.

Forrest Gump. Es muy obvio decir que *Forrest Gump* es, por un lado, un canto al aislacionismo americano y, por el otro, una recopilación de clichés reaccionarios que se encadenan para explicar las décadas del 60 y el 70 a través del personaje de Jenny. También es obvio decir que los efectos especiales y bla, bla, bla. Lo que no es tan obvio es explicar el curioso efecto de rareza que produce la película, que rompe con un estilo de narración, plantea un punto de vista inusual e introduce elementos de notable causticidad. En efecto, ¿desde dónde se cuenta la película? Cosa rara, desde ninguno de los protagonistas: su misma naturaleza impide la identificación del espectador. Desechado este mecanismo básico, hay, evidentemente, una perspectiva en la narración que no es otra que la del director. Lo que casi excluiría la película del mainstream si no fuera porque sus materiales son una absoluta acumulación de lugares comunes y la identificación se logra por otros medios: la banda de sonido y la sucesión de eventos históricos. Pero, ¿cómo están organizados estos materiales? De una manera poco usual. Del lado de Forrest (y con gran ingenio), se acumulan los hechos públicos y positivos de las últimas décadas de los EE.UU. Del de Jenny, las calamidades de la vida privada de esos años. La metáfora final, la unión de ambos mundos mediante el hijo común de ambos protagonistas, podría entenderse como la conciliación de los extremos en un futuro venturoso que representa a la nación. Por el otro, hay que notar que sólo el sida permite la unión de la pareja (la tragedia privada que se hace oficial por su magnitud) y que Forrest (que en apariencia representa la luz y la felicidad) le pregunta a Jenny (en la escena más emocionante de la película) con aprensión y dolor si el hijo es tonto como él, esto es, si la mayoría silenciosa va a perpetuarse en su ignorancia y su docilidad. Pero hay algo más curioso. Al cerrar intencionalmente el mundo sobre EE.UU., al no deslizar ningún rasgo que se pretenda inteligente, que exceda el cliché mediático o el sentimentalismo más elemental, es el propio lugar del narrador el que queda expuesto mediante su metáfora última: la pluma que con su absoluta ligereza abre y cierra la película, declarando que nada de lo visto es más que una fantasía sin el menor peso. *Forrest Gump* es algo así como la primera película *virtual* (y ahora, los efectos especiales pueden verse con otra luz) y, al mismo tiempo, la primera en declarar que su materia es descartable. Pero esa materia es la interpretación oficial que los EE.UU. hacen sobre sí mismos. Y la película ¿confiesa? —¿a pesar suyo?— que desde ese punto de vista sólo se pueden contar patrañas. ¿Es tan obvia *Forrest Gump*? ■

El guión, oscuro objeto

Hay una cuestión que me llama poderosamente la atención y que me hizo notar Hugo Santiago: parecería no haber en el cine personajes que sean demasiado inteligentes, con excepción, por ejemplo, de los personajes de las películas de Bergman o de Woody Allen. En estos casos los personajes están a la altura de sus respectivos autores, mientras que en la gran mayoría de los films los personajes aparecen simplificados, poco complejos y poco ambiguos.

Jamás reflexioné acerca de esto; en todo caso, uno tiende siempre a preguntarse por la relación entre los personajes y el público. ¿Acaso el personaje debe conocer más cosas que el público, o no? Por ejemplo, en un film policial, cuando un detective realiza una investigación sabe cosas que el público desconoce y que sólo serán reveladas al final. Por lo tanto, aquél es más inteligente que el público; es decir que, habiendo visto lo mismo, el detective ha comprendido ciertas cosas que el público no. En otros casos sucede lo contrario: alguien va hacia una trampa que le ha sido tendida, mientras que el público sabe que el personaje está por cometer una tontería, y uno tendría ganas de decirle al personaje que no vaya, que no sea tonto. En este caso el público sabe más cosas que el personaje, es el movimiento inverso. Pero todo esto es también una cuestión de dramaturgia. Porque ¿qué quiere decir que un personaje sea inteligente? Es el film el que es inteligente.

No, no necesariamente. Puede haber films muy inteligentes respecto de sus construcciones, sus diálogos, etc. Pero no por eso los personajes son inteligentes. Es por eso que cité el ejemplo de Bergman o el de Woody Allen. En los policiales, por ejemplo, parecería haber una suerte de simplificación de la naturaleza de los personajes.

Es posible... Yo me intereso mucho en esta noción de inteligencia. Porque en el caso de Bergman o de Woody Allen los personajes que usted llama inteligentes son personajes que se autoanalizan, que piensan acerca de ellos mismos o sobre los otros. Es verdad que el cine tiende a mostrar más el exterior que el interior de los personajes. La cámara filma el exterior de los personajes, es por eso que muchas veces se ha definido al cine como un arte objetivo. La palabra "objetivo" es

Jean-Claude Carrière nació en 1931. Es el más famoso de los guionistas franceses y una figura del panorama cinematográfico internacional. Novelista, actor, docente, su vasta filmografía incluye colaboraciones con Tati, Pierre Etaix, Wajda, Schlöndorff y varios títulos de Luis Buñuel. Desde ese oscuro objeto del deseo a Borsalino, desde El suspirante hasta Cyrano, la versatilidad de Carrière atraviesa las tendencias y los públicos. Marcelo Mosenson lo entrevistó en París y se dio el gusto de discutirle unas cuantas cosas.

la palabra del cine, después de todo uno filma a través de un objetivo que nos pone en relación con eso que filmamos. Salvo en el caso en que el personaje se autoanaliza, el cine no se introduce en el interior de los personajes, sino que muestra el resultado entre las acciones de los personajes y las que, a su vez, son la consecuencia de sus reflexiones y de sus decisiones. Por otra parte, el cine es un arte que toca a un público, al igual que el teatro, y en consecuencia debe ubicarse en el nivel de ese público, de lo contrario está perdido. No puede, en cada ocasión, haber en cada película un personaje superinteligente que da lecciones de filosofía. Hay que tratar de que haya un contacto posible entre uno o varios personajes de un film y el público; es indispensable.

Desde luego, pero usted acaba de decir que en el caso de Woody Allen, por ejemplo, los personajes se autoanalizan, mientras que, y cito una vez más a Hugo Santiago, en un cine como el de Cassavetes, parece ocurrir precisamente lo contrario. Puesto que sus personajes representan a una clase media americana, poco cultivada, y sin embargo, los actores (Cassavetes, Gena Rowlands, Ben Gazzara, Peter Falk, Seymour Cassel, etc.) se muestran más inteligentes que los supuestos personajes a los cuales dan vida, y la contradicción es que estos personajes suelen hacer grandes autoanálisis.

Y que por lo general son equivocados, ya que suelen equivocarse sobre ellos mismos. Alguien dice: "vos sos así" y el otro contesta: "no, nada que ver". Todo Cassavetes se basa en este juego. El otro se equivoca sobre sí mismo, por lo tanto la pregunta que se desprende es: ¿cuál es la verdad? Al igual que en la vida, ¿no?

Pero volviendo a la cuestión de la inteligencia: el héroe clásico del cine, tal vez no el contemporáneo, puesto que este último es más ambiguo, más problemático, más obediente a sus instintos que a sus decisiones racionales, pero el héroe clásico sí es inteligente. El héroe sabe todo; en un western, John Wayne es superinteligente, él sabe y adivina todo lo que los demás planean y piensan hacer, es como un detective magistral. Todo aquel cine se basa en estos personajes: Robin Hood, Superman, etc. No sólo en lo que respecta a sus proezas

físicas sino también a su inteligencia. Hay pocos personajes idiotas en el cine; además, son muy difíciles de actuar y representar.

No estoy del todo de acuerdo. Esos héroes clásicos son muy inteligentes sólo en relación con los personajes secundarios, que pocas veces están a su altura.

No sé, siempre desconfié de la palabra "inteligente", no sé muy bien lo que quiere decir. Usted hace referencia a un cine donde los personajes hablan de ellos mismos, como es el caso —por ejemplo— del cine de Eric Rohmer, pero hay formas variadas de inteligencia. Hay una inteligencia instintiva, hay una sensibilidad que sin conocimiento puede penetrar a cualquiera de manera más profunda, sin necesidad de análisis. En el cine japonés, por ejemplo, se ve a menudo en los personajes de Mizoguchi o de Kurosawa relaciones que se establecen y que escapan al razonamiento. Recuerdo, por ejemplo, la adaptación que hizo Mizoguchi de *El idiota* de Dostoievski, en donde los comportamientos, las miradas y las actitudes de los personajes producen una infinidad de cosas que trascienden a la inteligencia. Y en donde además hay un conocimiento del otro y de sí mismo tal que es aun más profundo que el basado en la inteligencia analítica. Dostoievski llamó idiota al "idiota", pero éste es muy inteligente, ve en los demás cosas de las que nadie se percata, precisamente porque es "idiota", inocente, sin espíritu crítico, y por lo tanto puede ver las cosas con una gran lucidez. Por otra parte, no hay que decir que la inteligencia es la cúspide del ser humano, esto no es verdad.

No me malinterprete, yo no quiero con esto subestimar el papel de las emociones. Justamente, suele ocurrir que ciertos héroes del cine parecen no responder más que a sus instintos.

Digamos que donde usted tiene seguramente razón es cuando habla de simplificación. En una gran parte del cine popular, del cine de consumo, los personajes están por lo general simplificados, un poco como en la tradición melodramática del teatro. Es decir que en lo que se distingue la tragedia del teatro melodramático es, precisamente, en ese lado complejo de los personajes. En Racine o en Shakespeare los personajes son de una extrema complejidad y no es nada fácil analizarlos. Ahora bien, como esta complejidad, ambigüedad y oscuridad de sus acciones son tan difícilmente abordables por un gran público, el melodrama, hace tiempo ya, ha simplificado todo: están los buenos, los malos, los traidores, los perversos, la mujer inocente, la puta, etc. Los tipos fueron simplificados y sin ninguna duda el cine ha heredado esta simplificación del melodrama. Pero desde que aparecen los grandes autores del cine vemos que se reintroduce una complejidad. Y efectivamente, en Bergman, la misma complejidad se convierte en el tema de sus películas. No hay ningún film de la gran época de Bergman en donde los personajes no se miren a sí mismos, y esto hace parte de su arte. En alguna ocasión, incluso, la propia mirada del personaje se hace visible, como ocurre en *Cuando huye el día*, en donde el personaje principal se ve, literalmente, a sí mismo, en el contexto de su propia infancia. En otros autores de películas, como es el caso de Buñuel, éste no buscaba el análisis, lo detestaba y simplemente constataba, tratando a sus personajes casi como si fueran insectos. Es decir que todo se reduce a saber qué es lo que hacen y qué es lo que dicen, es todo. En ningún momento trataba de dar una explicación. Sin embargo, los comportamientos que él describe de cada uno de sus personajes son tan complejos, tan contradictorios, tan difíciles de aprehender que nos dejan adivinar una extraordinaria profundidad. Pero Buñuel no describe esa profundidad ni habla de ella. Digamos que nos deja la posibilidad de adivinarla. Personalmente, considero que el cine es más bien un arte de observación; la cámara es, digamos, objetiva. Pocos

son los cineastas que han contado historias en donde el personaje se tome el tiempo de autoanalizarse.

Es cierto que en Buñuel no podemos hablar de autoanálisis; sin embargo, las situaciones están lejos de ser simples.

Efectivamente, las situaciones son muy complejas y nada tienen de banal, pero Buñuel sólo se limita a constatarlas, y está en nosotros el hacer el trabajo, si lo deseamos, de preguntarnos por lo que hay más allá. ¿Quién es esa mujer, por ejemplo, en el caso de *Belle de jour*, que es capaz de prostituirse? Ahora, ¿es por eso que podemos decir que el personaje de *Belle de jour* no es inteligente, porque el personaje no realiza un trabajo de análisis de forma visible en el film? No lo creo.

En su opinión, ¿en qué nivel se juega, en los films de Buñuel, el concepto de identificación con el público? Puesto que, aparentemente, no es nada sencillo identificarse, por ejemplo, con el personaje de *Belle de jour*.

Si usted supiera la cantidad de mujeres que se sintieron reconocidas en ese film, se sorprendería; evidentemente se trata de mujeres masoquistas. Porque el personaje de *Belle de jour* es el fiel retrato de una mujer masoquista. Por lo tanto, para identificarse con aquel personaje tendrá uno que poseer al menos una cierta tendencia al masoquismo, de lo contrario no habrá posibilidad de reconocerse. Pero para responder a su pregunta acerca de en qué nivel se juega la identificación, personalmente creo que se juega en relación con Buñuel. Considero que Buñuel está presente en cada una de las imágenes y momentos de sus películas y que, por lo tanto, él nos invita a una identificación con él mismo. Es decir que hay una parte de juego, de manipulación, que nos invita a compartir junto a él. Un poco como en Fellini, en donde también, a priori, es muy difícil identificarse con sus personajes, salvo en ciertas ocasiones. Ya que para identificarse es preciso que los personajes tengan emociones, una emoción sincera a la cual podamos adherir inmediatamente. Una emoción que no tiene necesariamente que ser triste; el reír, el miedo y las lágrimas también son emociones. Son raros los films de Buñuel, a excepción de *Belle de jour* o de *Nazarín*, en donde podamos realmente sentir las emociones de los personajes.

¿Y en *Ese oscuro objeto del deseo*?

Tal vez, ya que es el único film —junto con *Tristana*— en donde Buñuel ha hablado verdaderamente de sí mismo. Hay réplicas de Fernando Rey en *Ese oscuro objeto del deseo* que cuando las escucho hoy en día siento a Buñuel. Es por eso quizá que nos llega a emocionar, sobre todo los pasajes en los que el personaje habla de la vejez, de la edad, de si todavía será amado dentro de treinta años, cuando, evidentemente, en treinta años aquél estará muerto. Hay muchos elementos de este tipo que hacen que indirectamente sean emocionantes, y sobre todo el hecho de la imposibilidad de satisfacer su Deseo. Ya que aun pudiendo llegar a acostarse con ella, su Deseo sería todavía insatisfecho. Es, evidentemente, un film sobre la naturaleza del Deseo, y la pregunta que se desprende del film es si un deseo sobrevive o no luego de ser satisfecho; la pregunta queda abierta.

¿En su trabajo como guionista usted busca que sea posible la identificación del público con el personaje?

Francamente no la busco de manera sistemática, pero cuando la encuentro no la rechazo; esta posibilidad de identificación siempre pasa por mí. Es decir que si yo me emociono en algún momento dado por algún momento de un film que escribí una vez que fue trabajado, sé que habrá más posibilidades de que

una parte de los demás también se emocionen. De todas maneras, uno nunca emociona a todo el mundo, no hay nada que valga para todo el mundo, ésa es una regla fundamental. Pero si uno mismo no se emociona, son pocas las posibilidades de emocionar a los demás. Luego, habrá siempre que pasar por uno. No hay que hacer fríamente un film, bien hecho, diciendo que aquello va a funcionar. No, hay que meterse bien adentro e intentar entrar en contacto en algún momento con el o los personajes de la historia. Aun si esos personajes son contradictorios y uno no puede fácilmente identificarse, entrar en contacto con personajes que representan fuerzas contrarias, enfrentándose los unos a los otros. Pero uno puede terminar por darles la razón a ambos, ésa es la gran fuerza de Shakespeare. En una misma escena de Shakespeare, uno puede comenzar por darle la razón a un primer personaje y luego a un segundo que se opone al primero y así sucesivamente. Porque el autor presta a cada uno de los dos su más alto nivel posible de emoción, y en el caso preciso de Shakespeare, de expresión. Siendo aquél el más grande escritor que jamás haya existido. Shakespeare no escribía menos bien por tratarse de un personaje despreciable.

¿A qué se debe, entonces, esa subestimación de los personajes secundarios por gran parte del cine?

Bueno, no me gustaría hablar mal del cine americano, puesto que me ha gustado mucho a lo largo de mi vida, y precisamente he gustado de su aspecto simple, pionero, mágico, etc. Pero es cierto que viéndolo a cierta distancia se puede constatar que el cine americano no ha gustado de la ambigüedad. La expresión americana de un país joven, en plena expansión durante todo el siglo diecinueve, desconfiaba un poco de esa zona oscura, inaprehensible, que nosotros desarrollamos de alguna manera en Europa. Esto vale también para el teatro. Son pocos los films —podemos citar a Cassavetes y algunos otros americanos— que hayan ido más allá de la distinción entre los personajes. Por otra parte, podemos decir que hace diez o doce años la vía comercial por la que ha optado el cine americano es bastante terrorífica para aquellos que gustan de la inteligencia. He podido amar el cine americano de otros tiempos, pero mucho menos el de ahora. Aunque de vez en cuando hay alguna película que me interesa. Por ejemplo, *El silencio de los inocentes*: el personaje que interpreta Jodie Foster en un film bien clásico de horror, en donde hay un psicópata asesino, siente una cierta atracción por ese criminal. Hay en el film algunos minutos bastante interesantes. Son esos momentos, justamente, los que espero con mayor atención, son los que más me interesan. Momentos que con dificultad encuentro en un film de Schwarzenegger. Salvo, quizás, en la película *El vengador del futuro*, que es bastante interesante, con un guión que por momentos puede casi llegar al punto de perturbarnos. Este punto de perturbación se produce, en cualquier film, cuando un personaje comete una acción detestable y uno se dice que también podría haberlo hecho. Ahí se encuentra el hallazgo de Shakespeare y de Dostoievski, por hablar de los más grandes, que nos llevan a decir: “yo también hubiera podido matar a ese personaje, cometer ese horror”. En *El vengador del futuro*, esto se produce por momentos.

¿Qué rol cumple la emoción en la construcción de un guión? ¿Hay una voluntad de emocionar?

Pregunta que nos hacemos desde Aristóteles... Mi respuesta sería que no. Uno no puede garantizar a alguien que vaya a llorar o reír por haber comprado una entrada. La única cosa que podemos garantizarle es que se interese por el film. El interés, que es una noción más precisa que la emoción, implica que la historia que le voy a contar y los personajes que le mostraré, las situaciones, incluyendo la forma del film, van a hacer que durante dos horas, ya se trate del cine como del

teatro, el espectador viva una experiencia más interesante que pasar esas dos horas fuera del cine, en la calle, en un café o en su casa. Es la única apuesta que hacemos: esas dos horas deben ser más densas, más “llenas de vida”. Puede tratarse de algo horrible o bello, pero de todas formas esa experiencia cinematográfica debe ser más interesante que dos horas cualesquiera vividas fuera del cine. Sería como una intensificación de la vida. Por ejemplo, cuando la gente dice al salir del cine: “no me aburrí ni un minuto”, para mí es algo negativo. No aburrirse no es sinónimo de calidad cinematográfica. La calidad es, en todo caso, cuando alguien sale del cine y dice: “ah... nunca vi algo igual”. El ideal sería que un film nos revelara algo sobre nosotros mismos, un aspecto desconocido de uno, o nos hiciera descubrir una emoción, un problema, una situación humana, que sin el film uno jamás hubiera descubierto. Personalmente, creo que es ésa nuestra meta; de lo contrario, no hay razón para hacer entrar al espectador en una sala de cine. Para eso que se quede en el café, donde si uno observa detenidamente, también podrá descubrir una gran cantidad de cosas. Pero uno no puede garantizar la emoción, no lo creo. Por otra parte, hay que tener cuidado con la emoción, porque ésta puede eventualmente hacernos olvidar eso que hemos visto; la emoción puede ser una limitación, como ocurre en el melodrama, que funciona para una gran cantidad de público. Pero esta emoción del melodrama no hace más que engeguercer al espectador sobre la pobreza del film. Por otra parte, hay que decir que la emoción que hace reír es mucho más complicada de lograr que la de la tristeza. El reír cuando es de buena calidad, como es el caso de Buster Keaton, es como autosuficiente, produce un efecto físico y benéfico. Esto no impide que un film (cómico) de J. Tati nos pueda dar, además, una mirada particular sobre la sociedad. Esta mañana yo estaba en un lugar de París con dos personas, y había una mujer caminando que no reconoció una puerta de vidrio transparente y se chocó contra ella. Inmediatamente, alguien dijo J. Tati. Esto quiere decir que un gran cineasta nos enseña a observar mejor el mundo que nos rodea y, si es posible, a observarnos mejor a nosotros mismos. Esto es válido tanto para un buen film contemporáneo como pasado, o de cualquier país.

¿Siente que le es más difícil emocionarse cuando va al cine por el hecho de desempeñar la actividad de guionista?

No, no lo creo, pienso que me ocurre lo contrario, es decir, que cuando admiro un film lo admiro aun más. Además, si uno hace cine es porque necesariamente ama al cine. Ayer a la noche cené con Marcello Mastroianni, que es un viejo amigo y que cumplía 70 años. Nos pusimos a hablar de Fellini y Marcello puso un disco de la música de Nino Rota. Todos nos pusimos a llorar como chicos. Eso representa para nosotros nuestra juventud, y parte de nuestra vida vivimos así, apasionados por el cine, pasión que quizá sea más fuerte que la de alguien que no hace cine. El otro día, por ejemplo, fui a ver *Rouge* de Kieslowski, un film que me gustó mucho, y en ningún momento me pregunté acerca de la construcción del guión... Simplemente, puedo decir que es un gran cineasta que siempre me sorprende y que sus películas me producen un gran placer.

¿Más allá de las diferentes historias posibles y maneras de contarlas, habría en su opinión una única estructura que permitiría construir las distintas historias?

Nosotros, en Occidente, decimos que no, pero en India o en Japón dicen que sí. Nosotros decimos que podemos comenzar por la mitad, utilizar flashbacks, desestructurar las historias, etc. Sin embargo, en Japón hay una teoría, la del *Jo*, el *Ha* y el *Kyu*, que ha sido explicada por un maestro del teatro No y que

aun hoy en día es incorporada por los cineastas japoneses. Nuestra tradición occidental supone que cuando un actor comienza a repetir una pieza, primero se sienta frente a una mesa y luego se esfuerza por analizar la obra para comprender eso que va a decir: cuál es la situación, cuáles son las motivaciones, etc. Una vez que cree haberla comprendido, bajo la dirección del director, se levanta y se pone a trabajar y a expresar desde el "interior", a partir de una comprensión limitada, valiéndose de los gestos y de las palabras. Mientras que en todo el Oriente (Japón, India, China, Indonesia) se hace exactamente lo contrario. Es a partir de la repetición rigurosa de cada gesto y de cada movimiento que se llega al interior hasta olvidar la técnica a un nivel de no-conciencia. Este teatro sostiene que la estructura es estricta y repetida constantemente, la historia a ser contada es, evidentemente, completa. En la tradición del No, esta historia se organiza a lo largo de todo el día, en tres actos distintos que se suceden siempre en el mismo orden. Estos tres actos corresponden a tres movimientos fundamentales: el *Jo*, el *Ha* y el *Kyu*, que podrían traducirse como el comienzo, el desarrollo y el final.

¿Cuál es el valor de las imágenes en la efectividad de un film?

El cine tiene que ver poco con la imagen, se dice siempre que el cine es el arte de la imagen, eso no quiere decir nada. El arte de la imagen es la pintura, es la fotografía, pero el cine de ficción (no hablamos del documental) es un arte dramático, es un arte de dramatización, y es muy similar al teatro desde este punto de vista. Lo realmente importante es encontrar y desarrollar una situación dramática con elementos auténticos, originales, fuertes, la imagen viene después. Decir que un director o un cineasta va a contentarse con hacer imágenes, eso es fatal, si no hay esa sustancia profunda del drama, drama en el sentido griego. Es una ilusión de hoy en día creer

que vivimos en la civilización de la imagen por el solo hecho de que haya muchas imágenes que circulan a nuestro alrededor, la televisión, el video, toda una tecnología para producir imágenes, etc. Por otra parte, es cierto que a raíz de todo ello para un joven cineasta, hoy en día, hacer una sola imagen fuerte es más difícil que nunca.

La historia es inseparable del drama desde el origen del teatro y no hay ninguna razón para perderla hoy. Sin embargo, se pueden hacer cosas distintas: escribir una novela, un ensayo, una poesía, pero si alguien quiere hacer una película pública tiene que contar algo. El cine impresionista jamás ha existido. Hay una vinculación secreta entre el cine y la narración, como así también entre el teatro y la narración. Hay que interesar a la gente; estamos hablando siempre de una parte del cine, no estoy hablando del cine documental, me refiero al cine de ficción que utiliza personajes y actores.

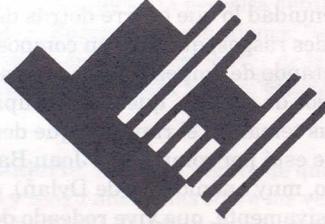
Hace cuarenta años se hablaba de hacer un cine sin drama, eso se ha olvidado hace tiempo. Para mí, la historia es la cosa más noble del mundo y hay muchísimas formas de historias, historia y drama son casi la misma cosa. La historia es algo que se puede encarnar en personajes y actores. Pero la historia de atacar la historia está tan fuera de moda hace ya de esto cuarenta años... Esta fue una cuestión del año 1958, era una cuestión del "nouveau roman".

No se puede hacer cine sin historia; además, no es tan difícil encontrar una situación dramática, o en todo caso, no es más difícil hoy que ayer encontrar una buena situación dramática. ■

Entrevista: Marcelo Mosenon

Colaborador: Alejandro Gorodi

París, septiembre de 1994



banco
credicoop
Cooperativo Ltda. 

C A L I D A D H U M A N A

Reconquista 484 - Capital Federal y 83 filiales en todo el país.

Una introducción a la dylanología

El joven Dylan

La edición en video de *Don't Look Back*, de D. A. Pennebaker, no vista en los cines argentinos y que en su país de origen se estrenó en 1967, es un pretexto para que el autor de la nota hable de sí mismo y de Bob Dylan. Queda este espacio para hablar del director. Pennebaker nació en 1925. Tras hacer una carrera como ingeniero en el mundo de las empresas electrónicas, largó todo y se dedicó a filmar documentales que rápidamente se orientaron a lo que se dio en llamar *cinéma vérité*. Su película más conocida es probablemente *Monterey Pop* (1969), en la que el epicentro del “verano de las flores”, el multiconcierto de ese nombre, es mostrado sin la ampulosidad que caracterizaría los films de rock sucesivos, en especial el sobrevalorado *Woodstock*.

por Quintín

En mayo de 1965 yo estaba en el colegio secundario. Mi compañero de banco, un chico judío, rubio y petiso era inmune a cuanto ocurría en ese lugar presuntuoso y se dedicaba a aprender la guitarra por su cuenta. Al mismo tiempo otro chico judío, rubio y petiso hacía la gira de conciertos por Inglaterra que Don Pennebaker documentó en *Don't Look Back*. Yo nada sabía de este evento histórico e ignoraba el nombre del protagonista. Aproximadamente un año más tarde, cuando éste ya había grabado una trilogía de LPs que cambió la historia del rock —*Bringing It All Back Home*, *Highway 61 Revisited* y *Blonde on Blonde*—, el nombre de Dylan se cruzaría por primera vez en mi camino. El guitarrista autodidacta solía aparecer por casa con unos discos que lo fascinaban y que sacaba de la Biblioteca Lincoln. Yo escuchaba “Visions of Johanna” o “Desolation Road” con rechazo o indiferencia y sólo me llamaba la atención la cubierta del doble *Blonde on Blonde*: lo mío eran Los Beatles y punto. Mi amigo se llamaba Claudio Gabiñ y en 1969 se haría famoso tocando en Manal. Ese año, *Nashville Skyline*, el noveno LP de Dylan, era el primero en editarse en la Argentina. Con siete años de atraso, yo empezaba mi carrera de fanático de Dylan con la pasión desenfrenada de los que llegaron tarde. Creo que recién ahora estoy empezando a entender. Pasaron nada más que 30 años. Pero volvamos a mayo del 65.

Los conciertos de Dylan en Inglaterra se iniciaban invariablemente con “The Times They Are A'Changing” (Los tiempos están cambiando), título de su tercer LP (para esa fecha había grabado dos más). La canción, un himno sobre el advenimiento de un nuevo orden, funcionaba como un emblema para los espectadores. Pero, ¿como un emblema de qué? La letra podría resumirse con el antiguo refrán “los últimos serán los primeros”. Esto viene de la Biblia —desde el principio, fuente de muchas canciones de Dylan— y puede aplicarse tanto al orden de acceso al reino de los cielos, como al triunfo del proletariado o al recambio generacional. Interpretada por los hipnotizados oyentes y por los perplejos críticos como un mensaje revolucionario, la canción habla de un tema favorito del Dylan de los comienzos: la ignorancia

de los escritores, críticos, legisladores y representantes del establishment en general —padres incluidos— sobre la verdadera realidad del mundo que los rodea, sobre la caducidad de sus precarios saberes. Es muy interesante contrastar estos océanos proféticos con las imágenes de la película.

Don't Look Back, a diferencia de la inmensa mayoría de los documentales sobre figuras del rock, es una cuestión privada. El extraordinario film de Pennebaker no tiene nada que ver con la filmación de recitales ni con la construcción de la imagen pública de un artista. Por el contrario, muestra con audaz ingenuidad lo que ocurre detrás del escenario. Y esto es, a grandes rasgos, que hay un compositor y cantante que está disfrutando de empezar a ser famoso, que está todavía muy lejos de ser rico, que se preocupa por la ubicación de sus temas en el ranking, que desprecia a los periodistas, que está por romper con Joan Baez (a la que se ve, sin embargo, muy enamorada de Dylan), que compone canciones obsesivamente, que vive rodeado de otros músicos como Alan Price o poetas como Allen Ginsberg. La película muestra incluso los trucos a los que debe recurrir su manager Albert Grossman para conseguir que la BBC le pague apenas 2000 libras por una presentación en TV. A Dylan se lo ve frecuentemente malhumorado y aun colérico, alternativamente nervioso y ocasionalmente feliz. Algo que no se ve caracteriza la película. Dylan estuvo durante la gira reunido con los Beatles, pero eso no aparece. La cuidadosa imagen que los de Liverpool destilaban en los medios era incompatible con el desorden y la bohemia que impera en la película de Pennebaker. John Lennon se maravillaría más tarde de que Dylan hubiera permitido que se filmen ciertas escenas. *Don't Look Back* no es *A Hard Day's Night*. Pero tampoco es *Escenas en la vida de un profeta* al estilo *The Doors*. ¿Qué es entonces lo que estamos viendo? o, mejor, ¿quién era Dylan en mayo del 65?

Dylan nació llamándose Robert Allen Zimmerman en un pueblo de Minnesota el 24 de mayo de 1941. Tras una adolescencia normal de clase media, distinguida sólo por su pasión por tocar la guitarra y escuchar blues, gospel, rock y



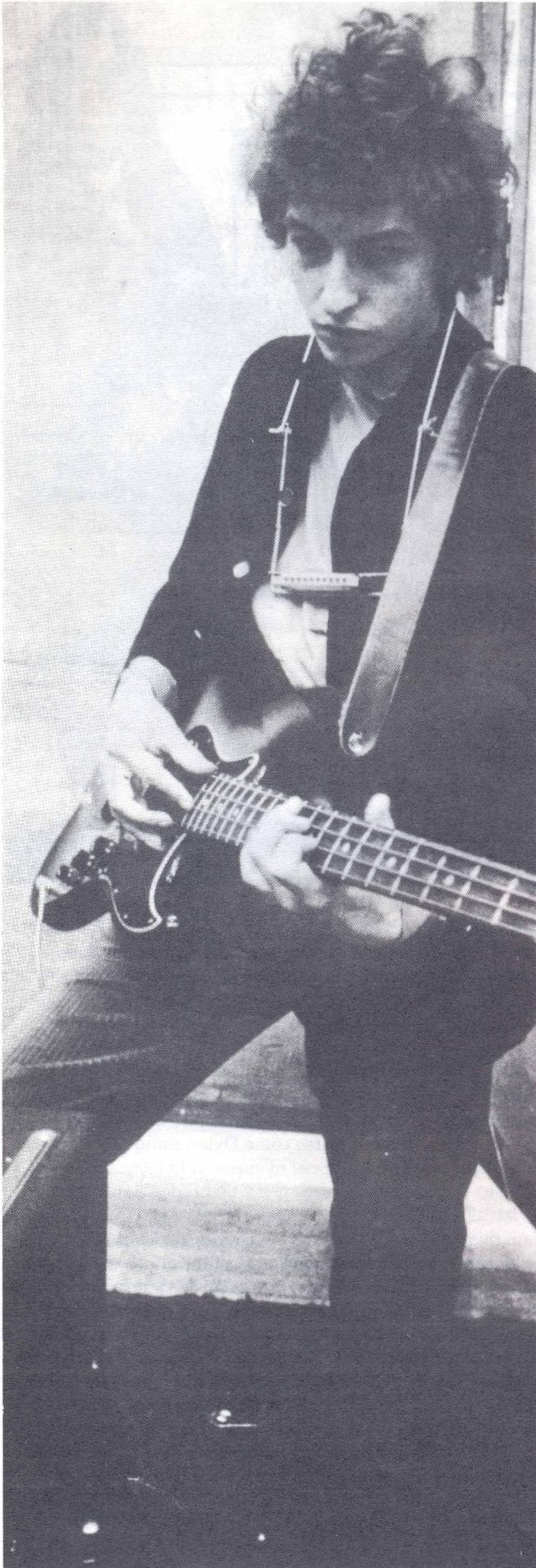
country en la radio, llegó a Nueva York en enero del 61. Durante su breve estadía en la universidad (en Minneapolis) había leído *Bound for Glory*, autobiografía de Woody Guthrie, folklorista nómada y radical de Oklahoma, y se había propuesto seguir sus pasos (hay una buena película del mismo título, dirigida por Hal Ashby con David Carradine haciendo de Guthrie) aunque su sueño previo era ser una estrella de rock como Little Richard. Entre esas dos tentaciones, la ambición del estrellato y la admiración por la verdad y la sencillez de los sonidos del Sur, transcurrirán esos años de desarrollo de su carrera. A su llegada a Nueva York, Dylan se hace amigo de Guthrie — internado en un hospital con una enfermedad degenerativa— y al mismo tiempo se instala en la escena folk de Greenwich Village. En su lucha por establecerse como un intérprete regular de los boliches del Village, Dylan descubre una contradicción que resume en “Talking New York”, una de sus primeras canciones. “Caminé hasta terminar / en uno de los cafés del barrio / Me subí al escenario para cantar y tocar /

El dueño dijo: ‘volvé otro día, / sonás como un montañés / y aquí queremos cantantes folk’”. La voz de Dylan suena extraña, sus acordes y su ritmo tienen alarmantes toques de country y de rock y su repertorio es demasiado ecléctico para la fría prolijidad de los cantantes folk civilizados: el folk del Este es un reducto chic, una comunidad que conjuga el, izquierdismo ideológico, la monotonía musical y la chatura lírica que su figura más popular, Joan Baez, ilustra hasta el hartazgo. Con esa estrofa, Dylan inicia su carrera de rebelde: en un nivel contra la discriminación y la injusticia, en otro, contra la gente más vieja que bloquea su camino; en el más importante, contra todo lo que es estable y complaciente en materia de música popular. “The Times They Are A’Changing” es una ilustración del principio de que todo lo que es sólido se desvanece en el aire, en particular el interés por la música que practican sus colegas del Village. Dylan abandonará pronto esa escena que disimula su conservadurismo detrás de la protesta. (“El folk es un montón de tipos gordos”, dirá poco después.)

En 1978 conocí a Flavia. Desde entonces, ella insiste en que se enamoró de mí porque le hice escuchar a Bob Dylan (aunque también da otras versiones: miente como Dylan respecto de sus orígenes). Así que a Bobby debería agradecerle un matrimonio además de cuarenta discos. Pero lo que yo recuerdo que dijo Flavia cuando escuchó a Dylan por primera vez fue: “se parece a León Gieco”. Así que gracias a Gieco también.



Recién estamos en 1962. Descubierta por el crítico Robert Shelton e inmediatamente por el famoso productor John Hammond, Dylan firma contrato con Columbia y graba su primer LP (*Bob Dylan*). El disco tiene sólo dos canciones de su autoría. De allí en más, empieza a grabar sus propias canciones y se convierte en el mayor *songwriter* de la historia en calidad, en cantidad y en originalidad. Dos precisiones personales. Una: Dylan no es menos importante como cantante que como compositor. Nadie multiplica la belleza expresiva de un verso como Dylan aunque uno no entienda el contexto y a veces ni siquiera la letra. Dos: Dylan es un creador de canciones y no un poeta que canta; sus letras leídas resultan muchas veces irregulares, desaparejas y descuidadas. Recién cuando las canta recuperan la métrica, adquieren la potencia, la expresividad, la gracia y la ambigüedad que nos pone de cabeza. Recién cuando las canta la riqueza de sus imágenes tiene efecto sobre nosotros. 3) Los diez primeros discos de Dylan están muy poco producidos, grabados a veces en un par de días (un día para *Another Side*) e incluyen el increíble caso de Al Kooper, que tocó el órgano por primera vez en su vida el día en que se grabó “Like a Rolling Stone”. No existen muchos músicos de rock que hayan apostado a la espontaneidad como Dylan y ninguno que haya ganado. Volviendo a *Don't Look Back*, la espontaneidad es el estilo cinematográfico de Pennebaker. El director trata de captar lo que ocurre como se pueda. Aunque prefiere las tomas fijas, no tiene



inconvenientes en usar la cámara en mano, encuadrar desde ángulos raros o mover bruscamente la cámara para encontrar lo que le interesa. Como la música de Dylan, Pennebaker está en las antípodas de lo rebuscado, del embellecimiento artificial. Para ambos, la autenticidad y la improvisación son más importantes que la seguridad.

Carlos Almar, bluesero fanático que compone tipográficamente esta revista, sostiene que Dylan es malo. Puedo aceptar que a los fanáticos de Sinatra les parezca que Dylan canta mal aunque no hay nada menos cierto. Pero lo que me vuelve loco de Carlitos es que no se dé cuenta de que Dylan tiene mucho más que ver con la base del blues que Clapton.

1963. Dylan graba su segundo LP, *The Freewheelin'*, y se convierte, casi a pesar suyo, en un cantor de protesta folk. Allí está "Blowing in the Wind", la que sería —injustamente— su canción más famosa. Una balada pobre y pretensiosa que todos pueden cantar e interpretan como el comienzo de algo. ¿Qué es lo que Dylan escucha en el viento? Nada bueno, como se ve en "Talking World War III Blues" o en la poderosa "A Hard Rain's Gonna Fall", su primera parábola apocalíptica. Junto a algunas canciones de protesta más bien rutinarias, hay dos canciones que muestran tendencias futuras. "Girl of the North Country" (que retomaría en dúo con Johnny Cash en *Nashville Skyline*) es una canción de amor, mientras que "Don't Think Twice, It's All Right" es una canción de odio, una de las especialidades de la casa. No hay nadie que haya escrito tanta variedad de temas en contra de la segunda persona de la canción como Dylan. Con implacable ferocidad arremete contra ex amantes ("Like a Rolling Stone", "Most Likely You Go Your Way and I Go Mine", "Idiot Wind"), hermanas de ex amantes ("Ballad in Plain D") o personajes varios ("Masters of War", "Positively 4th Street", "I'd Hate to Be You on That Dreadful Day"). Nadie como Dylan ha escrito canciones para decirle a alguien que es un imbécil, para desearle lo peor o para alegrarse de que le vaya mal en la vida. Es muy raro ("Ramona") que las infinitas despedidas no incluyan alguna cuota de rencor. Para estas fechas, Dylan se ha convertido en el primer compositor folk moderno, ayudando a instaurar una tendencia que será irreversible en la música pop contemporánea: que los músicos canten sus propias canciones borrando la época en la que los jóvenes intérpretes cantaban los temas que elaboraban músicos más viejos en un laboratorio industrial de éxitos. Pero, de alguna manera, Dylan se ha aliado con el enemigo. Es el líder de los cantantes folk, el profeta de la rebeldía juvenil, el abanderado de la protesta institucionalizada. Incluso, está de novio con Joan Baez. El aparece en sus conciertos, ella le graba sus canciones y él le dedica una larga canción (nunca grabada oficialmente —"Joan Baez in Concert, Part II"—) en la que declara que ella es la musa que le ha inspirado una conducta bondadosa: "Y cantaré mi canción como un rebelde salvaje / porque es lo que soy y no puedo negarlo / Pero al menos sabré no herir / no presionar / no hacer doler / Y Dios lo sabe... ni siquiera intentarlo". No cumplirá su promesa, pero años más tarde, Dylan se convertirá en un miembro de la secta de cristianos renacidos, necesitado de creer en algo más permanente que una mujer, y las canciones serían otras. Bajo ese aspecto más bien ambiguo será recibido por los adolescentes ingleses que vemos en *Don't Look Back*. Aunque Dylan los rechaza, les dice una y otra vez que no tiene ningún mensaje que transmitir, los otros parecen condenarlo a un lugar sellado. Parecen ser sus canciones triviales las que inspiran a sus seguidores. Las otras, las

más misteriosas, las más abstractas o las que hablan de los sufrimientos en la intimidad del amor están en un segundo plano.

Blood on the Tracks (1974) es mi disco favorito de Dylan y el de mucha gente. Tiene diez canciones perfectas y una historia curiosa. Cuando estaba por lanzarse a la venta, a Dylan le pareció que no estaba del todo bien y lo grabó de nuevo, usando otros músicos. El estilo narrativo de Dylan está en su apogeo: cada tema podría ser el argumento de una película y "Lily, Rosemarie and the Jack of Hearts" es casi un guión. La voz suena tranquila y ligera, sería sin ser solemne. Coincide con un mal momento de su vida: el divorcio de su mujer. Las notas de la cubierta, escritas por Pete Hammill, son un elogio desmedido a Dylan que siempre sentí como absolutamente verdadero.

Podría decirse que 1964 fue un año de transición. Dylan siguió cantando solo, con su guitarra y su armónica. El tercer disco, *The Times They Are A-Changin'*, tiene poco de novedoso, además de la excelente canción del título en la que asoma una contundencia vocal y rítmica que anuncian lo que vendrá. Dylan sigue haciendo política en "Only a Pawn in their Game" y "The Lonesome Death of Hattie Carroll" a partir de dos hechos policiales. Las dos canciones se escuchan en *Don't Look Back*. En años posteriores, este tipo de tema será raro, pero no desaparecerá del todo ("George Jackson", "Hurricane"). Dylan suena seguro y potente. *Another Side* es un disco corto, hecho rápidamente a partir de canciones sobrañtes. Sin embargo, allí está "Motorpsycho Nightmare", un tema desopilante y onírico inspirado en *Psicosis* de Hitchcock, que inaugura un camino que será muy fructífero. También está "My Back Pages", uno de los temas que Dylan eligió cantar con sus amigos en el homenaje que sus colegas le hicieron en el Madison Square Garden en marzo de 1993.

La canción tiene un hermoso estribillo ("Ah, pero yo era muy viejo entonces / soy mucho más joven ahora") que resume la batalla de Dylan contra el anquilosamiento y empieza a ajustar cuentas con su pasado. El tema se enlaza con otra canción —"Forever Young"— que Dylan canta dos veces en *Planet Waves* y que cierra *Biograph*, la caja de recopilación (tres CD + un librito + notas personales sobre cada canción) ideal para quien quiera acercarse a la obra de Dylan. En "My Back Pages" Dylan proclama su independencia artística ("Bueno y malo, yo defino esos términos"), reniega de manera oscura de ciertos sermones en su pasado y se desmarca del movimiento folk ("Derriben el odio, grité / mentiras sobre que la vida es blanco o negro / brotaron de mi cráneo / Historias románticas de mosqueteros / profundamente arraigadas sin embargo"; "No temía convertirme en mi enemigo / en el mismo momento en que predicaba"). Una bomba estaba por explotar.

En 1991 vi a Dylan en Obras cumplir 50 años. El público era de edad más bien madura. Allí estábamos sus antiguos fans, esperando escuchar los viejos clásicos. Sabíamos que en alguna época se había negado a tocarlos y sus conciertos incluían sólo sus nuevos temas religiosos, así que estábamos preparados para una sorpresa. Dylan tocó sus temas más famosos, pero eran irreconocibles. Recuerdo haber descubierto que hacía cinco minutos que estaba escuchando "All Along the Watchtower" sin saberlo. Con la cabeza hundida en el piso, sin decir una sola palabra y al frente de un cuarteto de jóvenes músicos desconocidos, Dylan dio un concierto de rock. Como quería él, sin ninguna concesión a la nostalgia, desconcertando una vez más al público. Un par de meses más tarde vi a Paul Simon en River, ante mucha más gente, tocar sus viejas canciones con los mismos viejos acordes al frente de una gran orquesta de excelente sonido. Dylan seguía siendo un ídolo.

Asta Nielsen la primera diva de la historia del cine 31 de octubre al 6 de noviembre

Afgrunden
(El Abismo) 1910. Dir. Urban Gad.
Der fremde Vogel
(Pájaro extraño) 1911. Dir. Urban Gad
Die freudlose Gasse
(Callejón sin alegrías) 1925.
Dir. G. W. Pabst (con Greta Garbo)
Die arme Jenny
(La pobre Jenny) 1912. Dir. Urban Gad
Die Suffragette
(La sufragista) 1913. Dir. Urban Gad
Das Liebes-ABC
(El ABC del amor) 1916. Dir. Magnus Stifter
Asta Nielsen
1968. Documental de Asta Nielsen
sobre su trayectoria.



Die Filmprimadonna
(La Primadona) 1913. Dir. Urban Gad
Engelien (Angelito) 1914. Dir. Urban Gad
Der schwarze Traum (El sueño negro)
1911. Dir. Urban Gad
Balletdanserinde (La bailarina)
1911. Dir. Urban Gad
Dirnentragödie (La tragedia de la calle)
1927. Dir. Bruno Rahn
In dem grossen Augenblick (El gran momento)
1911. Dir. Urban Gad
Weisse Rosen (Rosas blancas) 1917. Dir. Urban Gad
Hamlet, 1921. Dir. Sven Gade
Das Mädchen ohne Vaterland (La chica sin patria)
1912. Dir. Urban Gad
Vordertreppe, Hintertreppe (Entrada de servicio)
1915. Dir. Urban Gad

Ella es el universo: la visión de los ebrios y el sueño de los solitarios. Puede reírse como una adolescente, pero sus ojos saben de aquellos asuntos de lujuria y misterio que uno nunca se atrevería a expresar.

Apollinaire

GOETHE- INSTITUT BUENOS AIRES

Cinemateca Argentina

Nos acercamos al momento de *Don't Look Back*. En marzo de 1965 aparece *Bringing It All Back Home*. El disco contiene uno de los mejores temas de Dylan: "Mr. Tambourine" y otras canciones excelentes como "Gates of Eden" o "It's all Right, Ma". Pero esto está en el lado dos. El lado uno es rock'n roll. Dylan deja de ser el solista acústico y se convierte en el líder de una banda. El disco tiene un gran éxito pero los puristas del folk y parte de sus seguidores se indignan. En realidad, el folk pituco está liquidado y el rock incorpora a uno de sus íconos. Las canciones eléctricas son espectaculares, especialmente "Love Minus Zero / No Limit", una de sus mejores canciones de amor, y "Maggie's Farm", otro grito de independencia que recuerda a "Too Much Monkey Business" de Chuck Berry y que parece imaginar a Margaret Thatcher. Dylan se da el gusto y por segunda vez rompe los esquemas. El título ("Llevando todo de vuelta a casa") ha sido interpretado como una vuelta a las fuentes. Y una de las fuentes de Dylan, recordemos, es el rock. Habrá otra vuelta a otras fuentes, pero esperemos un poco. A pesar del disco, Dylan se va a Inglaterra a dar sus últimos conciertos acústicos. Por eso es tan contradictorio lo que se ve en *Don't Look Back*. Dylan está en plena mutación como persona y como artista. Su cerebro trabaja a otra velocidad que su cuerpo. La película empieza con un clip adelantado en el tiempo de "Subterranean Homesick Blues", una canción eléctrica, pero la parte estrictamente documental muestra un breve retroceso en el tiempo. Dylan sigue pareciendo el cantante folk que está de novio con Joan Baez. En realidad, Baez se vuelve en medio de la gira, una vez que se ha convencido de que Dylan no la dejará acompañarlo en el escenario. Dylan ya sale con Sara, su futura mujer, y "Love Minus Zero" parece dedicado a ella. Pero, sobre todo, su música ya es otra. Los personajes importantes son, en realidad, el manager Grossman y su compinche Bobby Neurith, que aparece todo el tiempo en pantalla. Otro punto curioso de contradicción es el que rodea a la presencia de Donovan, del que Dylan se burla en público durante toda la gira. El cantante folk escocés aparece en el hotel y con chispas de amor en los ojos le dedica una canción ("Song to You"). La actitud de Dylan oscila entre el desdén y la simpatía. Dylan y Neurith lo vuelven loco pero le perdonan la vida. Dylan disfruta de los aplausos de sus admiradores, les toma el pelo a los críticos (la entrevista con el reportero de la revista *Time* es un modelo de sarcasmo pero también de lucidez: "Ni usted ni sus lectores me pueden entender. En esa revista sólo hay hechos y sus hechos no sirven para nada"). La cámara de Pennebaker, en cambio, trata a todo el mundo con más calidez y respeto. No es obsecuente con Dylan ni adopta su punto de vista. Todo esto está a la vista pero es difícil de ver. Un poco más oculto está el hecho de que Dylan va en camino de ser un drogadicto. En el año siguiente los hechos se precipitarán de manera increíble y Dylan estará al borde de convertirse en parte de la historia trágica del rock. Apenas llegado de Inglaterra, Dylan grabará *Highway 61 Revisited* y producirá un escándalo al enfrentarse con momias del folk como Pete Seeger y Alan Lomax en el festival de Newport por tocar allí con la banda eléctrica de Paul Butterfield. Sus conciertos siguientes serán abucheados por el público que lo tratará de traidor. Trabajando día y noche y consumiendo todo tipo de sustancias, Dylan grabará *Blonde on Blonde*. Los dos discos son una colección de canciones maravillosas, pobladas de imágenes surrealistas y con una música cada vez más depurada y original. En "Ballad to a Thin Man", Dylan insiste con el cambio de los tiempos, en un futuro de inseguridad para el ciudadano medio. En "Desolation Road" y "Visions of Johanna" le declara el amor al apocalipsis, en "Sad Eyed Lady of the

Lowlands" le declara el amor a su esposa. (En "Sara", incluida en *Desire* [1974], le recordará, con calculada mezquindad y cuando todo ha terminado, que compuso esta canción para ella). "I Want You" es la canción de amor más directa y urgente de la historia del rock. En 1966 Dylan es ya una gran estrella. A pesar de eso, se va de gira con parte de lo que después sería The Band por varios países y es abucheado nuevamente. Esta sucesión de abusos, creatividad y empecinamiento termina abruptamente el 29 de julio. Dylan tiene un accidente de moto cuyas características nunca se aclararán. El mundo se detiene. Cuando Dylan vuelva a grabar, sorprenderá a todos de nuevo con *John Wesley Harding*, un disco totalmente acústico de sonido country. Pasarán ocho años hasta que vuelva a salir de gira. Cuando se filmó *Don't Look Back*, todo esto estaba a punto de suceder. ¿Hay algo en las imágenes que permita preverlo? No y sí. Dylan no parece mucho más que un tipo de 24 años que va a dar unos conciertos. Tiene un aspecto juvenil y una mirada fresca. No se lo ve particularmente cansado o atormentado ni se lo intuye a un año de un colapso. Pero lo que estamos viendo es nada menos que la causa de la tragedia de una generación de rockeros. Dylan (y podemos imaginar lo mismo para Hendrix, Joplin, Morrison, Brian Jones y tantos muertos en los años siguientes) no está preparado para lo que vendrá. La explosión del rock con sus negocios millonarios, sus públicos masivos, su técnica de creciente sofisticación es demasiado para cualquiera: esos tipos díscolos y en el fondo ingenuos quedarán a merced de la avidez del público, de los medios y de los empresarios, caerán bajo la presión generada por la multiplicación inesperada de la demanda. Las drogas serán sólo un síntoma de esa situación desigual. El documental de Pennebaker testimonia el momento en el que ese negocio es todavía un juego pero está a punto de convertirse en una máquina infernal. También por eso es una gran película.

En 1992 compré *Good as I Been to You*, el disco número 37 de Dylan, al que le siguió *World Gone Wrong*, que bien podría traducirse como "El mundo se fue a la mierda". En la era de MTV y la alta tecnología, de los músicos sanos y millonarios, cuando el rock es más una cuestión de imagen que de sonido, Dylan aparece otra vez con su guitarra y su armónica cantando canciones ajenas, temas tradicionales de la época en que las canciones no tenían un autor registrado. Blues, canciones country, baladas irlandesas: todo el repertorio folklórico de su primer disco. Y otra vez, señala el camino. Gracias a Dylan (y a Flavia, que tiene un oído menos perezoso que el mío), escribo esta nota escuchando a Robert Johnson, a Lightnin' Hopkins, a Hank Williams, a Tim Hardin, a John Lee Hooker, a Bessie Smith, a Guy Clark, a Blind Willie McTell. Me queda mucha música popular por descubrir todavía. Dylan, el mayor autor de canciones de la historia norteamericana, declara que no hay que componer más canciones y se erige en un cruzado contra la proliferación innecesaria de los sonidos. A su modo, Dylan fue un posmoderno: advirtió que el sueño del conocimiento fácil y de la buena conciencia sería sacudido irreversiblemente. A su modo, también fue una víctima de su profecía. Todavía busca un refugio de la tormenta, igual que muchos de nosotros.

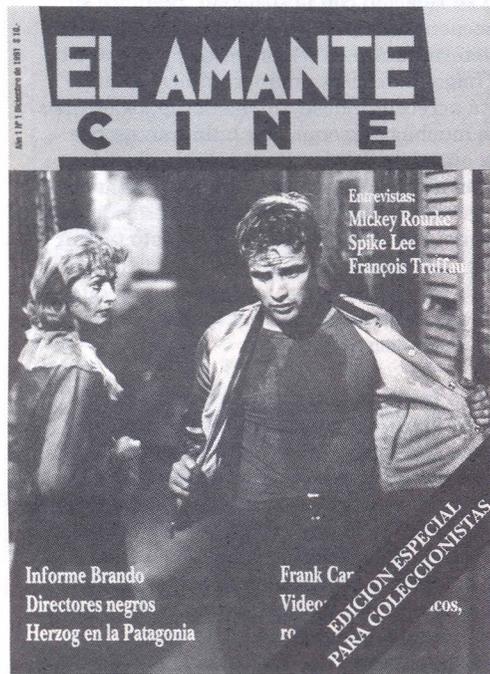
Nota: Hay muchos libros sobre Dylan. Hasta hay uno que se llama algo así como *Otro libro más sobre Bob Dylan*. Los dos usados como referencia para esta nota (*Dylan, a Biography*, de Mark Spitz, Norton, 1991, y *Dylan, luces y sombras* de Vicente Escudero, La máscara, 1993) son bastante malos pero bastante nuevos. Las letras son traducciones más literales que las que figuran en *Bob Dylan, escritos, canciones y dibujos*, edición bilingüe, R. Aguilera, 1975. Hay una edición más actualizada del cancionero de Dylan en inglés: *Lyrics 1962-1985*, Alfred Knopf, 1988. ■

Los viejos *Amantes* aún están dispuestos... Consígalos en su kiosco.

A pedido del público

TERCERA EDICION DEL N° 1

NUMEROS LIMITADOS



1

- Dossier: Brando
- Frank Capra
- Entrevista: Spike Lee y François Truffaut

7

- Especial Almodóvar
- Cine alemán
- *Batman / Arma mortal 3*
- Los Cahiers

10

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

13

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

16

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

19

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

24

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

29

- ¡Viva la comedia!
- Kieslowski
- Carlos Saura
- *El rey león*
- Pornografía y erotismo

5

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

8

- Especial: Cronenberg
- *Alien² / Hasta el fin del mundo*
- Entrevista: Sergio Leone

11

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

14

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

17

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

20

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

25

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

30

- Todo sobre David Byrne
- Cine chino
- James Cagney
- *Lobo*
- Wyatt Earp

6

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

9

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

12

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

15

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

18

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

21

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

26

- Dossier: Santiago
- Dossier: Billy Wilder
- *Cult movies*
- *Adiós mi concubina*
- *La casa de los espíritus*

31

- Cine argentino
- 100 años de cine
- *Kika*
- *Mentiras verdaderas*
- *Fresa y chocolate*

La TV ataca

por Jorge La Ferla

A principios de marzo de este año llegué a Pittsburgh enviado por la dirección de *El Amante* para tener una entrevista exclusiva con Jane Feuer, la gran teórica de televisión americana. El viaje había sido accidentado desde la llegada al aeropuerto Dulles en Maryland pues a metros de la Casa Blanca una balacera de vereda a vereda entre brothers consumidores de crack casi acaba con mi instamatic. Mientras voy a Pittsburgh en bus nieva varios pies, por lo que llego al campus de la Universidad de Pittsburgh con un frío lamentable y con la ciudad mitad bloqueada. El área de Film Studies del Departamento de inglés de la universidad es considerado uno de los más sobresalientes de los USA pues cuenta con un programa y un elenco de profesores de primer nivel, entre los cuales se encuentran Dana Polan, ex colaborador de la mítica *Jump Cut*; Lucy Fisher, proveniente de la New York University; Marsha Landy, experta en las relaciones entre la mujer y cine, y la estrella televisiva Jane Feuer, la estudiosa de televisión más importante de la academia americana. Originaria del Estado de Ohio y doctorada en estudios filmicos en la Universidad de Iowa, enseña desde hace más de diez años en la Universidad de Pittsburgh. Yo deliré durante dos cuatrimestres en 1984 y 1985 con sus antológicos cursos de Teoría Fílmica y de Análisis Televisivo, y le debo a Jane Feuer haber vuelto a consumir y tener en cuenta la TV. Este reportaje fue hecho en la casa de Jane en el barrio de Squirrel Hill en la ciudad de Pittsburgh el 3 de marzo de 1994.

¿Cómo empezaste a trabajar con la TV?

Bueno, empecé a trabajar con la TV por accidente puesto que mi formación fue en estudios cinematográficos. Cuando obtuve el doctorado en 1978, me encontré enseñando en un pequeño y aislado college del Estado de Indiana, un lugar con una vida cultural inexistente y así fue como empecé a consumir televisión 24 horas al día, al menos cuando no trabajaba. Los únicos muebles que tenía eran la cama y la TV y esto fue antes de la existencia del cable. Yo veía televisión y, por sobre todas las cosas, *Good Morning America* todas las mañanas. También por ese tiempo asistí a la transmisión de los Juegos Olímpicos de 1980. Y ése fue el tema del primer artículo que escribí. Me fascinó por un lado esa nueva manera de desayunar con la TV y por el otro la idea de la televisión en vivo y en directo y la impresión del directo en el tape.

En muchos países la televisión como objeto de estudio no tiene un status académico como puede tenerlo el cine.

Bueno, a la televisión siempre se la estudió desde un aspecto

Algunos lectores lamentarán la ausencia en este número de Richard Key Valdez. Otros se alegrarán. Pero una atenta lectura del reportaje de Jorge La Ferla a la teórica de la TV americana, Jane Feuer, demuestra que Valdez está presente. Al menos, ese contexto posmoderno en el que la ética no es un punto de referencia. Se trata de un simulacro que se acerca a la futurología, insiste en su omnipresencia y perturba la buena conciencia de mucha gente como, por ejemplo, el resto de la redacción de esta revista.

estadístico o desde perspectivas que sólo se interesaban en sus efectos nocivos y en su relación con la sociedad. Siempre se estudiaron las consecuencias del consumo infantil de la televisión o su rol determinante en los procesos políticos. El tipo de estudio que hago es de cierta manera nuevo aunque esta perspectiva está acrecentándose mucho desde los últimos diez años y creo que muchas personas que hubieran escrito sobre cine hace diez años hoy deben estar escribiendo sobre televisión. La cuestión a preguntarse es sobre los parámetros a tener en cuenta en estos estudios y si son aplicables esquemas provenientes por ejemplo de la teoría fílmica. De esto tratan mis estudios, es decir, de cómo cuestionar y repensar la teoría fílmica en términos de la televisión pública americana, que es uno de los sistemas más desarrollados en el mundo al menos desde su alcance y poderío tecnológico.

Esto es pertinente si tenemos en cuenta que estamos tratando con otro aparato tecnológico diferente del fílmico y con nuevas posibilidades discursivas.

Bueno, ésa fue una de las cuestiones principales que traté en mis primeros trabajos. ¿Qué hacemos con un corpus teórico que ya teníamos? Una referencia importante en ese momento fue el libro *Visible Fiction*, de John Ellis, que compara los aparatos de la TV y del cine. Y también hubo lo que yo llamo malas investigaciones, en las que incluyo partes de mi primer artículo sobre televisión en lo que respecta a su visión de la naturaleza de la transmisión en vivo. Yo lo cuestiono ahora pues en verdad con respecto a la especificidad del directo hay muy poco uso del vivo en la TV, que es una de sus características fundacionales. Y esto incluye las transmisiones de los Juegos Olímpicos que fueron un punto de afianzamiento en la escena de los medios. Y lo mismo volví a pensar tras la transmisión de los Juegos Olímpicos de 1984 en Los Angeles. Lo que más fascinó fue la manera en que la TV cubría el evento, que es la única manera a través de la cual es posible conocerlo para casi todos.

¿Qué pasa con esta situación aparentemente paradójica en que la esencia de la tecnología y la transmisión televisiva, el vivo y el directo, es cada vez menos usada por la televisión?

Bueno, yo pienso que el problema es que la transmisión en vivo queda fuera del control de la gente de la televisión. Si bien el director tiene el control del encuadre y de la composición a través de las cámaras y del corte a través del switcher, no tiene control sobre la duración del evento en sí mismo. Y me parece que la cuestión del tiempo para la televisión americana es fundamental. Y esto desde un punto

de vista económico y de construcción dramática, porque de hecho ahí reside el interés comercial de la televisión. En USA la televisión está financiada por los espacios vendidos de publicidad dentro de la programación, por lo que es vital la necesidad de controlar los tiempos. Además, la televisión en vivo es aburrida porque no se puede hacer que las cosas pasen más rápido. Por ejemplo, si los Juegos Olímpicos de Noruega hubieran sido transmitidos en vivo habrían sido recibidos durante el día. CBS, que tenía los derechos, transmitió todos los juegos en diferido con ese efecto que yo llamo grabación en vivo, un término que me encanta. Es decir, todo estaba grabado y editado dando la impresión de que estaba siendo transmitido en el mismo momento en que las competencias ocurrían. Me parece que es un muy buen ejemplo sobre la necesidad del efecto de inmediatez y de las implicaciones del vivo. Los Juegos Olímpicos son uno de los grandes eventos transmitidos en vivo y lo que trata de hacer la televisión es convertirlos en una forma narrativa y dramática. Y eso no se podría hacer en una transmisión en vivo. Hay que reconocer que muchos deportes son muy aburridos y lo que se hace es crear una narrativa que refuerce ese tiempo interminable de las performances de los atletas y darles picos con clímax.

¿Cómo seguir pensando a partir del concepto de flujo televisivo acuñado por Raymond Williams y al que usted recurre tanto, si consideramos la irrupción y la expansión de la TV por cable?

Bueno, de hecho yo ahora estoy usando el concepto de flujo de cable, que es un proceso de flujo totalmente nuevo y mucho más complejo. La televisión americana estuvo siempre anticipando de alguna manera la próxima llegada de 155 canales. El flujo del cable actual es una exageración del flujo que teníamos. Desde el control remoto y con el menú de canales de cable existentes tenemos la posibilidad de ver 30 o 40 canales yendo y viniendo por todos ellos. A esto lo llamamos *TV Surfing*. Ya hay toda una serie de términos que describen este surf, zipping, zapping, entre otros. Todo el mundo de la publicidad está preocupado por este tema puesto que ya no tienen garantías de que la gente mire las propagandas. Por esto creo que las propagandas se volvieron tan cinematográficas y visualmente atractivas, para que la gente las mire. Muchos estudios estadísticos han mostrado que la gente joven, al menos, ya no mira más programas de televisión. Ellos simplemente miran la TV y mirar la televisión implica hacer surfing por los canales. Y este cambio de canal se produce sin cesar hasta que algo capta su atención y si esto no se produce se sigue cambiando de canal indiscriminadamente y en forma continua.

Muchos americanos que tuvieron la experiencia de consumir como espectadores canales europeos financiados por el Estado que no tenían en su momento publicidad decían que extrañaban las publicidades.

¿Cómo ve esta ausencia de uno de los constituyentes del flujo de la TV americana en la TV por cable?

Bueno, tengamos en cuenta que la producción de una sola publicidad cuesta entre diez y cien veces más que un programa. No olvidemos que las publicidades son hechas mayormente en soporte fílmico con más trabajo y calidad de imagen y apelan a un gusto y a un standard de calidad en el espectador. Estéticamente las publicidades son más complejas que los programas. Tienen mejor corte, mejor trabajo de sonido e imágenes más provocativas y esto una empresa de cable no lo puede producir.

¿Cómo ve el fenómeno de la CNN?

No he trabajado demasiado sobre este tema, aunque pienso que el fuerte de CNN está en las noticias fuertes. Por ejemplo, la manera de cubrir espectacularmente y de inmediato catástrofes naturales como el reciente terremoto de Los Angeles. Pero cuando tiene que emitir programación las 24 horas ya no se diferencia mucho de otras emisoras y forma también parte del flujo de la TV por cable, hecho de segmentos de cosas pequeños y demasiado repetidos.

¿Y con respecto a la transmisión de la Guerra del Golfo? Tampoco trabajé este tema, pero hay muchos estudios sobre la transmisión televisiva de esos conflictos. Como espectadora pienso que fue un buen show televisivo, muy irreal desde muchos puntos de vista. Fue un gran entretenimiento.

El éxito de transmisiones como la del incendio del búnker del pastor David Koresh en Texas o el bombardeo del parlamento ruso para muchos implicó la conveniencia para la TV de que se produzcan de vez en cuando hechos similares.

Yo no sé si ésta es la cuestión pero me interesa mucho la manera en que la televisión americana dejó la forma del drama empaquetado y se orientó hacia la búsqueda de una televisión más realista. Y a causa de este cambio la televisión empezó a trabajar para lograr ese efecto de realidad. Un caso típico de estos programas es *Rescate 911*, en que se recrean acciones con gente siendo rescatada de terribles accidentes y se forma toda una narrativa alrededor de la gente que hace las tareas de salvataje. Otro ejemplo son los programas de sonados juicios desde la corte. Este nuevo tipo de televisión sensacionalista arma el evento; por ejemplo, todo lo ocurrido recientemente alrededor de Michael Jackson y de lo cual se nutren muchos programas de noticias de la tarde. La gente está muy interesada en este nuevo tipo de relatos realistas y es claro cómo estos relatos son armados en función de la televisión y están contruidos como comedias o melodramas tomando la forma continua de una telenovela.

Una vez, bromeando, Jean-Paul Fargier dijo que André Bazin repetiría sus palabras cuando se refiere al video y la televisión.

Cuando estaba en la escuela traduje artículos de André Bazin. Por ejemplo, su artículo sobre el cinemascopio. Creo que él tendría la misma perspectiva con respecto a la televisión que sobre el cinemascopio pues permite un mayor realismo. Aunque no sé si estaría contento con los usos de la TV, no le gustaría la manipulación que hay en juego. No sé si Bazin se hubiera ocupado mucho de la televisión. Por un lado, la televisión americana está muy orientada hacia esta recreación realista pero al mismo tiempo hay una manera eisensteiniana en la manera en que se presenta un espacio fragmentado pues la edición es muy rápida.

¿Cómo ve la creciente concentración de multimedias en una sola corporación, compañía o persona?

Con respecto al estudio de narrativas populares es importante tener más posibilidades de elección. Y con esta tendencia habrá para elegir siempre más de lo mismo. En cuanto al espectro más amplio de la actividad artística desde lo más vanguardista a las formas burguesas y exclusivas de arte, cada vez hay menos en la televisión. Por otra parte, hay posibilidades en USA de empezar con transmisiones más específicas. Ya no hay más una cultura nacional si no que hay subculturas. Trabajos de calidad como *Max Headroom* o *Hill Street Blues —El precio del deber—* van a desaparecer del todo. Fueron un fenómeno de los 80. Yo creo que todos esos programas van a ir solamente por cable para una cierta audiencia de cierto nivel. Lo interesante de esas series fue que eran de muchas pretensiones cualitativas pero también tenían que conseguir una audiencia masiva y esa dualidad era interesante. Sin esa exigencia esas series se pueden volver algo como una película de Bergman.

¿Cuándo va a venir a Bs. As. a dar un curso en la Universidad?

Bueno, eso podemos arreglarlo, puedo ir por una semana y con tener el viaje y la estadía está bien. Pero no más de una semana porque me eché a perder con el trabajo de consultoría en que realicé un estudio comparado de telenovelas por encargo de ABC, pues me pagaron demasiado dinero.

Pittsburgh, 1994 ■

Enseñar cine

En un diario argentino, recientemente, se dice que hay en el país 9.000 estudiantes de cine. Esta demanda exagerada, a la que responde una oferta desbordante, obliga a pensar el hecho de estudiar y de aprender cine en la Argentina, hoy.

por Raúl Beceyro

Los lugares en los que se enseña cine, y que por comodidad llamaremos globalmente escuelas de cine, pueden adoptar, y lo hacen, formas de funcionamiento, estructuras materiales y fuentes de financiamiento muy variadas. Además, cada una de ellas establece con el poder político y con la industria cinematográfica relaciones cambiantes, diferentes. Estas dos cuestiones hacen que las escuelas de cine difieran mucho unas de otras y que resulte difícil establecer puntos comunes para poder así efectuar consideraciones que las conciernan a todas, por los menos a todas las que están en este país en este momento.

Hay, sin embargo, algunos nudos problemáticos que conciernen, me parece, a todos los lugares en los que se enseña, se aprende y se hace cine.

El primero de estos puntos es el que se refiere a aquello que una escuela de cine podría tratar de enseñar de la manera más clara, menos dubitativa posible: la técnica. Ya volveremos a hablar de eso.

La segunda cuestión es la de los modelos. Toda escuela de cine, de manera más o menos explícita, más o menos maciza, más o menos coherente, enseña cine teniendo como horizonte modelos ideales, lejanos o cercanos, que parecen como referencias globales de todo el trabajo. La existencia de estos modelos, de estos cineastas y sus maneras de pensar el cine y de hacer cine, supone formas diversas de encarar la enseñanza y de relacionarse con eventuales salidas laborales, incluso de plantear la relación entre, digamos, la vida cotidiana y la práctica profesional.

La tercera, y última, cuestión común concierne a la figura del profesor de cine y el rol que juega en la enseñanza de aquellas nociones técnicas y en su constitución posible, también, como modelo.

La técnica. Un escritor argentino dijo una vez que en arte no hay técnica.

Esta afirmación es riesgosa, especialmente para quien hace cine; la posición contraria (en arte todo es técnica) sería igualmente riesgosa.

Si por técnica se entiende ciertos procedimientos decantados, universales e inevitables, ciertas normas obligatorias al menos en un cierto lugar y en un cierto momento, entonces efectivamente me parece que no hay técnica.

Si, por el contrario, y con una perspectiva minimalista, se entiende por técnica solamente lo que aparece adecuado para que en una película las cosas se vean y se escuchen, ahí se podría, en principio, estar más de acuerdo en que eso debería enseñarse en una escuela de cine.

Pero aun en esta posición mínima, ¿cómo podría pensarse y eventualmente enseñarse, por ejemplo y para tomar un caso consistente y problemático, el desenfoque, la falta de foco, como elemento constitutivo de la resolución de varias secuencias de *Una mujer bajo influencia* de John Cassavetes, secuencias en las que el uso del teleobjetivo, agravando el problema del desenfoque, constituye un "error técnico".

También podría plantearse el caso de las voces inaudibles en las películas de Godard. Inaudibles porque quien habla, durante la filmación, está ubicado lejos del micrófono (en el film *La chinoise*), o inaudible porque en la mezcla de sonido la música sube y tapa la voz (en *El desprecio* o en *Weekend*). En estos dos ejemplos hay cosas que no se ven bien y hay cosas que no se escuchan bien, es decir que se refieren a ese nivel mínimo, que nos parecía indiscutible, de la técnica. La cuestión se complica mucho más cuando pasamos a asuntos menos evidentes. Por ejemplo: ¿cómo, en un guión, se enfoca y se desarrolla un personaje, o qué extensión, qué lugar en la economía del relato debe ocupar un acontecimiento?

O tomando otro problema técnico: ¿cuáles son los elementos que deben ser considerados prioritariamente para establecer un adecuado Plan de Filmación? Y también: ¿cómo encarar la filmación de un fragmento unitario del film, qué planificación, qué tomas y que cadencia de montaje? Todas éstas son cuestiones que conciernen a la técnica.

Y al enfrentarse con estas cuestiones técnicas se puede llegar a pensar que es posible ver cómo, técnicamente, se hizo una película ya existente, pero resulta mucho más difícil ver cómo, técnicamente, debería hacerse una película que todavía no existe, que es sólo un proyecto que el estudiante de cine presenta y sobre el cual, al menos en cierto momento, se centra la enseñanza.

Los modelos. Hasta aquí he citado dos nombres que son modelos posibles de cineastas que las escuelas de cine o grupos dentro de las escuelas de cine pueden tener como referencias globales: John Cassavetes y Jean-Luc Godard. Estos modelos se despliegan cada uno de manera particular. En primer lugar están los films que esos modelos han hecho. En segundo lugar están las cosas que han pensado, escrito o dicho sobre su propia obra o sobre el cine en general. Y finalmente está lo que resulta más difícil de manejar porque no está explicitado: todo lo que en sus films indica la postura real del cineasta (no ya lo que ha dicho sino lo que ha hecho) en relación con el cine, con las

formas de producción, con los estilos que en cierto momento aparecen mayoritarios, dominantes. Todo esto constituye lo que podría llamarse la postura estética y ética del cineasta: lo que considera bello o feo y lo que considera que está bien y lo que está mal.

Tomemos el caso de Cassavetes. En primer lugar está lo que podría llamarse los significados del cine de Cassavetes: sus temas, sus personajes, la manera de desarrollar los hechos, la relación del film con personajes y acontecimientos, es decir, cómo el cineasta mira a sus personajes y cómo encara esos hechos.

En segundo lugar está lo que podría llamarse el "estilo" de Cassavetes: la sintaxis entrecortada en *Sombras* (lo que lo emparenta con *Sin aliento*, un film estrictamente contemporáneo); ese permanente recorrido bordeando el error, que a veces desemboca en el fuera de foco o en la aparición del micrófono en cuadro.

Y en tercer lugar está la relación de Cassavetes con el cine de su época. Para esto basta contar una anécdota: mientras trabajaba como actor, durante el día, en *El bebé de Rosemarie*, de Roman Polanski (por otra parte, un cineasta formado en una escuela de cine), por la noche Cassavetes llegaba a su casa y en el sótano Al Ruban estaba montando *Faces*, su cuarta película. *Faces* sería terminada gracias al dinero que Cassavetes ganaba como actor, había sido filmada en parte en su casa, con amigos y familiares, y es un film representativo del cine marginal, excéntrico de Cassavetes, quien era visto por sus "colegas" como un "cineasta de domingo".

Todo esto configura la constelación Cassavetes, uno de los modelos posibles. Como se ve, los modelos no sólo son nombres y títulos de películas. Cuando se los toma en serio, constituyen instrumentos, herramientas para encarar de una manera, y no de otra, tanto la práctica cinematográfica como la enseñanza del cine y la reflexión sobre el cine.

Los profesores de cine. El profesor de cine se enfrenta con algunos de los problemas que hemos visto. Por ejemplo: le resulta más fácil ver y enseñar cómo una película ha sido hecha (eventualmente cómo una película suya ha sido hecha), que trabajar en una película que se está haciendo. Eso sucede si no trata de moldear la película futura en las películas pasadas, lo que condenaría el film por hacerse a la repetición.

En segundo lugar, y si hace cine al mismo tiempo que enseña, introduce inevitablemente en su enseñanza la relación más o menos conflictiva que tiene con la realización, con la producción.

Si ya no realiza más (si enseña después de haber hecho), es posible que al desaparecer la tensión entre la producción y la enseñanza, la materia que enseñe se convierta en algo rígido, poco maleable.

El profesor de cine que ha hecho cine y que ahora enseña, o

que enseña cine al mismo tiempo que lo hace, si bien por una parte sabe más, tiene más experiencia y ha pensado más algunas cosas, en una parte de su trabajo como profesor, cuando está trabajando, orientando, aconsejando sobre los proyectos de los alumnos, se encuentra casi tan desprovisto como esos alumnos, con las mismas dudas y las mismas incertidumbres.

A veces tengo la impresión de que lo que más fácil, más rápida y más directamente enseñan y transmiten los profesores de cine son los límites, las omisiones y las carencias de su relación personal con el cine.

Cita. Fragmento de *This Is Orson Welles*, libro de entrevistas entre Welles y Peter Bogdanovich:

Bogdanovich: ¿Te parece que el cine se puede enseñar en una escuela?

Welles: Eso parece funcionar en algunos países, Polonia o Checoslovaquia, por ejemplo, y entonces debe existir alguna manera. Se pueden dar informaciones técnicas o históricas. Pero enseñar un arte no es fácil. Se pueden meter un montón de poemas en la cabeza de una joven, pero para hacerla llegar a la experiencia poética hace falta mucho talento de parte del profesor. Y eso no es algo que se encuentre en todas partes. [...] No sé cómo se puede enseñar a apreciar el cine. Si su entusiasmo es comunicativo, un buen profesor es aquel que te ayuda a hacer tus propias experiencias. Me parece que los profesores no deberían ser solamente los proveedores de información ni los especialistas en un rubro [...].

Bogdanovich: ¿Qué le aconsejarías a alguien que te preguntara lo que hay que decir a un grupo de aspirantes a realizador?

Welles: Que tengan un espejo frente a la naturaleza. Ese es el mensaje de Shakespeare a los actores. Y se aplica aun más, porque es todavía más cierto, en el caso de los realizadores. Si no se conoce nada de la naturaleza frente a la cual se coloca el espejo, el trabajo es muy limitado. Cuanto más se citan los cineastas los unos a los otros y se refieren a otros films antes que a la vida, más se parecen a la última escena de *La dama de Shanghai*: una serie de espejos que se reflejan hasta el infinito. Un film es el reflejo de la cultura de quien lo hace, de su educación, de su conocimiento humano, de la amplitud de su comprensión. Todo eso aclara un film.

Bogdanovich: Entonces el realizador crea su propio mundo.

Welles: Sí, el grado de creación depende de la materia prima de la que disponga el cineasta. Finalmente el cineasta es siempre un personaje un poco ambiguo, porque lo que se atribuye a él siempre viene de otra parte y casi todos los mejores films son producto del azar, que él sólo preside. O dependen de la suerte, o de la gracia.

Bogdanovich: ¿Y los mecanismos de fabricación de un film?

Welles: Todo ser inteligente puede asimilarlos en un fin de semana. ■

Videorrealizaciones

Sociales - Musicales - Publicitarios - Empresariales - Eventos - Realización integral de CLIPS
Ediciones de todo tipo

FG PRODUCCIONES (Guillermo Ravaschino - Egresado INC) 583-2352

Cuentos de amor, de locura y de muerte

La aparición del libro de Donald Spoto, Marilyn, una biografía, con nuevos datos sobre su vida y, ante todo, sobre su muerte, da pie a estas páginas. A continuación, una evaluación del libro, de los personajes que en él aparecen y la transcripción íntegra de una carta escrita por Marilyn poco después de su internación en un neuropsiquiátrico.

por Gustavo Noriega

“Publicitada durante su carrera como una hermosa pero tonta rubia, luego adquirió la imagen pública de una mujer sensible e insegura destruida por las presiones de Hollywood”, dice la breve entrada de la *Encyclopædia Britannica* sobre Marilyn Monroe. La frase pone en evidencia algunos de los lugares comunes acerca de Marilyn que más firmemente se establecieron en distintas épocas; tomando la precaución de no tomar partido por su veracidad, utilizando para ello las no concluyentes frases “publicitada como” y “adquirió la imagen pública de”.

A pesar de las precauciones de la enciclopedia, no parece quedar mucha gente que piense que fue una “rubia tonta”, pero el cliché “Hollywood la mató” tiene aún fuerza, sólo opacada cuando su muerte se adjudica en forma menos metafórica a los Kennedy o a la CIA. Cuando parecía que no podría haber “Nada nuevo sobre Marilyn” —título de una encantadora nota firmada en el número 16 de *El Amante* por José Luis Garci—, aparece esta investigación de Donald Spoto, legitimada por una contundente masa de material, mucho del cual —los archivos del fotógrafo, socio y amigo de Marilyn, Milton Greene— no había tomado estado público hasta el momento.

La Marilyn que surge de la lectura del libro es una mujer inteligente hasta la brillantez, insegura en grados patológicos y sofocantemente desdichada. Estableció una lucha constante contra Hollywood y la mayor parte de las veces ganó. Cuando no fue así, los estudios —20th Century Fox— también resultaron perjudicados, pero no por la intransigencia de Marilyn sino por su propia miopía, por su forma de hacer negocios estrecha y torpe, sin darse cuenta de que la actriz no era una mercancía más. En todo caso, si no les interesaba ver en ella a una gran artista —que de algún modo lo fue— tampoco comprendieron, hasta que fue muy tarde, que era la mercancía. Pero hacia 1962, año de su muerte, la correlación de fuerzas era favorable a la actriz: era el momento en que era ella quien podía ejercitar las presiones, y lo sabía.

Su increíblemente infeliz niñez —no por pobreza, como ella falsamente proclamó varias veces, sino por falta absoluta de una familia estable— determinó que buscara a lo largo de su carrera quien le diera cobijo y protección.

Habitualmente, los padres sustitutos que se cruzaron en su

camino aprovecharon su inseguridad para alimento de su propio ego. Se destacan en esta innoble actividad Arthur Miller —su tercer marido— y quien según Spoto es el archivillano de la historia, su psicoanalista Ralph Greenson.

Spoto es el autor de un famoso libro sobre Hitchcock, *El lado oscuro de un genio*, donde, como alguien dijo, ponía más el acento sobre la palabra “oscuro” que sobre “genio”. Su enfoque de Marilyn se aleja felizmente de esta práctica carroñera: su cariño por la actriz es tan manifiesto que por momentos la falta de objetividad se hace evidente. Todas las tormentas que Marilyn generó en las filmaciones tienen alguna explicación, muchos de sus desplantes son ignorados, algunas acusaciones hacia los villanos son más especulativas que hechos demostrables. Pero sin necesidad de adherir a cada relato particular, la pintura general es admirable: le quita a Marilyn la tradicional imagen de una débil mujer desbordada por fuerzas superiores a ella y la coloca en un lugar de decisión, inteligencia y sensibilidad; no un personaje pasivo sino una mujer llena de determinación, minada sólo por su inmanejable inseguridad. Su muerte, así, deja de presentarse como un desenlace trágico ineludible. Nada tenía de inevitable: fue una estupidez gigantesca que no debió haber sucedido. No fue un asesinato pero algunos personajes fueron más responsables que otros.

Hollywood. Marilyn llegó a Hollywood como en los sueños de su personaje de *Nunca fui santa*, que había dibujado en el mapa una línea recta que iba desde su pueblito natal hasta la Meca del Cine. Descubierta en las fotos de una revista que mostraba el esfuerzo de las mujeres durante la guerra —Marilyn y sus compañeras de trabajo en la fábrica—, se convirtió rápidamente en modelo. El camino a la 20th Century Fox se construyó con las tapas de algunas revistas y la generosidad sexual de Marilyn con algún personaje influyente. En 1946 obtuvo su primer contrato: 75 dólares por semana por seis meses, renovable por el doble de esa suma si al estudio le seguían interesando sus servicios. Luego de quedar desempleada un par de veces (incluyendo un paso por la Columbia), en 1951 firmó nuevamente contrato en la Fox. El arreglo era leonino:



retenía a la actriz por siete años, aunque el estudio se reservaba la renovación anual. Sus ingresos se pactaban en 500 dólares semanales el primer año y aumentaban anualmente hasta llegar a 3500 en el séptimo. Era un contrato de exclusividad y la actriz no podía en consecuencia aceptar ningún otro ingreso por actuaciones (cine, teatro, radio, TV, grabaciones), aun si no estuviera filmando con la Fox. Tres años después, en 1954, Marilyn ya había protagonizado —entre otras películas— *Niágara*, *Los caballeros las prefieren rubias* y *Cómo atrapar a un millonario* y se había convertido en una de las cinco estrellas más taquilleras de Hollywood. Sin embargo, seguía sujeta a las mismas condiciones salvajes: sin reconocimientos económicos, no era consultada en los guiones ni se le permitía el menor poder de elección sobre sus roles. Luego de negarse a actuar en una película que no le interesaba, Fox la suspendió. Pero de esa batalla salió airosa. El estudio tuvo que levantar la suspensión y darle el protagónico de *La comezón del séptimo año* con un ingreso extra de cien mil dólares (que nunca llegó a cobrar entero) a cambio de que Marilyn accediera a un pequeño papel en *There's No Business Like Show Business*. En 1955 formó su propia productora (la Marilyn Monroe Productions) junto a Milton Greene con el objeto de controlar su carrera y conseguir roles más importantes y menos encasillados. MMP firmó un contrato con la Fox en mejores condiciones que nunca. Marilyn se comprometía a hacer cuatro películas en los próximos siete años, pero eran proyectos cuyo tema y dirección debían tener su aprobación; podía hacer una película en otro estudio por cada una que hacía en Fox; podía aparecer en radio o grabar discos y en seis programas de televisión por año. Su salario anual llegaba a los cien mil dólares. Pero las cosas no mejoraron: Marilyn era una estrella cada vez más grande y la Fox la perseguía con los horarios como si fuera una oficinista más.

Something's Got to Give. Luego de las desastrosas filmaciones de *El príncipe y la corista* —que comenzó el fin de su matrimonio con Miller— y de *Los inadaptados* —que terminó con Marilyn en un hospicio (ver [Kris, Marianne](#) y [Huston, John](#))—, Marilyn comenzó en abril de 1962 el rodaje de *Something's Got to Give*, su última película, que finalmente no sería completada. El final de la década del 50 había sido una época desastrosa para los estudios como consecuencia de la irrupción de la televisión. En 1961, la Fox había perdido 22 millones de dólares y el siguiente año se deslizaba alegremente hacia el suicidio con la producción de *Cleopatra*, con un presupuesto de 30 millones, una suma importante hoy y un disparate hace treinta años. Como consecuencia de esto pero más perjudicial a la larga, fue la intolerancia con que se trató a Marilyn en medio de una producción signada por el caos y por el nerviosismo. Marilyn aceptó hacer el papel por sus cien mil dólares convenidos aun cuando Cyd Charisse cobraba 50 mil y Dean Martin y George Cukor, figuras infinitamente menores en el corazón del público, 300 mil; Elizabeth Taylor, por su parte, por *Cleopatra* recibiría un millón de dólares. Enferma de sinusitis y excedida en el uso de barbitúricos (sus problemas de insomnio eran legendarios), las ausencias de Marilyn eran más comunes que sus presentaciones a trabajar, desquiciando los nervios de los ejecutivos del estudio. Aun así, las demoras generadas en la filmación no excedían en mucho el promedio para Hollywood y no se comparaban en lo más mínimo con el descontrol gigantesco que la Fox sufría con *Cleopatra*. La muestra más evidente de la desorientación

del estudio con respecto a Marilyn fue su viaje a Nueva York para participar del festejo del cumpleaños del presidente Kennedy. Cualquier empleado subalterno se hubiera dado cuenta de que era una extraordinaria oportunidad para promocionar la película. La Fox, por el contrario, intentó negarle el permiso para viajar, comenzando con sus amenazas de despido. Todo por no demorar una película que ni siquiera tenía el guión terminado. Marilyn viajó de cualquier manera y cantó el famoso y sensual "Happy Birthday". A la vuelta, durante una semana filmó varias escenas importantes de la película. Asimismo, por idea de ella, le tomaron fotos promocionales saliendo de la pileta cubierta con una malla color carne para simular un desnudo. Los documentales que muestran las escenas filmadas por Marilyn en la película la muestran mejor que nunca; graciosa imitando un falso acento sueco, tierna con los niños y el perro, sensual en las escenas del baño en la pileta y, en todos los casos, definitivamente hermosa. Cualquiera hubiera sido la calidad de *Something* una vez terminada, es claro que Marilyn habría brillado en ella como pocas veces antes; una imagen que podría haber sostenido cualquier película. El lunes siguiente, 4 de junio, no habiendo definido la Fox la situación, sumida en un profundo estado depresivo, Marilyn no acudió a la filmación y solicitó la vuelta de su psicoanalista, Greenson, de su viaje a Europa, para que intercediera en la situación. La vuelta de Greenson coincide con la asistencia de Marilyn, con moretones en los ojos, a un médico, aduciendo haber caído en el baño, para luego no ser vista —ni siquiera asistió a las deliberaciones con los ejecutivos del estudio— durante diez días. Spoto sugiere, sin pruebas pero sugestivamente, que el propio Greenson la golpeó, furioso por arruinar su viaje (ver [Greenson, Ralph](#)) y que luego tuvo que desaparecer hasta que su rostro no tuviera marcas de la golpiza. El supuesto accidente de Marilyn no fue utilizado por Greenson para que la Fox no la sancionara.

La Fox no escuchó los argumentos de Greenson, que llegó a sugerir que él debía encargarse de elegir el director, supervisar las tomas y decidir cuál quedaría finalmente (habría sido el primer psicoanalista con derecho al *corte final*). El 17 de junio, la Fox despidió a Marilyn y le inició un juicio por 500 mil dólares. Rápidamente el estudio intentó reemplazarla con Lee Remick (Kim Novak y Shirley MacLaine no aceptaron el papel) pero olvidó un detalle. El contrato de Dean Martin le daba aprobación sobre su coprotagonista: Dino —un amigo, un caballero— se negó a trabajar con otra actriz que no fuera Marilyn Monroe. Martin, a su vez, fue demandado por más de tres millones de dólares.

La muerte. Marilyn murió el 4 de agosto de 1962. En el mes y medio que pasó entre su despido y su muerte todo pareció mejorar. La Fox —que cambió de directivos un par de veces en ese lapso— le ofreció reiniciar la película a fines de octubre con un director de su gusto (Negulesco fue la elección de la actriz) y un sueldo de 250 mil dólares. Los planes para otra película —*I Love Louisa*, dirigida por J. Lee Thompson— estaban en marcha. Por otra parte, su relación con Joe Di Maggio, su segundo marido, se resolidificó al punto de hacer planes para un nuevo casamiento. Lo más importante, según Spoto, son los signos que mostró Marilyn para independizarse de la nefasta influencia de Greenson. El más significativo era el despido de su mucama (ver [Murray, Eunice](#)), una siniestra figura impuesta por Greenson y que oficiaba como su espía. El último día de trabajo de Murray era el 4 de agosto.

Todos los testimonios de sus amigos coinciden en que estaba comenzando a tomar las riendas de su propia vida; una declaración suya de la época resume dolorosamente la perspectiva: "Hay un futuro, y no puedo esperar para ir hacia él".

El relato minucioso de Spoto sobre el último día de vida de Marilyn es llamativo por su falta de dramatismo. Un día común en su vida: paseos por la playa, descanso en la pileta, conversaciones telefónicas, el rechazo a una invitación de los Lawford a cenar con amigos y larguísimas sesiones con Greenson.

A la tarde Greenson se retiró y Marilyn quedó sola con Eunice. A las 7 y 15, aproximadamente, recibió un llamado del hijo de Joe Di Maggio, con quien conversó animadamente durante diez minutos. Joe Jr. declaró a la policía haberla encontrado "feliz y despierta". A las 7 y 45 recibió un nuevo llamado de Peter Lawford, para reiterarle la invitación. El resultado de la conversación dejó a Lawford literalmente aterrado. Con un hilo de voz, balbuceante y entrecortada, se despidió diciendo: "Dile adiós a Pat, dile adiós al presidente y adiós a ti, porque eres una buena persona". Fueron las últimas palabras que alguien declaró haber escuchado de Marilyn. A las tres de la mañana —aunque las declaraciones son contradictorias— fue encontrada muerta por Eunice. Greenson combinaba las sesiones kilométricas —horas y horas— con la ingesta masiva de tranquilizantes. Pero tenía la idea de cambiar su barbitúrico habitual —Nembutal— por hidrato cloral. Aparentemente la noche anterior Marilyn fue atendida por el paramédico que le suministraba habitualmente sus drogas —Engelberg, un hombre de la confianza de Greenson—, que le dio el Nembutal. Marilyn consumió Nembutal el 4 de agosto en dosis pequeñas pero continuas durante el día (lo que descarta el suicidio, aparte de su estado de ánimo). Aparentemente, Greenson ignoraba esto, ya que le había sido imposible ubicar a Engelberg. La noche de la muerte, Eunice le habría suministrado, por indicación de Greenson,

un enema de hidrato cloral para que pudiera dormir. El problema es que esta droga inhibe la producción de enzimas que metabolizan el Nembutal, con lo cual el barbitúrico se acumuló en el hígado, sin poder degradarse, en dosis letales. El enema le habría sido suministrado entre el llamado de Joe Di Maggio Jr. y Peter Lawford. Spoto consigna un número importante de inconsistencias entre las declaraciones de Murray y Greenson y acusa al psicoanalista de haber sedado a Marilyn por la independencia que ésta había tomado con respecto a él. Esto no es muy consistente ya que la ingesta de sedantes era una constante en Marilyn. Pero es innegable la irresponsabilidad mostrada por una persona que había tomado la vida de la actriz en sus manos y que había elegido como método terapéutico la absoluta dependencia de su paciente o la sumisión de ésta a las drogas.

Dile adiós a Marilyn. Respaldado en cada detalle o no, el mundo que Spoto presenta es más complejo que cualquier leyenda. Sus enfrentamientos con Hollywood la dejaban más entera que herida, victoriosa, con planes y en ascenso. Sus choques con sus padres sustitutos, especialmente su psicoanalista, la dejaban, en cambio, en un terreno más fangoso, con menos estabilidad. Si uno quisiera revertir la leyenda, podría decir que a Marilyn no la mató Hollywood sino Nueva York. La práctica chanta de un psicoanálisis pop, la crueldad distante de un autor de teatro, la trivialización de su imagen por los métodos de actuación del Actors Studio y la utilización post-mortem de un escritor oportunista (ver Mailer, Norman) —todas facetas asimilables con la intelectualidad del Este— dan pie a esta idea. Pero, una vez más, sería reemplazar una falacia por otra y dejaría a Marilyn en el mismo sitio de pasividad e impotencia que lo hacía la leyenda negra de Hollywood. Ni rubia tonta ni destruida por las presiones de su carrera, Marilyn sale a la luz en las páginas de este libro como una mujer compleja y difícil, lastimada pero íntegra, digna de piedad pero también de admiración y respeto. ■

Reparto



Di Maggio, Joe: El tipo que la quiso y bien. Su matrimonio —el segundo de Marilyn— era sencillamente imposible. Ella era una estrella en ascenso y deseada por todos los americanos; él, un astro del béisbol retirado, machista y enemigo de la farándula. Luego

del salvataje en el New York Hospital (ver Kris, Marianne), se hicieron buenos amigos y al morir Marilyn estaban haciendo planes para volver a casarse; un matrimonio que prometía ser más maduro y reposado que el anterior. Di Maggio se hizo cargo del funeral —impidió la entrada a toda persona relacionada con Hollywood— y durante veinte años mandó flores a la tumba de Marilyn una vez por semana. No se volvió a casar ni a mencionar el nombre de Marilyn en público. Sus fotos en el servicio fúnebre son el desconsuelo en estado puro.

Greenson, Ralph: Según Spoto, el *malo*. Su verdadero nombre era Romeo Samuel Greenschpoon y, aunque resulte difícil creerlo, tenía una hermana melliza llamada Julieta. Fue el psicoanalista de Marilyn desde el momento en que ésta echó a Marianne Kris hasta el mismo día de su muerte. Era el psicoanalista de la farándula; de hecho un trabajo suyo de 1978 basado en su experiencia con Marilyn —aunque sin

nombrarla— se llamaba "Problemas especiales en la psicoterapia de los ricos y famosos". Proveyó a Marilyn de larguísimas sesiones cinco o más veces por semana; incorporó a la actriz a su familia recibéndola en su casa cotidianamente mientras estaban en terapia; le prescribió generosamente el sedante Nembutal —que luego intentó reemplazar por el hidrato cloral en una combinación, según Spoto, fatal— y alejó a todos los amigos de la actriz, especialmente a su masajista Ralph Roberts. Consiguió que una espía suya —Eunice Murray, un personaje que Spoto compara con el ama de llaves de *Rebecca*— trabajara como mucama de Marilyn y lo mantuviera continuamente informado. Spoto presenta testimonios de personas que aseguran que, en el momento de su muerte, Marilyn había despedido a Eunice Murray y estaba cerca de independizarse de Greenson. Marilyn dejó de confiar en Greenson cuando, habiéndole creado una dependencia tan fuerte, se había

Eunice Murray y estaba cerca de independizarse de Greenson. Marilyn dejó de confiar en Greenson cuando, habiéndole creado una dependencia tan fuerte, se había ido de viaje a Europa durante el accidentado rodaje de *Something's Got to Give*.

Huston, John: La dirigió dos veces: la primera, antes de ser famosa —*Mientras la ciudad duerme*, 1950—, y luego en *Los inadaptados*, 1961. Durante la filmación de esta última película, Huston gastó el dinero destinado a la producción en el casino. Cuando las pérdidas sumaron 50 mil dólares, Huston debió recurrir a un truco para ganar tiempo y viajar a Los Angeles a buscar dinero. Se contactó con Greenson y le explicó que Marilyn tenía problemas con los barbitúricos y que sería conveniente internarla durante una semana. El médico, que le proveía los sedantes, alegremente se acopló a la idea. Marilyn se pasó una semana en el Westside Hospital y Huston consiguió más dinero para jugar. Buen muchacho.

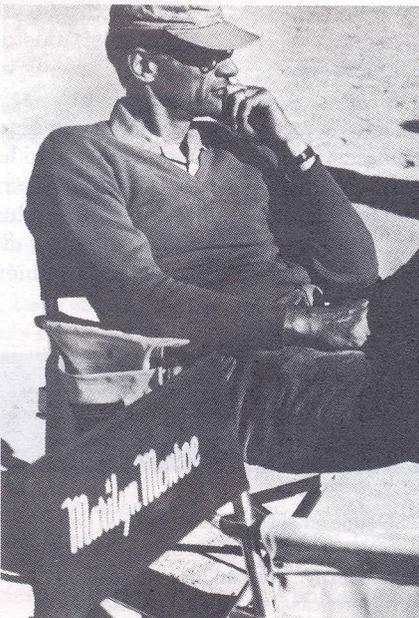
Kennedy, John F.: Spoto establece que entre octubre de 1961 y agosto de 1962, Marilyn y el presidente de los EE.UU. se encontraron cuatro veces y que sólo una de esas cuatro fue a solas e involucró una relación sexual. Marilyn lo conoció a través de Peter Lawford, casado con Pat Kennedy, hermana del presidente. El cuarto encuentro fue la famosa fiesta de cumpleaños en el Madison Square Garden donde Marilyn le cantó el "Happy Birthday".

Kennedy, Robert: Los rumores de un romance entre Bob Kennedy y Marilyn fueron más insistentes que los que la relacionaban con el hermano e incluso se culpó al senador de la muerte de Marilyn. Spoto descalifica la fuente de estos rumores y cuenta que la actriz tenía frecuentes conversaciones telefónicas con Bob, básicamente sobre política. Por otro lado, es sabido que Bob, a diferencia de su hermano, era un hombre de familia, poco afecto a las andanzas con la farándula. Uno de los culpables de la difusión de estos rumores fue Norman Mailer, pero el origen está relacionado con sectores ultraderechistas que buscaban desacreditar a los Kennedy, demasiado liberales para su gusto.

Kris, Marianne: Psicoanalista de Marilyn entre 1957 y 1961, fue recomendada a la actriz por una amiga común, Anna Freud. En 1961, luego de las críticas negativas de *Los inadaptados* y de su separación de Miller, Marilyn entró en un estado depresivo, encerrada en su habitación a oscuras, saturándose de barbitúricos y perdiendo peso. La dra. Kris, preocupada, decidió internarla. Pero lo hizo en la división psiquiátrica del New York Hospital, en la zona de pacientes peligrosos; un lugar siniestro donde, si el paciente no estaba loco, se le daban todas las facilidades para lograrlo. Cuando Marilyn consiguió utilizar el teléfono —que tenía negado— logró localizar a Joe Di Maggio, a quien no veía desde hacía seis años. Di Maggio voló desde Florida a New York y

simplemente dijo: "Si no la sacan hoy de allí voy a desarmar el hospital ladrillo a ladrillo". Marilyn, muy deteriorada, salió ese mismo día y la doctora Kris fue despedida. Bajo el control de Di Maggio, Marilyn se internó durante un mes en un hospital razonable para recuperarse de la experiencia. De esa época hay una larga y hermosa carta relatando el episodio —encontrada en 1992 y publicada por primera vez en este libro (ver página 37)— dirigida a Greenson, donde se comprueba la inteligencia de Marilyn y su lucidez en esa época.

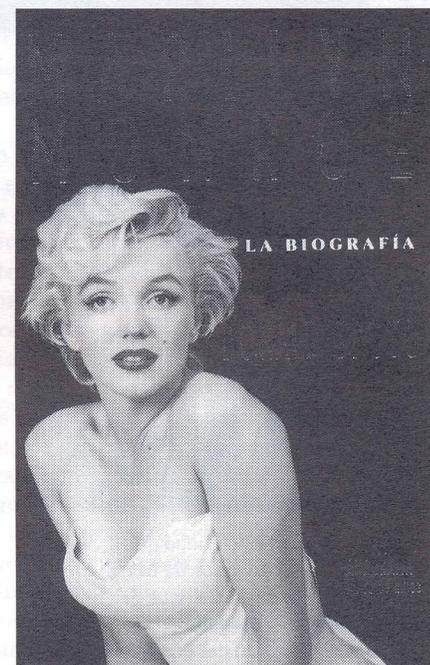
Mailer, Norman: Publicó en 1973 un libro llamado *Marilyn* que tomaba como base otra biografía escrita por un tal Fred Lawrence Guiles. Guiles menciona el romance de Marilyn con "un hombre del Este" sin nombrarlo. Mailer da el nombre de Robert Kennedy por primera vez y de forma vergonzante —luego confesó que lo hizo por el dinero— sugiere que podría estar implicado en su muerte. La figura de Arthur Miller es tratada con enorme cuidado, llegando al extremo de justificar la maniobra con su diario íntimo en Londres (ver *Miller, Arthur*). Es impresionante comparar las fuentes documentales del libro de Spoto con el de Mailer (que se reduce a un solo libro).



Miller, Arthur: La pintura que Spoto hace del dramaturgo no es de las más favorables, presentándolo en términos generales como un hombre frío y egoísta. Tres puntos importantes: 1) cuando Miller —en pareja con Marilyn pero no casado— estaba sufriendo el acoso del macartismo, reclamó que le retornaran su pasaporte (que el gobierno de EE.UU. le había retirado) porque debía viajar a Londres para la filmación de *El príncipe y la corista* "y estar con la mujer que será mi esposa". La noticia sorprendió tanto a los periodistas como a la propia Marilyn, que comentó irónicamente a un amigo: "fue muy amable de su parte hacerme conocer sus planes". Spoto recoge opiniones de quienes piensan que Miller utilizó a Marilyn en esa ocasión. 2) En Londres, durante la

tormentosa filmación de *El príncipe y la corista* —la relación entre Laurence Olivier y Marilyn distó de ser buena—, sucedió un hecho que marcó el comienzo del fin del matrimonio. Marilyn encontró sobre la mesa un cuaderno de notas —abierto— de Miller, donde éste expresaba su desencanto con respecto a su matrimonio y el peligro de que su vida creativa fuera amenazada por las demandas emocionales de Marilyn. La lectura de ese pensamiento íntimo fue un mazazo para Marilyn. La interpretación que hace Norman Mailer del episodio es: "Honesto amante judío, (Miller) debe escribir una 'carta del infierno' para que ella la lea. (Quizá piensa que así puede reorientar su corazón.)". 3) La filmación de *Los inadaptados* fue marcada por el deterioro del matrimonio Miller. Arthur Miller reescribió continuamente el guión, exasperando a Marilyn, que recibía noche a noche las nuevas hojas escritas. Para su creciente consternación, las líneas del personaje de Marilyn van relatando las facetas más dolorosas de su propia relación con su madre y con Miller. Según la interpretación de Spoto, las diatribas del personaje de Eli Wallach contra las mujeres son un reclamo de Miller a Marilyn. Los Miller se separaron inmediatamente después de terminada la filmación de *Los inadaptados*.

Spoto, Donald: Las novedades que presenta Spoto en este libro —aparte de enfocar la atención sobre Greenson— son importantes. Por un lado, establece que la madre de Marilyn no tenía una enfermedad mental hereditaria como la actriz suponía. Las relaciones de Marilyn con los Kennedy son establecidas de una forma bastante firme que deja pocas dudas. Y finalmente, la carta (ver página 37) que Marilyn le envía a Greenson luego de su internación en un pabellón de locos peligrosos es un aporte invaluable para conocer el grado de lucidez de Marilyn en ese momento y el chispeante brillo de su inteligencia. ■



La carta

Estimado Dr. Greenson:

En este preciso instante, al asomarme a la ventana del hospital donde la nieve lo ha cubierto todo, de pronto todo parece de un verde apagado. Hay hierba y unos arbustos raquíticos, aunque los árboles me dan cierta esperanza... y las ramas peladas prometen que tal vez habrá primavera y tal vez esperanzas.

¿Ha visto ya *Los inadaptados*? En una secuencia es posible ver lo desnudo y extraño que un árbol puede ser para mí. No sé si en la pantalla sale así...

Algunas de las elecciones que hicieron con respecto a las tomas no me gustan. Al empezar a escribir esta carta, a eso de las cuatro, estaba llorando. No sé muy bien por qué.

Anoche tampoco pude pegar ojo. A veces me pregunto cuándo es de noche. Para mí la noche casi no existe... Todo parece un día largo, largo y horrible. De todas formas, me he propuesto ser constructiva y he empezado a leer las cartas de Sigmund Freud. Al abrir el libro, vi la foto de Freud en el interior, en la página opuesta a la del título, y se me cayeron las lágrimas... Parecía muy deprimido (seguramente la foto fue tomada en los últimos días de su vida), como si hubiera muerto con una decepción. Pero la doctora Kris decía que sufría grandes dolores físicos, cosa que yo ya sabía por el libro de Jones. Sé que esto fue así, pero sin embargo confío en mi instinto porque veo una triste decepción en su rostro amable. El libro revela (aunque no estoy segura de que deban publicarse las cartas de amor de nadie) que no era un hombre rígido. Quiero decir que en él era constante ese humor fino y triste, e incluso cierta actitud porfiada. No he avanzado mucho, porque al mismo tiempo estoy leyendo la autobiografía de Sean O'Casey. Este libro me inquieta mucho y, después de todo, de cierta forma, uno tendría que sentirse inquieto por estas cosas.

En Payne Whitney no hubo empatía..., ejerció sobre mí un efecto terrible. Me metieron en una celda (me refiero a bloques de cemento y todo eso) para pacientes *muy perturbados*, deprimidos, salvo que yo sentía que estaba en una especie de cárcel por un delito que no había cometido. Allí reina una humanidad arcaica. Me preguntaban por qué no era feliz allí (todo estaba bajo llave, cosas como la luz eléctrica, los cajones de las cómodas, los cuartos de baño, los armarios, los barrotes disimulados en las ventanas... y las puertas tienen ventanitas, para que los pacientes resulten visibles en todo momento. Además, en las paredes aún se ven la violencia y las marcas de los pacientes anteriores). Respondí: "¡Bueno, si me gustara aquí, estaría loca!". Había mujeres que gritaban en la celda... Supongo que gritaban cuando la vida se les volvía insoportable, y en momentos como ése yo pensaba que algún psiquiatra tenía que hablar con ellas para aliviar aunque sólo fuera momentáneamente su dolor y su sufrimiento. Creo que ellos (los médicos) podrían aprender algo..., pero sólo les interesa lo que estudian en los libros. Tal vez podrían descubrir muchas más cosas en un ser humano que ha sufrido toda su vida. Tengo la impresión de que más bien buscaban la disciplina, y que dejaban que sus pacientes siguieran los pasos de los pacientes que se habían "dado por vencidos". Me pidieron que me relacionara con los otros pacientes, que hiciera T. O. (terapia ocupacional). Les dije: "¿Para qué?". Me respondieron: "Podrías coser o jugar a las damas, incluso a las cartas, tal vez hacer punto". Intenté explicarles que "el día que yo hiciera eso estarían ante una loca". Yo no pienso en este tipo de cosas. Me preguntaron por qué pensaba que era "diferente" de los otros pacientes, así que decidí que si eran realmente tan estúpidos debía darles una respuesta muy simple, y por eso les dije: "Simplemente lo soy".

El primer día me relacioné con una paciente. Me preguntó por qué estaba tan triste y me sugirió que llamara a un amigo y que no estuviera tan sola. Le respondí que me habían dicho que en esa planta no había teléfono. Hablando de plantas, están todas *cerradas con llave*. Nadie puede entrar ni salir. Ella pareció impresionada y me dijo: "Yo te llevaré hasta el teléfono", y mientras hacía cola esperando que me tocara el turno, observé a un guardia (porque llevaba puesto un uniforme gris remendado), y cuando me acercaba al teléfono, él lo apartó con el brazo y dijo muy serio: "Ud. no puede usar el teléfono". Por cierto, se jactan de tener un ambiente hogareño. Les pregunté (a los médicos) por qué suponían semejante cosa. Me respondieron: "Bueno, en el sexto piso tenemos muebles modernos y alfombras de pared a pared"; a lo que respondí: "Bueno, eso podría lograrlo cualquier buen decorador de interiores... siempre y cuando haya dinero", pero como están tratando con seres humanos les pregunté cómo era posible que no pudieran comprender el interior de un ser humano.

La chica que me habló del teléfono parecía una criatura patética e indefinida. Después me dijo sobre la actitud del guardián: "No sabía que pudieran hacer eso", y agregó: "Yo estoy aquí por mis problemas mentales... Me corté el cuello varias veces y me abrí las venas", y me lo explicó tres o cuatro veces. Bueno, los hombres viajan a la luna pero no parecen interesados en el corazón humano. Aun así, uno puede cambiarlos, a los hombres, pero no lo hace... Dicho sea de paso, ése era el tema original de *Los inadaptados*, aunque nadie captó ese aspecto. En parte, supongo, por los cambios del guión y por algunas distorsiones en la dirección.

Más tarde:

¡Sé que nunca seré feliz, pero sé que puedo estar alegre! Recuerdo que le comenté que Kazan dijo que yo era la chica más alegre que había conocido, y

créame que ha conocido a muchas. Pero él me amó durante un año y en una ocasión me acunó hasta dormirme, una noche en que yo estaba muy angustiada. También me sugirió que me sometiera al psicoanálisis y después quiso que trabajara con Lee Strasberg.

¿Fue Milton el que escribió: "Los felices no han nacido"? Conozco al menos a dos psiquiatras que están intentando un enfoque más positivo.

Esta mañana, 2 de marzo:

Anoche tampoco dormí. Ayer me olvidé de decirle algo. Cuando me metieron en la habitación del sexto piso, no me dijeron que era una planta de enfermos psiquiátricos. La doctora Kris dijo que vendría al día siguiente. La enfermera apareció después de que el médico, un psiquiatra, me sometiera a un examen físico que incluía el examen de los pechos para saber si había bultos. Me opuse, aunque no violentamente; sólo le expliqué que el médico que me había llevado hasta allí, un hombre estúpido llamado doctor Lipkin, ya me había hecho un examen físico completo treinta horas antes. Pero cuando llegó la enfermera, me di cuenta de que no había forma de tocar el timbre o de alcanzar una luz para llamarla. Le pregunté por qué era así y algunas otras cosas, y dijo que aquella era una planta psiquiátrica. Cuando salió, me vestí y fue entonces cuando la chica del vestíbulo me habló del teléfono. Yo estaba esperando en la puerta del ascensor, que se parece a todas las otras puertas, con una perilla, salvo que ésa no tiene números (ya ve, los omitieron todos). Después de que la chica me hablara y me contara lo que se había hecho, volví a mi dormitorio sabiendo que me habían mentido con respecto al teléfono y me senté en la cama intentando imaginar qué habría hecho si me hubieran dado esta situación para improvisar una actuación. Así que me imaginé que era una rueda chirriante a la que se le pone grasa. Reconozco que era un chirrido fuerte, pero saqué la idea de una película que hice una vez, titulada *Niebla en el alma*. Cogí una silla poco pesada y la tiré contra el cristal, a propósito... Y fue difícil hacerlo porque nunca en mi vida había roto nada. Fueron necesarios varios golpes para que el cristal quedara hecho añicos, y me fui con el cristal escondido en la mano y me senté en la cama a esperar que vinieran. Aparecieron, y les dije: "Si van a tratarme como a una loca, voy a comportarme como una loca". Reconozco que lo otro fue una cursilería pero en la película lo hice realmente, con la diferencia de que era una hoja de afeitar. Les aclaré que si no me dejaban salir me haría daño... que era lo que menos pensaba hacer en ese momento, ya que como usted sabe, doctor Greenson, soy una actriz y nunca me dejaría una marca ni me haría daño, soy así de vanidosa. En ningún caso colaboré con ellos porque no podía creer lo que estaban haciendo. Me pidieron que me levantara despacio y yo me negué a moverme, me quedé sentada en la cama, así que me cogieron por los brazos y las piernas dos hombres robustos y dos mujeres robustas, y me llevaron hasta el séptimo piso hasta el ascensor. Debo decir que al menos tuvieron la decencia de trasladarme boca abajo. Me quedé quieta durante todo el camino y luego me pusieron en la legua de la que le hablé y esa mujer que parecía un buey, una de esas robustas, dijo: "Date un baño". Le dije que acababa de tomar uno en el sexto piso. Me dijo muy serio: "Cuando cambias de piso tienes que darte otro baño". El hombre que dirige el lugar, que parece un director de una escuela secundaria, aunque la doctora Kris lo nombra como el "administrador", pudo hablar conmigo, y me hizo preguntas como si fuera un analista. Me dijo que yo era una chica muy, muy enferma, y que había estado muy, muy enferma durante muchos años. Desprecia a sus pacientes. Me preguntó cómo podía trabajar cuando estaba deprimida. Me preguntó si eso se interponía en mi trabajo. Era muy firme y decidido en su forma de hablar. En realidad, más que preguntar, afirmaba, así que le contesté: "¿No le parece que tal vez Greta Garbo, Charlie Chaplin e Ingrid Bergman se sentían deprimidos cuando trabajaban?". Es como decir que un jugador como Di Maggio no podía pegarle a la pelota cuando estaba deprimido. Vaya tontería.

A propósito, tengo algunas buenas noticias, en cierto modo porque creo que ayudé. El afirma que lo hice: Joe dijo que le salvé la vida al enviarme a un psicoterapeuta. La doctora Kris dijo que es un hombre muy brillante el médico. Joe dijo que lo superó todo sin ayuda de nadie después del divorcio pero también me dijo que si hubiera estado en mi lugar él también se hubiera divorciado. La Nochebuena me envié un bosque de flores de Pascua. Pregunté quién las enviaba porque fue toda una sorpresa... Mi amiga Pat Newcomb estaba conmigo y las flores acababan de llegar. Ella me dijo: "No sé, la tarjeta sólo dice 'Con cariño, Joe'". Entonces exclamé: "Bueno, Joe sólo hay uno". Como era Nochebuena lo llamé y le pregunté por qué me había enviado las flores. Me respondió: "En primer lugar, porque pensé que me llamarías para darme las gracias", y luego añadió: "Además, ¿a quién más tienes en el mundo?". Me pidió que tomara una copa y pasara un rato con él. Le dije que sabía que él no bebía, pero me respondió que ahora de vez en cuando toma una copa, a lo que contesté que entonces tenía que ser en un lugar muy, muy oscuro. Me preguntó qué estaba haciendo la Nochebuena. Le dije nada, estoy aquí con una amiga. Entonces me preguntó si podía pasar, y me alegré de que viniera, aunque debo decir que me sentía agotada y deprimida pero en cierto modo contenta de que él viniera. Creo que será mejor que me detenga aquí, porque usted tiene otras cosas que hacer, pero gracias por escucharme un rato.

Marilyn

Extraído de *Marilyn, una biografía*, de Donald Spoto, Anagrama, Barcelona, 1994. ■

¿Diva?

por Gabriela Massuh



Nació el 11 de septiembre de 1881 en Copenhague en el seno de una familia proletaria. "Hambre y escasez marcaron mi infancia", diría mucho tiempo después. El padre, de salud endeble, trabajaba esporádicamente como conductor de tranvías. Para completar un salario capaz de alimentar a dos hijas y un marido casi siempre enfermo, la madre se ocupaba como lavandera y planchadora. Gracias a esos esfuerzos Asta Nielsen pudo ir a la escuela y hacer los

primeros años del secundario. A los 14 años su profesor de literatura le recomienda presentarse en el Teatro Real, donde se buscaban voces adolescentes para integrar el coro. Aquel primer contacto con la escena marcó su vida: el esplendor del escenario significó la liberación del mundo sombrío de la casa paterna.

Convencida de sus dotes como cantante y actriz, decide abandonar el colegio. Engañando a los padres logra que la acepten para estudiar arte dramático en el Teatro Real de Copenhague. Su enorme estatura, su voz profunda y sus innegables dotes para manejar un cuerpo que rompía conscientemente los cánones de la apocada femineidad de la época, no encuadraban con los roles prefijados para un teatro aún concebido como "institución moral" (Schiller). Directores y productores insistían en confinar semejante fuerza al inocuo rincón de los roles secundarios.

En 1902 Asta Nielsen es contratada por el Teatro Dagmar de Copenhague, en 1908 por el Teatro Nuevo de la misma ciudad. Con las dos compañías realiza sucesivas giras por Escandinavia, ganando un escaso dinero que le permitía ayudar a su madre viuda y apenas sobrellevar una trabajosa vida de artista trashumante. El cine, que entre 1900 y 1908 alcanzaba en Dinamarca los ribetes de una incipiente industria gracias al rápido desarrollo económico de ese país, no era un género que la atraía: ella se sentía actriz y el séptimo arte se perfilaba sólo como entretenimiento pasatista y buen negocio para productores astutos.

En 1910 se produce el encuentro con Urban Gad, periodista y dramaturgo danés, discípulo de Max Reinhardt. Se dice que Asta Nielsen le debe a Urban Gad lo mismo que Marlene

No es habitual que El Amante anticipe notas sobre material que sus redactores no han visto. Pero una excepción se justifica en este caso. El inminente ciclo retrospectivo sobre esta actriz danesa que nació en Copenhague en 1881 y murió en 1972 es una oportunidad única para ver la obra de una mujer que reunió en su persona condiciones excepcionales. Esta nota es la primera parte de un trabajo que su autora escribió para el programa de la muestra auspiciada por el Instituto Goethe y que tendrá lugar en el propio instituto y en la Sala Lugones. Nielsen, "la mejor actriz de todos los tiempos", tuvo una inmensa popularidad durante los primeros años del cine y fue una de las mujeres más notables de este siglo.

Dietrich a Josef von Sternberg. La comparación es válida en lo que al éxito de una suerte de equipo de trabajo se refiere, sin embargo Gad no "modeló" a la Nielsen como Sternberg a Marlene. La Nielsen era demasiado actriz como para dejarse convertir en un ídolo. La resonancia de Sarah Bernhard y Eleanora Duse las había convertido en diosas de la escena, pero el público no adoraba sus imágenes, sino a ellas mismas. Desahuciados por la escasa repercusión del buen teatro, hartos de la estrechez de sus propias ocupaciones, Urban Gad y Asta Nielsen decidieron incursionar en el cine. Ella aceptó protagonizar un escueto argumento que él dirigiría: *Afgrunden* (Abismos), film rodado en 1910 en siete días con tres tomas al aire libre. "En aquella época actuar en cine se reducía al intento de sustituir la palabra ausente por movimientos patéticos. Por el contrario, yo quería transmitir algo así como el proceso psicológico o el desarrollo de un drama interno a través de la menor gestualidad posible." Estas palabras de su autobiografía se refieren a esa primera película y explican las causas del impresionante éxito. Al mismo tiempo definen el intento de encontrar una forma de expresión inmanente al nuevo género, búsqueda en la que Asta Nielsen fue una pionera absoluta.

Afgrunden se exhibió en toda Europa y también en los Estados Unidos. A pesar de que Asta Nielsen se había transformado en una estrella de la noche a la mañana, la industria cinematográfica danesa se negó a incluirla en sus proyectos. De Alemania, país en el que el cine estaba menos desarrollado que en Dinamarca, vino la oferta más interesante. Un par de aventureros había decidido fundar la productora *Bioskop*, que pretendía hacer grandes ganancias con un cine de pocos recursos y gran repercusión. La actriz peleó personalmente las condiciones de un contrato por dos films (*Heisses Blut* y *Nachtfalter*, 1911) escritos y dirigidos por Urban Gad que fueron filmados en Berlín en condiciones tan precarias como incómodas. La estrella seguía en ascenso; el público, fascinado por ese cuerpo que se movía de una manera nueva y conjugaba un insólita comicidad con la intensidad de la tragedia, sin realizar el menor movimiento, pedía más. La *Bioskop* tuvo que construir sus propios estudios en las afueras de Berlín: así nacieron los primeros grandes sets de Europa, emplazados en el barrio Babelsberg, donde luego se filmaron *Metrópolis*, *El gabinete del Dr. Caligari*, *Los Nibelungos* y *El ángel azul*, entre otros. Nació la UFA, aquella empresa de cine gigantesca que en su momento sólo podía compararse con Hollywood.

El éxito logrado por aquellos dos films permitió negociar contratos más beneficiosos, en los que la pareja, ya convertida en un peculiar matrimonio ("nos casamos para

salvar las apariencias: estábamos todo el tiempo juntos y las malas lenguas nos atribuían un concubinato que jamás se concretó”), participaba de las ganancias. En 1911 y 1915 Asta Nielsen se convierte en la actriz más famosa de Europa: en una sola noche llegó a contabilizar millón y medio de espectadores repartidos en seiscientos cines.

Si bien Asta Nielsen se había transformado en un bien público, nunca se dio aires de estrella y lo más extraño del caso es que quienes la conocieron afirman que en la vida real tenía la misma humanidad que en sus films. Nunca se acostumbró a la fama y menos a los acosos de los que era objeto. Perdió un juicio contra un admirador enloquecido, que la molestaba hasta el punto de la agresión física; los jueces consideraron que todo objeto de bien público debía someterse a los requerimientos de la gente. Asta Nielsen no fue sólo la protagonista de sus films, sino también la artífice de su propia carrera. No tenía representante, ella misma intervenía en los guiones y se ocupaba de encarnar personajes siempre diametralmente opuestos al del film anterior para no entrar en el estereotipo: de la gitana seductora a *Hamlet* (protagonizado por ella), de la pobre huérfana a la gran dama sofisticada, de la anciana ciega a la Nora de Ibsen.

Creía en el cine como producto cultural. Anticipándose a la actual polémica entre el cine de autor (que ella llamaba “artístico”) y el cine comercial, estaba convencida de que era posible superar la oposición. Vivió enfrentada a los distribuidores, que no vacilaban en aplicar cualquier recurso publicitario para promocionar sus films. A comienzos de la década del 20 los dueños de las salas de cine mandaban a hacer, ellos mismos, los carteles de su programación. En el caso de la Nielsen solían recurrir a imágenes truculentas que, por lo general, nada tenían que ver con la película en cuestión. Harta del manoseo y de verse en poses ambiguas, semidesnuda o bañada en sangre en plena vía pública, la actriz logra imponer una cláusula en sus contratos: la campaña publicitaria de sus films debía estar en manos de un artista gráfico. Sin saber que estaba recurriendo a técnicas de marketing que se impusieron mucho después, dio impulso a una de las artes que tuvieron mayor repercusión en Alemania: el afiche de diseño artístico. Oskar Feneker, Hannah Höch y otros artistas de igual talento se sumaron de este modo a la industria del cine.

El trabajo en conjunto con Urban Gad duró hasta 1915. Una vez disuelta la sociedad, la actriz fue coproductora de la mayoría de los films que protagonizaba, hecho que le permitió influir de manera efectiva en la selección de los guiones (según ella, un problema fundamental en aquella época) y los técnicos. Filmó con uno de los camarógrafos más importantes de lo que luego fuera vanguardia de los años veinte: Guido Seeber, maestro de la composición abstracta en el cine, pionero en la utilización y la invención de cámaras y lentes. En su composición muchas de las tomas que realizaba Seeber resultan hoy de una insólita modernidad.

Durante la Primera Guerra Mundial se radica en Dinamarca. Aprovecha esas obligadas vacaciones para hacer largos viajes alrededor del mundo. Uno de ellos la trajo hasta Buenos Aires, donde asiste al Teatro Colón para escuchar, por primera vez en su vida, al gran Caruso. Al día siguiente de la función, ambas celebridades coinciden en el mismo restaurante, ubicado a la sazón al frente del Teatro Colón. Y allí, de mesa a mesa, las dos estrellas más célebres del momento se confesaron sus mutuas veneraciones.

En 1919 vuelve a Berlín, filma bajo la dirección de directores como Ernst Lubitsch, Paul Wegener, Georg Wilhelm Pabst, Leopold Jessner y Robert Wiene. A falta de libros originales de calidad, prefiere las adaptaciones de obras de teatro o novelas de autores conocidos: Dostoievski, Strindberg,

Stendhal, Wedekind y el famoso *Hamlet* en el que interpreta el papel del príncipe de Dinamarca. Convencida de que el cine debía ser considerado un arte de por lo menos igual jerarquía que el teatro, Asta Nielsen estaba empeñada en convencer a productores y directores de que el éxito no estaba reñido con la calidad. Sus memorias dan testimonio de la solitaria lucha de esta mujer talentosa y visionaria, adorada por el público y la crítica, que no vaciló jamás en rechazar una oferta que no creyera digna de sus expectativas. En una época en que el cine significaba el fácil ingreso de cuantiosas ganancias a través de productos de baja calidad, se daba el lujo de no hacer ninguna concesión, hecho que no hacía disminuir la cantidad de espectadores.

En los tumultuosos años de inestabilidad política, efervescencia cultural y miseria económica de la República de Weimar, Asta Nielsen encarnó a mujeres que eran víctimas de la crisis: personajes al margen de la escala social, prostitutas y mendigas. Así nacieron *Dirnentragödie (La tragedia de las prostitutas)* y *Die Freudlose Gasse (Callejón sin alegrías)*, dirigida por G. W. Pabst, donde compartía el casting con una actriz desconocida: Greta Garbo.

Dos razones hicieron que, en 1932, Asta Nielsen se alejara definitivamente del cine. La primera fue el tedio que le producía la ausencia de buenos guionistas. La segunda es previsible: caras más jóvenes y seguramente más bellas estaban comenzando a invadir la pantalla. Nació el *star system*. La técnica del plano secuencia, siempre más difícil para un actor, era suplida paulatinamente por el plano y contraplano, hecho que permitía sustituir el talento por la belleza. El cine europeo se adaptaba a la industria de Hollywood que, fortalecida por la pausa en la producción europea durante la Primera Guerra, comenzaba a imponer sus modelos. Estaba por llegar la época de las divas. Asta Nielsen no lo fue nunca: prefirió ser actriz.

En 1932 aparece por última vez en la pantalla. *Unmögliche Liebe (Amor imposible)* fue su único film sonoro y, contrariamente a las expectativas, la Nielsen vuelve a cautivar al público no sólo con su talento de actriz, sino con una voz aterciopelada que acrecentaba su seducción a través de un casi imperceptible acento danés. Su alejamiento del cine fue paralelo al nacimiento del nacionalsocialismo. En 1933 Goebbels le ofrece crear, exclusivamente para ella, una productora de cine. Con el rechazo de aquella oferta, la actriz pierde la posibilidad de volver a trabajar en el cine alemán. No le importaría: vuelve al teatro, ahora sí como protagonista. En 1936 regresa a Dinamarca. En Copenhague, raleada por sus compatriotas que insólitamente la consideraban una “simpatizante” del nazismo, Asta Nielsen se abarrota de recuerdos en el amplio tercer piso de un departamento de su ciudad natal. Durante años estuvo empeñada en comprar un cine. Gestionó el permiso que le fue denegado dieciséis veces. El justificativo: sólo artistas de mérito podían poseer un teatro. Asta Nielsen se dedicó a la pintura, hizo exposiciones individuales, vendió su obra, escribió cuentos, infinitas cartas, artículos. A los 88 años se enamora perdidamente de quien sería su tercer marido, el *marchand* Christian Theede, a quien le lleva casi cuatro lustros: “La época más feliz de mi vida”.

Asta Nielsen murió el 25 de mayo de 1972. Jamás volvió a hacer cine de ficción. Rechazó ofertas que le hicieron directores de la talla de Max Reinhardt o Jean-Luc Godard. Ya anciana, vuelve a ponerse delante de una cámara para contar su vida. Ella misma dirigió aquel documental conmovedor que hoy es una perla en su género. Poco tiempo antes de su muerte logró los homenajes que le hubieran correspondido mucho antes. Ella misma pidió ser enterrada en una tumba colectiva. ■

Made in Taiwan

En la Sala Lugones del Teatro San Martín (el lugar mejor y más barato para ver cine en Buenos Aires), la Cinemateca Argentina organizó en septiembre una muestra de cine taiwanés. No es desde el exotismo o la rareza cinefílica que resultó un evento apasionante. El de Taiwan es un cine maduro que tiene además una característica que lo coloca en el centro de muchas discusiones actuales: las mujeres.

por Quintín

Producción y festivales. En 1988, Taiwan produjo la asombrosa cantidad de 190 películas. Igualmente asombroso es que la producción cayó vertiginosamente a partir de ese año y se redujo desde 1991 a unos treinta films anuales. Esto coincidió con el progresivo dominio del cine de Hong Kong en el mercado chino y con una plaga mundial: la unificación de los públicos en torno del cine norteamericano. En 1993, las películas americanas superaron por primera vez en recaudación a las de origen chino en la taquilla de la isla nacionalista. Como contrapartida, el cine taiwanés ganó varios premios en los festivales internacionales, incluyendo el Premio del Jurado en Cannes 93 para *El titiritero* de Hou Hsiao-Hsien, el Oso de Oro de Berlín 93 para *El banquete de boda* de Ang Lee y el premio mayor de Venecia 94 para *Vive l'amour* de Tsai Ming-Liang. Simultáneamente, *El banquete de boda* fue la primera película taiwanés que tuvo éxito en Estados Unidos, país en el que también se destacó *El club de la buena estrella* del director chino-americano Wayne Wang basado en la novela de Amy Tan. En *El Amante* N° 25 se publicaron dos reseñas antagónicas de esta película pero hace unos meses que pienso que se trata de un film mucho más importante de lo que parece y que esta película representa un tipo de cine que parece ir desvaneciéndose. Se trata de un producto barato, popular, universal y profundo. La muestra de cine de Taiwan permite establecer el origen estético de esa película al mismo tiempo que deja espigar a la distancia el resto de la producción taiwanés.

Prestigio y bodrios. Se dice que el cine de Taiwan no está acotado por los géneros y la influencia americana como el de Hong Kong, sino que da cabida a productos más artísticos de influencia europea y japonesa. La muestra incluyó dos películas del realizador taiwanés más prestigioso en el exterior, el citado Hou Hsiao-Hsien. Mientras que *Los muchachos de Feng Kuei* (1984) es una interesante y lacónica historia de adolescentes que recuerda un poco a *Una película de amor* de Kieslowski, la otra película del director, *La orilla verde* (1982), fue el peor de los films exhibidos en la Sala Lugones. Es una historia contemporánea de amor entre una pareja de maestros de una aldea en la que se cantan loas a las tradiciones más reaccionarias, al gobierno y al orden económico e incluye un jingle de Coca-Cola (!!!). *La orilla verde* se parece por su esquematismo, falta de interés y torpeza ideológica (con los cambios obvios) a algunas

películas de la misma época que fueron exhibidas en una muestra del cine de China continental este mismo año (ver *El Amante* N° 30). Jorge García describe este cine con el exacto mote de "realismo nacionalista".

Hubo dos bodrios más. Uno de ellos, *Polvo rojo* (1985) de Yim Ho sobre el amor entre un colaboracionista y una escritora en la guerra chino-japonesa, parece *Doctor Zhivago* filmado por Lelouch. Sobre el restante, *Manos que empujan* (1992), vale la pena detenerse porque se trata de la película anterior a *El banquete de boda* del celebrado director Ang Lee. El argumento es parecido: Hsiung Lung (el padre de *El banquete*) es un maestro de artes marciales (variante Tai-Chi) que va a EE.UU. a vivir con su hijo que esta vez no es gay sino que vive con su esposa norteamericana. La película intenta ser una especie de caballo de Troya. Al mismo tiempo que delata su obvia intención de complacer al mercado norteamericano adoptando sus reglas más convencionales (el final es una ridícula exhibición de kung-fu que deja chiquito a *El karate kid*), acentúa la superioridad del feudalismo chino sobre el capitalismo norteamericano con una grosería digna de mejor causa. La esperada batalla entre tradición y modernidad se dirime con los peores argumentos. Ang Lee me parece un oportunista que filma mal. *El banquete de boda* no es otra cosa que más de lo mismo, con la variante de que Lee optó por un planteo de conciliación (siguiendo tal vez el consejo de Confucio: "si no puedes vencer a tu enemigo, únete a él", u otro parecido) con toques picantes y más actuales. El otro realizador con prestigio de Taiwan se llama Edward Yang y de él se exhibió *Terroristas* (1986), cuyo título es posiblemente una mala traducción de *Delincuentes*. Es una película curiosa que empieza por describir historias paralelas intimistas y que de pronto se transforma en un policial para virar luego a lo fantástico y terminar en una resolución que no queda clara. El argumento es la mejor intriga que vi en varios años y la película está filmada con parámetros muy elevados de calidad. Creo que el toque fantástico y la presencia de un libro como elemento clave de la trama conectan esta fina película con Borges, aunque esta frase esté haciendo temblar las teclas de mi computadora. Pero no se vayan que ahora viene lo mejor.

Mujeres y más mujeres. Las cinco películas restantes tuvieron algo en común y es lo que las acerca a la citada *El club de la buena estrella* y las diferencia, a su vez, de las

anteriores. Son películas de mujeres. *Cinco mujeres y una sogá* (1991) de Yeh Hung-wei es un relato de los padecimientos que sufren y presencian cinco chicas en un momento indeterminado del siglo y que culmina en un suicidio colectivo. *Kuei-mei, una mujer* (1985) de Yi Chang es la historia de una vida de interminables sacrificios que culmina en la actualidad. *Ah Fei* (1984) de Wan Jen narra las dificultades que una madre —víctima a su vez de las desventajas de la condición femenina— le crea a su hija que quiere independizarse siguiendo una carrera universitaria. *Canción del exilio* (1991) de An-Hwa Su, que también es una descripción de las relaciones de una madre con su hija, toca además, con gran originalidad, el tema de la indefensión que provoca el no conocer el idioma del país en el que se está. Es una película sutil con momentos encantadores. *La boda* (1983) de Chen Kuen-Hou es, posiblemente, la mejor película de la muestra. Una clásica historia de amor que acaba en el suicidio por la incomprensión de las familias y la pobreza de la novia. La historia está filmada con serenidad y notable sofisticación. La última escena es inolvidable: se trata de un entierro cuyos rituales son los de una boda.

Esta variedad de melodramas femeninos representa, en primer lugar, a un cine popular con características regionales que va desapareciendo en todo el mundo, arrasado por el modelo americano y los géneros de acción. Los planos fijos, la tranquilidad cotidiana de la narración revelan, por otra parte, una influencia japonesa cercana a las formas de Ozu. En las cinco películas, las mujeres tienen la palabra y son el único centro de interés: los hombres son cobardes, irresponsables o abiertamente despóticos. En *Cinco mujeres y una sogá*, el único personaje masculino que no agrede a las mujeres es el hermano idiota de una de ellas. En *La boda* es Julieta la que sufre por el conformismo de Romeo. En *Ah Fei* hay apenas un gesto de cariño y de nobleza del padre que le da dinero secretamente a su hija para que estudie. En *Kuei-mei*, la protagonista es la que saca adelante a la familia frente a la inmadurez del marido. En *Canción del exilio*, el cariño del marido y del hermano se revela impotente para aliviar las penurias que sufre la madre frente a los otros parientes. Es muy placentero, además, asistir a un desfile de actrices hermosas y competentes, que contrasta con la pálida presencia de los actores.

¿Otro cine? Está claro que éste no es el cine que acostumbramos ver todos los días. Más aun, este cine interroga al habitual desde un lugar inusitado. La pregunta más extremista podría ser: “¿El cine ha sido hasta ahora una construcción masculina?”. No estoy en condiciones de responderla, pero la importancia creciente que las teorías feministas tienen en los trabajos académicos y en la crítica de cine en general se explica desde esta preocupación. Desde una perspectiva más modesta, querría observar que las historias de estos films taiwaneses (y también de algunas películas de China continental) son más interesantes que las del modelo dramático tradicional. Efectivamente, las películas que tratan sobre conflictos de la vida cotidiana suelen reducirse, en general, a un limitado número de variantes sobre un planteo que las ahoga como una camisa de fuerza. En general, todo depende de la *decisión* que la conciencia de los personajes toma frente a alternativas preconcebidas: se casan o se separan, se quedan con el dinero o la integridad, dejan las drogas o se matan, etc., con el agravante de que el camino a tomar suele estar claro en la primera escena. El melodrama femenino, desde *Stella Dallas* de King Vidor hasta *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* de Almodóvar, ofreció siempre una mayor variedad de alternativas y de sorpresas. Aquí, este camino se profundiza. En estas películas, a pesar de que las circunstancias de las



protagonistas son más limitadas en apariencia, el desarrollo y el desenlace no sólo son imprevisibles sino impensables de antemano: son el resultado de una adaptación oblicua a situaciones que cambian secretamente pese a su inmutabilidad exterior. El relato puede aprovechar el paso del tiempo para girar en cualquier sentido en lugar de confirmar lo previamente establecido. La clave de esta libertad narrativa tiene que ver con que la progresión dramática no va de los pensamientos de los personajes a su conducta sino que esos pensamientos empiezan a aclararse sólo después de que las acciones se llevan a cabo. Pero también con una concepción estructural diferente de la familia y la sociedad que ilumina situaciones sobre las que el cine occidental solía pasar de largo, encerrado en sus códigos patriarcales y edípicos. Sobre el final de *El club de la buena estrella* hay una escena increíble. Madre e hija discuten en la peluquería (hay una escena muy parecida en *Canción del exilio*). La hija grita que toda su vida ha sido condicionada por su madre. Esta responde con los ojos iluminados: “Ahora sí me hiciste feliz”. Ambas ríen y se abrazan. Esta escena, inconcebible entre padre e hijo, es un desafío profundo a las reglas del cine sentimentalmente correcto que conocemos. Sentimos una profunda simpatía ante un personaje que sería repudiado por miles de películas norteamericanas o argentinas y anatematizado por decenios de psicología barata. En una frase, descubrimos una región inexplorada por el cine. El vínculo constitucional entre madre e hija replantea la estructura familiar y sugiere un abismo de consecuencias. Entre ellas, que el sufrimiento de las mujeres y su lazo materno-filial funda una narrativa que se opone al modelo tradicional y deja para los hombres —que no tienen nada ni remotamente tan sólido en su vínculo con el mundo— el lugar de la debilidad y la desorientación. Frente a un cine que se ha refugiado en el gangster como última figura masculina atractiva, estas mujeres chinas desnudan la agonía de una forma de relato y muestran que desde fuera de él todavía es posible que nos cuenten nuestra propia historia. ■

Cinefilia. Necrofilia

Hasta hoy, los cinéfilos eran considerados como pacíficos e inofensivos devoradores de celuloide. Pues bien, todo cambia. Llegó Oubiña y mandó parar. Entérese de los peligros y calamidades que puede provocar una especie en extinción.

por David Oubiña

Voracidad y acopio del cinéfilo. Hasta hace poco tiempo el cinéfilo se sabía aristocrático depositario de un saber casi inalcanzable que lo acreditaba como miembro secreto de una logia de las imágenes. Igual que los coleccionistas de boletos capicúa o de botellas en miniatura, igual que los filatelistas que canjean estampillas en Parque Rivadavia, había un santo y seña en la mirada que fugazmente intercambiaban dos transeúntes desconocidos y que bastaba para advertir en el otro a un igual.

El video y el cine por cable han promovido una sana democratización en el gusto de ver películas. Pero si, en cierto sentido, han contribuido a la liquidación del viejo coleccionista, sólo ha sido para sustituirlo por una nueva forma de acumulación. El film pasa a una zona de visibilidad máxima, devaluando las ceremonias de su recepción: un video puede verse en cualquier momento, en cualquier lugar y de cualquier manera. Esa flexibilidad promueve la ilusión de que es posible ver todo y, entonces, las películas son obligadas a ingresar en un circuito de consumo. El ritual se convierte en voracidad y la obsesión del acopio en pulsión devoradora.

Antes el cinéfilo presumía de la rareza, ahora exhibe la cantidad. Sin embargo, atesorados o digeridos, en ambos casos los films se acumulan uno al lado del otro, uno afuera del otro, imperturbables e incontaminados. Es que hay una burocracia del espectador: hay un "deber ver" que a veces consiste en una jerarquía de calidad y a veces en una obligación de totalidad. Pero entonces la cinefilia no es una pasión sino una adicción. O en todo caso un fanatismo. Porque las pasiones (aun las bajas pasiones) son más elevadas que la repetición compulsiva del adicto o la religiosa confirmación del fanático.

El trabajo de la visión. Existe un placer diferente al de la mera posesión y el mero consumo, una apropiación cinética del film que es lo opuesto a la acumulación cinéfila. Disfrutar es elaborar la propia visión y apasionarse es trabajar sobre el film. Miente el diccionario cuando pretende que la pasión es lo contrario de la acción: toda verdadera mirada atraviesa la materia, la traspasa. No hay en esto ninguna pasividad. El film es siempre un objeto resistente que hay que violentar, que no se entrega libremente. El film es mudo, no habla. Nada dice antes o más allá de esa mirada que lo interroga. Se advierte, entonces, que ver una película es una actividad más compleja que ese hedonismo elemental del cinéfilo; ver una película comporta un esfuerzo de la visión. Pero quizá se advierta, también, que el verdadero placer surge de ese combate, del triunfo de una conciencia significativa sobre un caos de imágenes. Hay un enorme placer en ese esfuerzo, el tributo más valioso que un espectador ofrece a una película. Albert Camus —que disfrutaba vitalmente con lo que hacía— escribía

de pie porque, afirmaba, necesitaba agotarse. Es preciso sentirse provocado por el film, intervenir sobre él, agotarse en su visión. Hay lugares más mullidos que el cine si lo que se busca es comodidad.

Ver muchas películas no es necesariamente un mérito. El único mérito es, en todo caso, hacer algo con ellas. Transformarlas en otra cosa. No atesorar sino producir. Toda visión se agrega inevitablemente al film y el film quizá no sea otra cosa que un agregado de todas sus visiones. Por supuesto que cualquiera puede reivindicar el derecho de resistirse a reflexionar sobre lo que ha visto, pero no es posible ser tan ingenuo como para suponer que existen visiones puras. Ver es ya una operación simbólica. Sin embargo, para cierta cinefilia parecería que toda elaboración crítica (analizar, conceptualizar, teorizar) es una actividad perversa. Una especie de rebuscamiento, un barroquismo inútil. Una pedantería académica. Las emociones, se dirá, no deben intelectualizarse. ¿Pero es que hay algo más emocionante que un pensamiento? La reflexión, se dirá, es una autopsia: destroza al film, anula su magia. ¿Pero acaso es posible comprometerse con una película sin intervenir sobre ella? No es verdad que más se disfruta cuanto menos se analiza. En todo caso ya Da Vinci había entendido la utilidad estética de las autopsias y Rembrandt dedicó un hermoso cuadro a las lecciones de anatomía. Sólo un pacato puritanismo estético puede sostener que la mayor comprensión arruina la belleza y únicamente desde la superchería más oscurantista es posible demonizar la pasión por el conocimiento. Hay una relación dinámica entre el saber y el placer; la veneración crítica del film, en cambio, se sostiene sobre una historia del cine concebida como panteón. He ahí la verdadera necrofilia. El cinéfilo quisiera conservar al film como un cuerpo intocado, cerrado, inerte: amor malsano por un cuerpo muerto. Ver cine es más que adjetivar sobre los rubros técnicos, es más que revelar las anécdotas de la filmación, es más que contar el argumento, es más que un registro de fechas y nombres de actores o la repetición de la filmografía de un director. El cinéfilo quiere distanciarse del espectador común, pero a la vez se niega a cualquier rigor que no sea el de la reproducción del dato exacto. Como si el saber fuera sólo una precisión, una persistencia, una insistencia, una acumulación. Una mera información.

"¡Lean, che!" (Osvaldo Lamborghini). Cuando a Orson Welles le preguntaban por los jóvenes cineastas americanos, contestaba que sólo repetían clichés y que eso era así, se lamentaba, porque se habían limitado a ver películas sin tomarse el trabajo de leer. No deja de ser atendible esta reflexión si se piensa que es formulada por uno de los más

grandes realizadores de la historia del cine. El propio Welles declaraba que, a pesar de haberle dedicado su vida, el cine ocupaba el quinto lugar entre sus preferencias, después de la literatura, la música, la pintura y el teatro.

No intento demostrar que Welles despreciara el cine ni tampoco afirmar que el cine es un arte menor; pretendo decir que sólo a partir de una concepción reduccionista de la experiencia estética puede alguien definirse como "cinéfilo" cuando lo interrogan por sus intereses. Y digo que aquellos que únicamente ven cine son tan mezquinos y soberbios como los realizadores que se jactan de no ir al cine. La cinefilia exige la máxima concentración, la obsesión de una monomanía; pero entonces el cinéfilo es lo mismo que cualquier desafortado que se enchufa a un videogame: toda su competencia de espectador no es más que una gimnasia. No puede hablarse aquí de un saber, en todo caso de cierta pericia. El cinéfilo es un experto, un especialista, alguien que ha logrado disciplinarse, que ha doblegado al objeto y lo ha convertido en una máquina dócil. Como en el fisicoculturista que modela sus músculos, se trata de una exageración, una hipertrofia. Un cuerpo deformado. La especialización no es otra cosa que una desproporción, el reino monstruoso de las jerarquías, la conquista de la ignorancia por parcelación del conocimiento: domesticar al objeto y construir encima de él la falsa ilusión de una totalidad cerrada sobre sí misma. Fetichismo del cinéfilo: desvinculado de cualquier otra serie, alienado, el film fetiche no remite más que a sí mismo; idolatrado, intocado, reificado, se acumula al lado de otros films como sagrados objetos de culto. No es posible ser especialista sin pensar, como un fanático, que el universo cabe en el propio ombligo. Y si ningún fanatismo produce conocimiento es porque debe anular toda conexión en provecho del aislamiento: la propia actividad se define como una interioridad respecto de la cual todo exterior no puede ser sino un obstáculo epistemológico.

Pero no hay profundidad sin extensión. Y si ver una película no produce alguna resonancia, entonces ver una película no sirve para nada. Frente a las mentalidades disciplinadas es preciso reivindicar un espíritu de hacker. Los hackers son desconfiados, siempre buscando el revés de trama, revelando esa zona oculta que toda tecnología necesita obturar para instalarse como saber. Reponer las conexiones: "todo curioso es un hacker en potencia", dicen los terroristas de la informática. Interrogar incansablemente al film y luego escapar a todas las respuestas.

Espíritu de extranjería. No estoy seguro de que sea preferible ver todo y tengo mis dudas sobre las ventajas de estar demasiado actualizado. Cierta anacronismo es siempre deseable. Nunca una totalidad, nunca un profesional, nunca un arraigo. Contra la especialización, conservar la mirada siempre renovada y un poco desordenada del extranjero. Cierta impertinencia. Como el lector saltado de Macedonio Fernández. Establecer cruces impensados, inoportunos, incorrectos; anudar relaciones insólitas, contra natura; encontrar los agujeros que permitan pasar del otro lado del tejido. Abajo los compartimentos, entonces, y los departamentos cerrados. Frente al falso placer de la visión pura, la prepotencia del trabajo. Frente a la patología de la acumulación, la pasión de la interconexión. Un viajero experimentado en territorio desconocido. Ser un pequeño Marco Polo, nunca un "turista accidental". Y, finalmente, apropiarse como un estandarte del manifiesto de Foucault: "Más de uno, como yo sin duda, escribe para perder el rostro. No me pregunten quién soy, ni me pidan que permanezca invariable: es una moral de estado civil la que rige nuestra documentación. Que nos deje en paz cuando se trata de escribir".

Nada tan familiar como el rostro del cinéfilo. Sin embargo —me parece— no tiene sentido ver cine más que para desconocerse. ■



ESCUELA DE CINE/LEONARDO FAVIO

Dirección de cine Dirección del actor/ Guión/ Iluminación/ Montaje/ Taller con Leonardo Favio

Historia del Cine - Historia del Arte/ Sonido/ Direc. Televisión

INFORMES DE 10 A 18 HORAS TELEFONOS 784-5535 Y 783-5055

CUPOS LIMITADOS



DESAFIO AL LECTOR

En la página 153 del *Guinness Books of Movie Facts and Feats* se puede leer lo siguiente: "Lauren Bacall canta en *Tener y no tener*, o más bien se la ve cantar, ya que su voz necesitaba ser doblada. El problema era que tenía un tono tan bajo que ninguna cantante mujer podría doblarla convincentemente. La solución consistió en elegir un cantante masculino: la voz que sale de los labios de Lauren Bacall es en realidad de Andy Williams". Mientras tanto en otro libro, *The New York Public Library Book of Answers*, en su sección de preguntas capciosas se lee lo siguiente: "¿Quién cantó por Lauren Bacall en *Tener y no tener*? Respuesta: Lauren Bacall. Andy Williams fue contratado para doblarla pero finalmente se utilizó la voz de Bacall". ¿Quién cantó en *Tener y no tener*? ¿Lauren Bacall o Andy Williams? Si saben la respuesta envíenla a la redacción indicando la fuente ("soy la prima de Andy Williams" o "estuve en el set" no sirven). Manden carta, llamen por TE, manden FAX o simplemente silben. ¿Saben cómo silbar, no? Pongan los labios juntos y soplen (¿de qué película es esta frase?).

SECCIONES INEVITABLES

Toda sección de curiosidades varias en una revista de cine debe llevar un apartado que cuente algunas traducciones ridículas de los títulos de las películas en diversas partes del mundo. Intentábamos evitarlo cuando nos enteramos de que la película de Jim Jarmusch, *Down by Law*, que en Argentina se dio como *Bajo el peso de la ley*, en Italia se llamó *Daunbailó*, quizás en el medio de una huelga de traductores. Una vez abierta la puerta agreguemos un par más. Leyendo la estupenda revista peruana *La gran ilusión*, nos enteramos de que *Carlito's Way* se presentó en ese país con el nombre de *Caracortada II*, recordando el tándem que habían formado en 1981 Brian De Palma y Al Pacino (lo cierto es que Pacino no debe haber hecho dos personajes más diferentes que el gangster de *Scarface* y Carlito Brigante). ¿Queda alguien sin saber que la película *Después de hora*, de Martin Scorsese, se llamó en España *Jo, qué noche?*

PELICULAS EN FILMACION

- Stephen Frears está filmando *Mary Reilly* en Londres y Escocia, con Julia Roberts, Glenn Close y John Malkovich.
- Tom Hanks, el actor del momento, hace ahora de astronauta en *Apollo 13*, dirige Ron Howard y lo acompañan en el elenco Kevin Bacon y Bill Paxton (el que se hace pis en *Mentiras verdaderas*).
- Spike Lee está filmando la novela *Clockers* de Richard Price (guionista de *El color del dinero* y *Prohibida obsesión*, y entrevistado en *El Amante* Nº 17). El guión es del propio Price y Spike Lee, y John Turturro encabeza el elenco. La producción es de Scorsese, quien en un principio iba a dirigir la película.
- John Carpenter acaba de estrenar *In the Mouth of Madness* y está filmando *Village of the Damned*, con Christopher Reeve, Kirstie Alley y Linda Kozlowski (la belleza de *Cocodrilo Dundee*).
- Abel Ferrara está filmando una película con un título apropiado: *The Addiction*, con Lili Taylor (*Sueños en Arizona y Ciudad de ángeles*), Christopher Walken y Annabella Sciorra. Justo en el cierre nos llegó la información de que la película, que tiene un costo de dos millones de dólares, fue producida en parte por Imagen Satelital (los dueños de I-SAT y Space) comprando anticipadamente sus derechos para el cono Sur. Al parecer *The Addiction* gira sobre el tema del vampirismo.
- Se está rodando una película con el título *In the Kingdom of the Blind the Man With One Eye Is a King*, que sería algo así como "En el país de los ciegos el tuerto es rey". No trabaja nadie conocido.
- Con la producción de Clive Barker se está filmando la segunda parte de *Candyman*. El director es un tal Bill Condon, el único director aceptado por la Iglesia Católica.
- Vuelve a filmar Kathryn Bigelow (*Punto límite, Cuando cae la oscuridad*) con la producción de su ex marido James Cameron. El título de la película es *Strange Days* y protagonizan Ralph Fiennes (el nazi panzón de *La lista de Schindler*), Angela Bassett y Juliette Lewis.
- *Casino*, dirigida por Martin Scorsese, con Robert De Niro, Joe Pesci, Sharon Stone y James

Woods. La productora, como en la mayoría de las películas de Scorsese, es Barbara De Fina y el guión es de Scorsese y Nick Pileggi, el autor del libro y también guionista de *Buenos muchachos*. ¿Otra de gangsters? Oí beis.

- Vuelve a dirigir Clint Eastwood, pero no para su productora Malpaso sino para los productores Steven Spielberg y Kathleen Kennedy de la Amblin Entertainment. El título es *The Bridges of Madison County* y protagonizan el propio Eastwood y Meryl Streep.
- *Waterworld*, en rodaje, va en camino de superar el costo de *Mentiras verdaderas*, arriba de los 100 millones de dólares. Protagoniza Kevin Costner, haciéndole un favor a sus amigos Chuck Connors, productor, y Kevin Reynolds, director (*Robin Hood*), pero sin muchas ganas. La gauchada le reporta 12 millones de dólares.
- Se estrenó con buena crítica *Ed Wood*, la biografía de uno de los peores directores de la historia (creador de *Plan 9 del espacio exterior*) y hombre afecto al travestismo. La película fue dirigida por Burton, quien mudó el proyecto de la Columbia a Disney ya que la primera no veía con buenos ojos que la filmara en blanco y negro. Las críticas hablan de un gran trabajo de Martin Balsam interpretando a Bela Lugosi y agregan que Johnny Depp está muy guapo vestido de mujer.

FRASES HOY: LOS PRODUCTORES

No tengo úlceras, las provooco.
Harry Cohn, jefe de la Columbia
 Había que hacer cola para odiarlo.
Hedda Hopper sobre Harry Cohn
 Esto demuestra que si se le da al público lo que éste quiere ver, acudirá en multitudes.
Red Skelton en el funeral de Harry Cohn
 Yo hice *Cumbres borrascosas*, William Wyler sólo la dirigió.
Sam Goldwyn
 Si Roosevelt estuviera vivo se revolvería en su tumba.
Sam Goldwyn
 No les prestes atención a los críticos, ni siquiera los ignores.
Sam Goldwyn

El libro número uno de todas las épocas fue escrito por un comité, y se llamó la Biblia.
Louis B. Mayer a los escritores que se quejaban porque se les modificaba su trabajo

¡No me des la razón hasta que termine de hablar!
Darryl Zanuck

Adiós señor Zanuck, ha sido un gusto trabajar en la 16th Century Fox.

Jean Renoir al dejar Hollywood luego de la Segunda Guerra Mundial

Cuando llegué a Hollywood, hace veinticinco años, para dirigir *Rebecca*, David Selznick me envió un memo... Acabo de terminar de leerlo... Creo que puedo convertirlo en una película... La pienso llamar *La más grande historia jamás contada*.

Alfred Hitchcock, 1965
 No la quiero buena, la quiero el martes.

Desafío al lector, ¿quién fue?
 La única tragedia griega que conozco es Spyros Skouras.
Billy Wilder (Skouras fue presidente de la Fox durante varios años)

VISTO EN TV

Telefé reemplazó *La marca del deseo* por la serie policial *Departamento de policía* (en el original, *NYPD Blues*), ganadora de varios premios Emmy. Su protagonista principal es David Caruso, el actor pelirrojo que en medios cinéfilos es conocido como "el colorado de Ferrara" por su participación en *El rey de Nueva York* y *China Girl*. O, mejor dicho, era el protagonista ya que este año fue despedido, lo que mirando la serie hoy resulta casi inconcebible. Los personajes de Caruso para Ferrara eran policías temperamentales, impulsivos, al borde del comportamiento psicótico. El de la serie es una suerte de ángel triston que se hace cargo de todos los problemas con dosis igualmente grandes de paciencia y melancolía. Aparentemente el Caruso real es un ser insufrible, según cuentan las fuentes de la producción. La serie —filmada cámara en mano en el estilo un poco fastidioso de Allen en *Maridos y esposas*— es altamente recomendable.

El tipo es un bicho nocturno, y su

especialidad son los bichos nocturnos. Carl Kolchak, cronista de policiales del *Independent News Service* de Chicago, ha vuelto a la televisión argentina. La cosa va todos los sábados a las 11 de la noche por el canal de cable USA Network, con repetición los domingos a las 6 de la mañana, resaca, lagañas y medialunas calientes mediante. La serie, uno de los mayores objetos de culto de la historia de la TV, se llama *Kolchak: The Night Stalker* y se emitió originalmente por la cadena ABC entre septiembre de 1974 y agosto de 1975 los viernes a medianoche (empezó, como corresponde, un viernes 13). El puntapié inicial fueron dos telefilms que tuvieron por protagonista al mismo personaje, corporizado siempre por el gran Darren McGavin, el Mike Hammer original de fines de los 50. Los telefilms, de los años 1971 y 1972, se llamaron *The Night Stalker* y *The Night Strangler*. El primero de ellos con guión de Richard Matheson, autor de *Soy leyenda* y de *El increíble hombre menguante* y guionista de *Reto a muerte* de Spielberg, entre otros grandes aportes al terror y al fantástico en general. La serie se vio, años atrás, los domingos a la noche por Canal 11, y lo que se está emitiendo ahora son esos mismos episodios originales. Kolchak es una verdadera rata, capaz de toda clase de sobornos, triquiñuelas y engaños con tal de conseguir una nota. Pero lo que le interesa al tipo no es la fama, ni siquiera el dinero: el diario para el que trabaja es de segunda, y la redacción es una pocilga, peor aun que las que uno ha conocido en años de periodismo. Lo que ama Kolchak es la aventura, lo desconocido, cosa curiosa porque el tipo es, además, un cobardón y un pusilánime. Darren McGavin está irresistible, totalmente a contrapierna del durísimo Mike Hammer, pero igualmente cínico y desencantado, simpatiquísimo. El truco es que sus investigaciones, en principio policiales, derivan irremediablemente hacia lo fantástico: los criminales resultan ser vampiros, hombres lobo, zombies y toda clase de engendros por el estilo. El otro truco es que, a la manera de Corman, la cosa está hecha con dos mangos y la serie no se ocupa de ocultarlo, sino, al contrario, de exhibirlo descaradamente: *Kolchak* es una apoteosis de lo berreta, pero con clase. La clase pasa por unos

guiones tan veloces como una pista de patinaje, personajes encantadores con actores ídem, y diálogos tan rápidos y chispeantes como los de una comedia. *Kolchak* es eso: una comedia de terror con citas al policial negro (narración-off en primera persona; protagonista descreído, solitario y tirando a perdedor). Los directores de los episodios rotan y suelen ser perfectos desconocidos. Entre los guionistas, rotativos también, asoman algunos nombres como los de Robert Zemeckis y Bob Gale, por ejemplo. Conclusión: los sábados a la noche, córtela con la discoteca, o vaya una hora más tarde. Y si se cruza con algún bicho raro, no se asuste: diviértase.

Horacio Bernades

Vi por TNT, el domingo 9 de octubre a las 21, *Por dinero casi todo* (*The Fortune Cookie*), película de Billy Wilder de 1966, que desde hace más o menos un cuarto de siglo no había posibilidad de ver por ningún medio. La historia se arma a partir de una nimiedad: durante un partido de fútbol americano, uno de los jugadores no puede frenar a tiempo, llevándose por delante a un camarógrafo de TV (Jack Lemmon, más atribulado que nunca) que estaba filmando desde el costado de la cancha. La cosa no es grave: algunas contusiones, nada más. Pero el cuñado del camarógrafo (Walter Matthau, más repulsivo que nunca, en un papel que le valió su primer Oscar) es un abogaducho de tres por cuatro que ve la posibilidad de "salvarse", él y toda la familia, yendo a juicio por lesiones. Para lo cual convence al bueno de Lemmon de simular un traumatismo grave, gracias a un oportuno chantaje psicológico. Como en la mayoría de las películas de Wilder, pero más, acá el que no chantajea especula, el que no especula aprieta, y el que no aprieta simula. El que no hace nada de todo eso es el rugbier, un angelito negro que es lo más blanco de una comedia negrísima. Sintiendo culpable, visitará a Lemmon en el hospital, cumpliendo al mismo tiempo las funciones de amigo, cocinero, chofer y hasta madre. El podrido de Wilder no deja de sugerir, por supuesto, que: 1) el negro tiene alma de esclavo; 2) al negro se le fue la mano, y terminó enamorándose de Lemmon: cuando la ex esposa de éste viene



ESCUELA DE CINE/LEONARDO FAVIO

AREA ACTUACION El trabajo del actor en Teatro, en Cine y TV / La Danza - El Canto

INFORMES DE 10 A 18 HORAS TELEFONOS 784-5535 Y 783-5055

CUPOS LIMITADOS



de visita, el otro sufre un ataque de celos. Como bien señalara en el número anterior de *El Amante* Jorge García, la Pantufla Memoriosa, esta "comedia" lleva al paroxismo la ferocidad con que su autor observa las "relaciones humanas" (algún nombre hay que darles a las transacciones entre sus personajes). La proverbial misoginia del cine de Wilder alcanza aquí cotas tales que uno no puede dejar de sorprenderse de que el Women's Lib le haya perdonado la vida. Misoginia no exenta —como de costumbre en el puerquito de Billy— de una cierta clase de fascinación por una cierta clase de mujeres: la manera en que fotografía a la totalmente desconocida Judi West hace quedar a la Marilyn de *La comezón del séptimo año*, por comparación, como una hermana carmelita. Repulsiva y encantadora, *Por dinero casi todo* es —qué duda cabe— un Billy de pura cepa.

H. B.

**DISPAREN
CONTRA EL LECTOR**

**A cagniófilos en general
y especialmente al lector
Luis Di Sarli:**

Razones de espacio y tiempo impidieron responder la misiva parcialmente —sin la exhaustiva filmografía que la acompaña— publicada en *El Amante* 31. Al igual que usted, alarmado por

las "piñadas gordas y errores imposibles" que detectó en el recuadro filmográfico, fui raudamente a cotejar datos y, deseoso de permanecer dentro de los límites de lo confiable, paso a detallarle. Nuestra filmografía se basó en fuentes varias: *Cagney*, de Andrew Bergman; *The Warner Bros. Story*, de Clive Hirschhorn y la que expone el siempre sonriente Leonard Maltin en su celeberrima guía. Por cierto, hay diferencias con la que nos envió. Algunas —como las fechas de cada film en un año más o menos— son problemas típicos, que obedecen a criterios distintos (tomar el fin de la producción, o los "estrenos oficiales", etc.). Otras —que estimo le causaron tanto o mayor sobresalto— se refieren al título en castellano. En ese sentido, nuestra fuente parcial fue el admisible *El cine norteamericano: directores y direcciones —1929-1968—*, de Andrew Sarris, cuya filmografía (no exenta de errores) posee el mérito de contar con el título de exhibición latinoamericana (no española) de muchas películas de su extensa filmografía. De allí salió lo de *A Lion Is in the Streets*. En algunos casos, se consignaron títulos de exhibiciones por TV o de edición en video. Claro está que tal mezcolanza acarrea riesgos, pero no hay demasiadas razones para

que privilegiemos los títulos de estrenos porteños de Cagney, porque no sirven de mucho para orientarnos hoy. En el mismo correo anterior, José A. Martínez Suárez nos acerca un delicioso ejemplo: *I Walked With a Zombie*, nos cuenta, apareció aquí como *Yo dormí con un fantasma*. No había espectro alguno en el film, y su protagonista más bien no podía pegar un ojo en toda la película. Lo más problemático es que mientras discutimos gozosamente aquellos títulos, posiblemente nos estemos perdiendo que esta noche pasan por TNT —como efectivamente ocurrió recientemente— *Ceiling Zero*, *G-Men*, *These Wilder Years* o *The Bride Came C.O.D.* con sus denominaciones originales. Mi política personal consistió en atender al título original siempre que estuviera a mi alcance (las cinematografías sueca, polaca, rusa o japonesa quedaron afuera del proyecto), lo que en el actual panorama del video o TV por cable parece estar cada día más justificado. Para todos los fieles espectadores de Cagney: atentos a la tele, que es posible encontrarse con *A Lion Is in the Streets*, aunque lo pasen con ese título, o con el de *El rey león*, o *Clarence, el león bizco*. Lo importante es poder verla. En fin, estimado Di Sarli; más allá de la polémica onomástica,

deduzco que como cagniólogo prolongado y exigente, las ideas del artículo no le parecieron del todo desacertadas. Y eso, en definitiva, es lo que cuenta. Muy cordialmente

E. A. Russo

ACLARACIONES Y ERRATAS

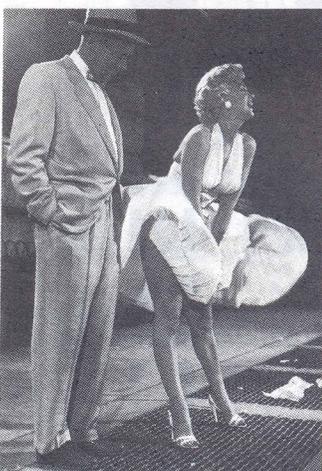
La sección "Repaso" dentro de las críticas de video está destinada a reseñar brevemente las películas estrenadas en video pero que ya habían sido cubiertas en la revista en el momento de su exhibición cinematográfica. No están firmadas porque la idea es la de reflejar lo que *El Amante* dijo en su momento. Premisa que no cumplí cuando me tocó escribir sobre *Los amantes de Pont-Neuf*; fastidiado por la película, no reflejé que en la revista había salido un comentario elogioso de Horacio Bernades. Pido perdón públicamente por semejante comportamiento autoritario. Sorry, Bernie.

G. N.

Otra: en la filmografía de Ken Loach nos olvidamos de la última película del director inglés: *Ladybird, Ladybird*. Se acaba de estrenar en Europa.

**Esta sección es editada por
Gustavo Noriega y suyos son
los textos que no llevan
firma. ■**

OBITUARIAS



Tom Ewell (1909-1994). Su imagen, contemplando cómo el viento del subterráneo le

levantaba la pollera a Marilyn, se convirtió en uno de los más recordados íconos cinéfilos. Siendo un actor de teatro durante muchos años (reclamaba el record de tener 28 fracasos en un período de 14 años), había hecho el mismo papel de *La comezón del séptimo año*, en teatro, en 730 representaciones. Si bien éste es su papel más famoso en cine, los redactores de *El Amante* lo recuerdan con enorme simpatía por su actuación en *La bomba del rock'n roll (The Girl Can't Help It*, F. Tashlin, 1956) representando a un productor cascarrabias que descrea del rock y de las posibilidades de Jayne Mansfield como cantante. Mirando las piernas de Marilyn, aturdidos por las exuberantes curvas de la Mansfield, todos fuimos, en algún momento, un

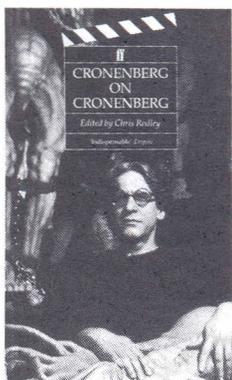
poquito Tom Ewell.

Filmografía: 1940, *They Knew What They Wanted*; 1941, *Desert Bandit*; 1949, *Adam's Rib* (La costilla de Adán); 1950, *American Guerilla in the Philippines*; 1950, *A Life of Her Own*; 1950, *Mr. Music*; 1951, *Finders Keepers*; 1951, *Up Front*; 1952, *Back at the Front*; 1952, *Lost in Alaska*; 1955, *The Seven Year Itch* (La comezón del séptimo año); 1956, *The Girl Can't Help It* (La bomba del rock'n roll); 1956, *The Great American Pastime*; 1956, *The Lieutenant Wore Skirts*; 1958, *A Nice Little Bank That Should Be Robbed*; 1962, *State Fair*; 1962, *Tender Is the Night*; 1970, *Suppose They Gave a War And Nobody Came?*; 1972, *They Only Kill Their Masters*; 1972, *To Find a Man*; 1974, *The Great Gatsby* (El gran Gatsby); 1983, *Easy Money*.

Jessica Tandy (1909-1994). En 1963 interpretó a la madre dominante de *Los pájaros*. A pesar de filmar en Hollywood durante más de cuarenta años (compartidos con su marido, Hume Cronyn), su fama la alcanzó cuando ya había cumplido 80 y ganó el Oscar a la mejor actriz por *Conduciendo a Miss Daisy*. Alternó su carrera

cinematográfica con el teatro; de hecho fue la única persona del elenco que representaba *Un tranvía llamado deseo* en Nueva York que no participó en la versión filmica. Su lugar fue ocupado por Vivien Leigh, que ganó el Oscar a la mejor actriz. Su fama otoñal deja el recuerdo de una hermosa vieja dama digna.

Filmografía: 1938, *Murder in the Family*; 1944, *The Seventh Cross*; 1945, *The Valley of Decision*; 1946, *Dragonwyck*; 1946, *The Green Years*; 1947, *Forever Amber*; 1947, *A Woman's Vengeance*; 1950, *September Affair*; 1951, *The Desert Fox* (El zorro del desierto); 1958, *The Light in the Forest*; 1962, *Hemingway's Adventures of a Young Man*; 1963, *The Birds* (Los pájaros); 1974, *Butley*; 1981, *Honky Tonk Freeway*; 1982, *Best Friends*; 1982, *Still of the Night*; 1982, *The World According to Garp*; 1984, *The Bostonians* (Amarás a un extraño); 1985, *Cocoon*; 1985, *Hitchcock, El Brivido del Genio*; 1985, *The Thrill of Genius*; 1987, *batteries not included; 1988, *Cocoon: The Return* (Cocoon II); 1988, *The House on Carroll Street* (La casa de la calle Carroll); 1989, *Driving Miss Daisy* (Conduciendo a Miss Daisy); 1991, *Fried Green Tomatoes* (Tomates verdes fritos);



Cronenberg on Cronenberg
Chris Rodley (comp.)
Faber and Faber, Londres, 1993, 214 pp.

Cuando algunos críticos rescataron al gore de las sucias aguas de las *exploitation movies*, creyeron haber descubierto el último tesoro de la contracultura. En un principio (antes de que el género se volviera “de culto”), la revaloración de la estética repulsiva (y “berreta”) de ciertas películas sólo podía justificarse en nombre de su “potencial subversivo”. En los años 70 el gore ya había dejado de ser una atracción de feria, pero la “nueva legitimidad” no benefició a todos los directores por igual.

Mientras que Romero quedó convertido en el abanderado del progresismo, a Cronenberg le tocó hacer de contraejemplo de la “political correctness” que los críticos buscaban en el género. Esta posición incómoda dentro del bando “reaccionario” explica un poco por qué Cronenberg ocupa la mayor parte de este libro en polemizar con sus “adversarios” (críticos o colegas), en lugar de satisfacer el apetito de “datos inútiles” que solemos tener sus fans. El resultado es inmejorable, porque el de Cronenberg es un caso raro: el del director que demuestra ser el teórico más lúcido sobre su propio cine. Cronenberg arremete contra sus detractores como lo haría cualquier lector consecuente de Susan Sontag: los descalifica por aplicar dogmáticamente la teoría marxista o freudiana a cualquier obra o persona que se les ponga delante, como si la crítica cinematográfica no tuviera ninguna especificidad teórica y sus análisis fueran deudores de las ciencias sociales. Cronenberg se está rebelando, sobre todo, contra Robin Wood y la influencia de *The American Nightmare*. Cuando Wood dice que los films de Cronenberg verían con tristeza la pérdida de la normalidad de clase media, su esquematismo no le permite darse cuenta de la ambigüedad de esos sentimientos. Cronenberg en ningún momento simula no ser lo que su adversario cree que es. No sólo aclara que nunca pretendió parecer un revolucionario, sino que dice sin medias tintas que hay cosas muy valiosas en la clase media (donde ubica a sus padres) y que no le interesa dismantelar *todo* el orden sostenido por ella. “Si esto me hace un reaccionario, me declaro culpable.” Lo que más indigna a Cronenberg es la burda estrategia de sus críticos: “disecionan” sus películas para aislar un aspecto que los ofende y poder analizarlo fuera del contexto de la ficción. Esta es justamente la base de su “malentendido” con las feministas. “La manera en que retrato a las mujeres es mucho más compleja de lo que cualquier análisis ideológico puede descubrir.” El mismo reconoce que sus films pueden estar mostrando su propio miedo a las mujeres, pero, en ese caso, es muy difícil distinguir lo que es consciente de lo que es inconsciente. Para Cronenberg, las feministas no deberían mezclar sexo y política. Si lo acusan de “sexista”, es porque se ha politizado un tema que no es político (“Para mí, ‘política’ no significa política sexual”). Según él, se puede crear un personaje femenino sin que se esté representando con él a todas las mujeres: “si yo muestro a Debbie Harry como un personaje que se quema el pecho con un cigarrillo, esto no significa

que esté sugiriendo que todas las mujeres quieren quemarse sus pechos con cigarrillos”. Pero la polémica es anterior a *Videodrome* (1982). Cuando se estrenó *Shivers* (1975), las feministas dijeron que mostraba a las mujeres como sexualmente pasivas, mientras que en el caso de su siguiente película, *Rabia* (1976), lo criticaron por retratar la sexualidad femenina como “predatoria”. Así planteadas las cosas —dice Cronenberg—, para evitar este tipo de críticas no sólo haría falta delinear los personajes femeninos siguiendo un manual feminista, sino que habría que saber *cuál* es el políticamente correcto. *Cronenberg on Cronenberg* podría pensarse como un libro “de barricada” contra los peores vicios intelectuales de cierta crítica que pretendió “legitimar” el género de horror por razones que no tienen que ver ni con el cine ni con la estética. Por eso, entre los peores enemigos de Cronenberg no podían faltar los críticos “freudianizados”, que piensan que sus películas encubren una postura puritana respecto del sexo. Frente a ellos, despliega su artillería pesada: el famoso “cartesianismo” cronenberguiano. La clave —dice, hablando de sí mismo como un autor— está en la idea de la independencia de la carne. La mente asiste con total lucidez al espectáculo de la descomposición del cuerpo. No es que la carne sea mala en sí (como pretenden los que lo acusan de rechazar el cuerpo y, por extensión, el sexo), sino que es independiente. Cronenberg dice que hasta hay cierto optimismo en el modo en que los protagonistas de sus películas observan la propia enfermedad: el cuerpo está mutando y la “carne vieja” da lugar a la “nueva carne”. Hay una cierta “creatividad” en la enfermedad (la “psicoplasmática” de *Cromosoma 5* o el “cáncer creativo” de *La mosca*), que indica que una nueva forma de vida está esculpiendo nuestro propio cuerpo y busca independizarse de él (este planteo hace acordar al cuento “La política del cuerpo”, de su amigo Clive Barker).

Cronenberg on Cronenberg también puede leerse como una historia comentada de las tendencias en el cine de horror de las últimas décadas (a este tipo de lectura tienden los párrafos intercalados por Rodley). Lo que intenta Cronenberg no es “novelar” esta historia, sino “teorizar” sobre ella. Pero, para poder quedar posicionado respecto de sus colegas como un autor “sui generis” (aunque el punto de partida sea ubicarse voluntariamente dentro del género), Cronenberg necesita diferenciar su cine de todas las formas “viscerales” del horror contemporáneo. Por eso, propone una “preceptiva” que se opone, punto por punto, a los presupuestos de sus colegas. El horror —dice— tiene que centrarse en el hombre: no tiene nada que ver ni con lo sobrenatural ni con la tecnología. En un universo sin Dios, el horror viene “desde adentro” del hombre. La base de todo film de horror es la muerte, y la muerte es un hecho “físico” (o fisiológico), algo que le sucede al cuerpo. Es por eso que el “horror biológico y ateo” que él propone es un subgénero para adultos: “mis films no son una proyección de los miedos infantiles, como George Romero ha dicho de los suyos... Es un poco más sofisticado, en el sentido de que se necesita entender qué es un ser humano”. Esto haría que los niños de hoy en día, tan fanatizados con el horror que accha “desde afuera”, no puedan sentirse atraídos por su cine. *La noche de los muertos vivos* (1968) sería justamente el modelo del horror que no es el suyo: gótico, distante, casi de ciencia ficción. “Un terror que no es de aquí”. ■

Silvia Schwarzböck



ENTELEQUIA

CINE - COMICS
ROCK - JAZZ

LIBROS Y
REVISTAS

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

por Guillermo Pintos

ROCK'N FREUD

COMPACT DISC

Películas para oír

CALLAO 1290 - 811-7057
(LOS GALGOS) - CAPITAL

ARENALES 3337 - 821-0574
(PASEO DEL SOL) - CAPITAL

STA. FE 2720 - 821-4611
CAPITAL

Testigo
Brad Fiedel/The Drovers
Milán-Sur 35659-2

Sigilo. Es la palabra que mejor define lo más interesante de la excelente banda sonora de *Blink*, aquí conocida como *Testigo*: imagínese un interior nocturno, oscuro. Es importantísima la ventana, abierta, con una cortina transparente que se agita silenciosa, tenue, y por donde la luz de luna proyecta su claridad azul a lo poco que se ve. Pero que, se sabe, tiene los contornos oscuros, irresistibles y definitivos del crimen. Esa música tan digna como la muerte y tan hermosa como una película, melancólica y viril, que lleva más de la nobleza del acero que de la corrupción de la herida, está en el centro de lo concebido por Brad Fiedel para el film de Michael Apted. Con sólo un piano, tal vez un sintetizador. Y si esa sutileza punzante es la que levanta en vilo la atención de quien sufre y disfruta en la butaca, es un martillar o chapoteo de angustia, violento y disonante, entre bronce y violines, el que habrá de hacerlo saltar y horrorizar cuando lo peor se consume.

No sólo es una música hecha con sobrado talento, es sonido de policial en estado puro. Y viene con una yapa que la complementa a la perfección. Son los cuatro temas grabados por el grupo irlandés The Drovers, que sin retóricas suman rock, jazz, música celta y otros condimentos, tanto punk como

folk. Sí que lo hacen bien. Son inspirados, líricos, enérgicos, dinámicos, intensos... Bueno, ¡bah!, que me gustaron los Drovers.

Peligro inminente
James Horner
Milán-Sur 35679-2

Así vale la pena. Se sabe, los críticos no pagan por lo que critican, pero aun así acometen. O tal vez por eso mismo. Pero volviendo a la banda sonora de *Peligro inminente*, que de ella se trataba, así sí que vale la pena un CD. Aunque sea gratis y no haya pena. No le falta nada. Si periodistas de arrabal ultramarino como los porteños asistieron a funciones privadas del film en Acapulco, es porque la cosa venía de gasto fuerte. Entonces así fue que, para estar a la altura, James Horner peló todas y cada una de las bolillas del programa de composición del conservatorio, y se planteó los mil y un ejercicios. Eso sí, eficaces. Todo suena a peligro inminente.

La partitura parece un muestrario móvil. La música es casi siempre enorme, los recursos cambiantes, y a la variedad tímbrica sólo le faltan las diapositivas del documental: "Estos son los cornos tocando alarma, allí los violines angustiados cada vez más arriba, debajo los contrabajos oprimiendo subliminales, los del fondo son timbales amenazantes, y al frente ponemos un triángulo nada más para molestar,

mientras el resto de la orquesta se compacta como una maza... o mejor dos, que percuten al espectador contra la butaca". Y así hasta completar cada una de las familias de instrumentos y sus posibles combinaciones.

Y la armonía, claro. Que las cuartas aumentadas, que las séptimas disminuidas (pobres ¿no?), o las sextas paralelas, sin olvidar las terceras de picardía, etcétera, etcétera. El contrapunto, la forma, los ritmos. En total, 768 puntos, de 126 bolillas, en ocho años. Niño Horner, aprobado.

Blade Runner
Vangelis
WEA 4509-96574-2

La banda sonora de *Blade Runner*, que se edita ahora por primera vez en forma completa y con algún *bonus track*, no sólo es uno de los mejores discos gestados por el desperejo Vangelis, sino también una comprobación de hasta qué punto una fábula —fílmica o musical— sobre mundos futuros o pasados generalmente no hace más que acentuar su absoluto, inevitable, obvio presente. Basta recordar el bellissimo, entrañable y melancólico deambular de Harrison Ford por el increíble diseño escenográfico de la película, o volver a escuchar la música del compositor griego. Hay músicas que, por distintos motivos, parecen no tener época. Otras, en cambio, traen una etiqueta con la fecha. Así, y aunque en verdad siempre depende del oyente, Mozart puede sonar más actual que "Canción con todos", un tango de los cincuenta más nuevo que Johnny Tedesco y Tangerine Dream más viejo que la Piaf. Vangelis, como otros tecladistas no rockeros tecnologizados en los 70, se dio en buena medida a ese casi estereotipo futurista-espacial-melancólico, frío de timbres, ajustado al ritmo de los sequencers, melódicamente simple y pegadizo, y armónicamente convencional que, despectivamente, algunos llamaban antes funcional y ahora new-age, en esencia, ultraconservador. Cerca de allí, lo escrito para el film de

Ridley Scott hace explícita su intención anticipatoria, aun en un tema titulado "Tales of the Future". Y se trata, precisamente, del más arcaico, pensado como una descontextualización de formas de canto medio-oriental muy primitivas. El que pone la voz es nada menos que el ex gordo Demis Roussos. En fin, que todo el CD se hace cargo con facilidad del cambalache de épocas y estilos propuesto en la película, lo mismo que el espectador u oyente, seguramente porque en la cabeza de las gentes está todo mezclado. Y entonces el cliché futurista, en verdad clásico-romántico, parece realmente futurista. Y espacial. ¿Por qué no? Y en este caso, además, está superbien. Los temas de ritmo más fuerte, la hermosa canción que tararea Mary Hopkin, el deliberado clima retro de "One More Kiss, Dear". Todo, excepto las voces, compuesto, arreglado, interpretado y producido por el griego.

Veredas de Buenos Aires
Juan Cedrón

No se consigue en Buenos Aires, pero sí en París. Como corresponde. Se trata de la versión original y única de los tangos que alguna vez escribieron juntos Julio Cortázar y Edgardo Cantón, tres de los cuales son ahora parte central de la banda sonora de *Cortázar*, el film de Tristán Bauer. Cantón, argentino de quien hace tiempo no llegan aquí noticias, emigró en su momento a Europa y se posicionó bien en el ambiente parisino de la música contemporánea. Cierta temporada, en un acceso contrastante, emitió una serie de tangos para orquesta típica y voz, y otros para orquesta típica sola, los primeros con textos especialmente escritos para la ocasión por el narrador y poeta. La voz la puso Juan "Tata" Cedrón, que hasta canta alguna línea en francés, y el conjunto es admirable. Las melodías inspiradas y distintas, los arreglos esmeradísimos, la voz emotiva a decir basta, las palabras cálidas y próximas. La placa se llama *Veredas de Buenos Aires*, como uno de los temas utilizados en la película. Los otros dos son "Java" y "La Cruz del Sur". ■

EL HOMBRE ELEFANTE

Es una de las joyas del cine contemporáneo.

Y también lo es su música.

¿Quién compuso la banda sonora original?

ENVIANOS TU RESPUESTA.
LOS PRIMEROS 10 MENSAJES
RECIBIRAN EL COMPACT
DISC CON LA BANDA
SONORA ORIGINAL
DE EL HOMBRE ELEFANTE
GRATIS.

EL AMANTE
CINE

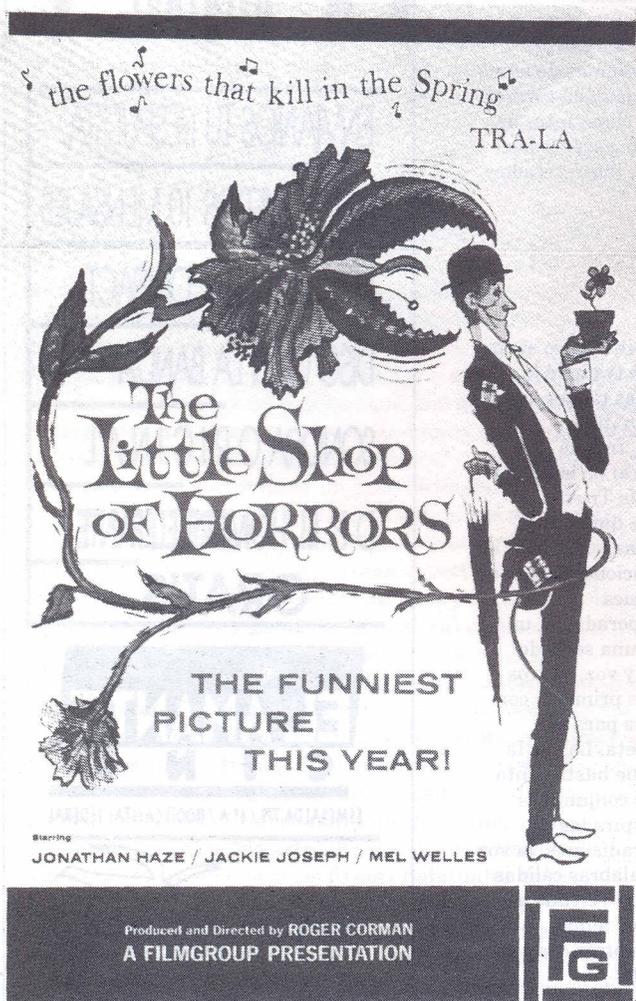
ESMERALDA 779 / 6° A / (1007) CAPITAL FEDERAL

Milan Sur

El hombre que filmaba demasiado

El reciente ciclo programado por la Sala Lugones más las películas disponibles en video permitieron un interesante acercamiento a la carrera de Roger Corman como director. Por tratarse de tan particular personaje, un repaso de sus múltiples actividades resulta un trabajo titánico. Sin embargo, la visión de más de la mitad de sus films como realizador —estimados en cincuenta y tres títulos— autoriza a sacar algunas conclusiones. A continuación, un panorama limitado de un hombre que debía dormir muy poco en su época de mayor trabajo.

por Gustavo J. Castagna



Entre el vivo, el chanta y el caradura hay algunas diferencias. Roger Corman reúne las tres condiciones en su cine. Como productor, director, distribuidor y hacedor de futuros realizadores, Corman aprovechó las modas del momento y reconoció su oportunismo (como un vivo), a veces confundiendo calidad con bajo presupuesto (como un chanta) y, en otras ocasiones, haciendo un par de películas invisibles que él mismo considera entre lo mejor de su producción (como un caradura). Es imposible apresar la obra de Corman en su totalidad, desparramada como está en cuarenta años y más de cien títulos que llevan su nombre. Corman surge cuando la industria hollywoodense necesita de nuevos formatos de pantalla para disimular su vacío estético. Aparece en el momento en que las cinematografías europeas captan la realidad con la cámara en la calle. Propone películas filmadas en dos días, a las apuradas y con un guión redactado la noche anterior. Corman surge como el nuevo rey de las películas de género desde la producción berreta. Establece una nueva forma de relación comercial con la AIP (American International Pictures), que, a los pocos años del acuerdo en conjunto, dedica su tiempo a contar dólares, muchos dólares. Gasta poco y estimula a los integrantes de su equipo; entre ellos, un póker de ases temible en el futuro (Coppola, Scorsese, Bogdanovich, Monte Hellman). Ubica a Vincent Price como una presencia necesaria en sus adaptaciones de Poe. Consigue que Boris Karloff, Peter Lorre y Ray Milland retornen a las imágenes en una insólita segunda vuelta, ya ancianos, borrachos y de andar lento. Cuenta buenas historias, regulares y pésimas. Innova la manera de hacer cine sin creer demasiado en el cine. Produce al mismo tiempo que dirige, agrega fragmentos de otras películas en películas suyas, deja que algunas escenas las filmen otros. Se divierte con el cine. Descubre el cine como un Méliès

descontrolado.

Corman es un cineasta del barullo y una personalidad interesante para analizar. Un personaje que entendió que lo más importante era llenar las butacas de una sala y ocupar el espacio de los desaparecidos autocines. Un productor inteligente más que un director atractivo. Un creador constante. Un demócrata tacaño que cuidaba hasta el último dólar. Un tipo que siempre creyó en el espectador inmediato y nunca en la gente reflexiva. Este economista ansioso, ordenado y voraz, director casual, desordenado, con escaso estilo (salvo en sus adaptaciones de Poe) pero seguro de cada uno de los pasos que daba, se transformó en un nombre que siempre se cita cuando se hace referencia al cine norteamericano de las últimas cuatro décadas. Entre esos dos ejes —el Corman productor y el Corman director— esbozaremos algunas cuestiones.

¿Clase B? Corman nunca se consideró un representante del cine de bajo presupuesto porque —según lo que declara en *Cómo hice más de cien films en Hollywood y nunca perdí un céntimo*, un libro de economía curioso y atrayente— sus películas nunca encajaron en aquella categoría fomentada por la industria de los años 30 y 40. Tiene razón. Jamás sus films acompañaron la exhibición de una película industrial con estrellas y tampoco sus *exploitation movies* gambetearon las necesidades de los estudios mayores. Corman, desde lo industrial, es una personalidad opositora al establishment de cualquier época aunque siempre estuvo atento a los vaivenes de la sociedad norteamericana. Un western como *La mujer de Oklahoma* (1955) podría confundirse en el montón generico de la producción de principios de los 30 con el joven John Wayne como primer actor. Pero Corman, que cree en un nuevo espectador, a fines de los 50 protege sus bolsillos con *Rock hasta que salga el sol* (1956), *Lo que conquistó el mundo* (1956), *El cavernario* (1956), *La mujer avispa* (1958) y *La criatura del mar encantado* (1960). La primera arranca con un recital de dos canciones de Los Plateros (contratados por la producción para un día); la segunda invita a creernos una invasión venusina con un personaje (Lee Van Cleef) que se comunica con una radio desde el fondo de su casa; la tercera nos lleva a la prehistoria con retazos de otros films donde aparecen reptiles y dinosaurios de cartón que llevan a los Godzilla japoneses al rubro de genialidad artística; la cuarta nos desconcierta con algunos personajes huyendo de la revolución de Castro mientras un monstruo marino acecha con su facha de pulpo gelatinoso; la última muestra el afán comercial de una cosmetóloga que trabaja con su cuerpo hasta transformarse en un insecto. Corman siempre creyó en el impacto irónico sobre el espectador y, en muchas escenas de estas cinco películas, el disparate de las frases y la narración desprolija —equilibrada con momentos soporíferos— revelan su autoexigencia lucrativa.

Como Armando Bo (autor de una única película), el problema para analizar las producciones más berretas de Corman es que hay que manejarse entre la seriedad y la broma por los desatinos que transmiten las imágenes. El Corman del "todo vale" se limita a algunas escenas logradas, mezcladas con los entuertos entre varios personajes encerrados entre cuatro paredes (*Lo que conquistó el mundo*) y reflexiones sobre la vida con vestuario alquilado y fragmentos que se repiten diez veces en la misma película (*El cavernario*). El colmo sería *La criatura del mar encantado*; el relato es absolutamente discontinuo y se estira para llegar al mínimo tiempo posible para la exhibición de una película. La famosa "hora" que duran varios Corman es una anécdota

publicitaria más que un criterio estético, elemento casi nulo en este tipo de producciones si salvamos la gracia y ciertos climas naïf que consigue Susan Cabot como la avispa.

El afán por complacer a los jóvenes espectadores, sumado a la urgencia por captar todos los temas posibles (uno imagina a Corman leyendo los diarios de la época para informarse de los cambios sociales en Estados Unidos), lo llevó a hacer *El intruso*, único film que le dejó pérdidas. Un alegato contra el racismo que puede tomarse como una rendición de cuentas de Corman ante aquellos que lo acusaban de director sin compromisos. *El intruso*, vale aclararlo, tampoco puede tomarse demasiado en serio, más allá del cuidado artesanal, por el esquematismo temático de la historia. Como muchas veces ocurre en Corman, la historia de la filmación resulta más interesante que la misma película. *El intruso* no es la excepción debido a los problemas que el equipo (siempre escaso) tuvo con los habitantes de un pueblo del Sur de Missouri (también escasos) al decidir contar la furia del Ku Klux Klan persiguiendo a un grupo de negros que, durante el rodaje, se vería reflejado en el odio real del entorno. Primera conclusión: sonreímos en muchos pasajes de este tipo de películas, nos divertimos por la carencia de medios y disfrutamos de algunas líneas de diálogo o de finales pretensiosos (*El cavernario*, *Lo que conquistó el mundo* —realizada un año después de *Body Snatchers* de Don Siegel—). Sin embargo, tenemos la sensación —más allá de que intuimos que Corman en cada película se probaba como director— de que cualquier toma, la que fuera, podía ser la definitiva. Y esto es un problema.



Dos rarezas. Corman siempre se destacó por la utilización de un único lugar físico para hacer sus películas. Un exterior descubierto por su equipo de trabajo o un decorado (dos, como máximo) le eran suficientes dada la inversión presupuestaria. Con esta elección —riesgosa pero entendible para los fines estéticos de su cine— Corman dejó otras dos “horas” que, acaso, se encuentren entre lo mejor de su carrera. En *La tiendita del horror* (1960) y *El falso escultor* (1960) la risa no está forzada porque se rompe el eje de la cámara o por la carencia de medios económicos sino por el humor negro de ambas películas. Sin pretensiones y filmadas en nueve días entre las dos, Corman metaforiza su afán por el dinero con la planta carnívora y deja unos cuantos momentos imborrables, riéndose de los poetas beatniks en su época de apogeo, tomando como centro a un artista asesino que modela sus obras con sus víctimas. A diferencia de las otras películas, este dueto negro de Corman transmite la sensación de la felicidad de sus personajes. Nuevas conclusiones: ninguna película es mejor o peor porque se haya hecho en cuarenta y ocho horas.

Hippies. Corman no estuvo en Woodstock ni tampoco en Monterey Pop, pero con *El viaje* (1967) y *¡Gas-s-s-s!* (1970) aprovecha la invasión hippie, apoyado por las ideas de Peter Fonda, Bruce Dern, Dennis Hopper y Jack Nicholson. *El viaje* es la demostración de la falta de prejuicios del director para compenetrarse con los temas de sus películas. Corman se mandó unos cuantos viajes para descubrir de qué se trataba la euforia hippie. En la película, que puede ser vista como una autobiografía alucinógena, Corman cierra la etapa pop iniciada por Lester y The Beatles para anunciar algunas cuestiones estéticas del video-arte. La intuición de Corman alternaba sus robos desmesurados con películas que se anticipaban a futuras innovaciones. En el caso de *El viaje* puede percibirse un borrador de la futura *Easy Rider*. Otra conclusión: muchas veces Corman no sabía lo que estaba haciendo, llevado por el deseo de aumentar su cuenta bancaria.

Gangsters. *Ametralladora Kelly* (1958), *La matanza de San Valentín* (1966) y *El clan Barker* (1970) encierran una paradoja: se oponen al Corman desordenado y constituyen una trilogía donde el apuro por terminar el rodaje jamás se antepone a la solidez de las historias. Corman arriesga y nos muestra a Kelly (Bronson, notable) como un criminal que le tiene miedo a la muerte. Corman documenta el fusilamiento ordenado por Al Capone —mediante la utilización de un flashback y una voz en off a manera de flashforwards— y sigue cada uno de los pasos de sus personajes eligiendo la narración de un film de la Warner de los años 30. Corman ofrece una galería de psicópatas (homosexuales y drogadictos, por si no bastara) junto a una madre protectora (Shelley Winters, increíble) para formalizar un feroz tratamiento del Edipo. *El clan Barker* es la película oculta de Corman y la posibilidad de encontrarse con un capítulo más largo de la serie *Los intocables* pero desde el punto de vista de la ilegalidad. Uno de sus mejores films, también puede verse como una vuelta a la resistencia de los personajes que caracterizaba a las películas de Howard Hawks. Más conclusiones: Corman trató todos los géneros posibles pero en el rubro de los gangsters alcanzaba una ambigüedad en lo sexual a la que pocos se animaban.

Edgar Allan Corman. Mientras la Casa Hammer resucitaba a los viejos monstruos del terror, Corman, despierto como siempre, decidió acercarse a Poe y dejar ocho films basados en sus relatos (número total si

agregamos *El palacio embrujado*, mezcla de textos de Lovecraft y Poe). *La caída de la casa Usher* (1960), *El pozo y el péndulo* (1961), *El entierro prematuro* (1962), *Cuentos de terror* (1962), *El cuervo* (1962), *El palacio embrujado* (1963), *La máscara de la muerte roja* (1964) y *La tumba de Ligeia* (1964) son una única película por el tratamiento formal del director, por las filiaciones entre las historias y por la distancia que toman de los relatos de Poe. Corman armó un sistema especial para esta serie: 1) empezar la película respetando a Poe, 2) introducirle matices de humor siniestro, 3) abandonar a Poe para apoyarse en los rasgos interpretativos de sus actores principales (Price, Karloff, Lorre), 4) crear climas ominosos donde la niebla, los fantasmas y los castillos representan una opresión sobre el recién llegado o los habitantes de esos lúgubres lugares, 5) sostener los relatos en aquello que debemos descubrir, ubicado tras las paredes o en los sótanos de los castillos, 6) volver a Poe en los últimos minutos de cada película, y 7) terminar los films con una frase del escritor. Con marcados desniveles, la serie Corman/Poe se destaca por la utilización dramática del color y por la gestualidad y verbosidad de los intérpretes. El género —en este caso— no encuentra su costado romántico (salvo en *La tumba de Ligeia*) y ofrece un clima mortuorio que se dirige a los repetidos finales donde el fuego destruye aquellos lugares siniestros. Otra conclusión: dentro de este estilo, *El hombre de los rayos X* es el mejor Corman por la elaboración de una historia que entre el humor y la seriedad deja paso a la trascendencia del padecimiento del personaje encarnado por Ray Milland. El sistema Poe/Corman (junto a los guiones de Richard Matheson) es menos interesante que el dolor y el sufrimiento del doctor James Xavier, el gran genio y *freak*, al mismo tiempo, de toda la producción cormaniana.

Dos escenas. En *La tiendita del horror*, el tonto empleado Seymour Krelboined tiene una nueva amistad: una planta carnívora que le exige comida. De un día al otro, la planta voraz crece mientras nuevos visitantes quedan fascinados con su presencia: el empleador que ya no se enoja tanto, la joven enamorada del empleado, dos teenagers, los vecinos y los curiosos se acercan a la tienda a observar a la amiga de Seymour. En *El clan Barker*, mamá y sus hijos resisten los disparos de la policía refugiados en la casa. Los patrulleros se van acercando al lugar pero también están aquellos que quieren presenciar el desenlace de la familia delincuente. Las imágenes alternan los últimos momentos de los Barker con gente que no se sabe de dónde salió pero que mira con asombro y delectación el final de la historia. En estas dos escenas del cine de Corman pueden resumirse sus obsesiones. Un cine que se alimentaba descuidadamente de todo lo que tenía alrededor pero que siempre necesitó de los espectadores para conseguir sus fines. “Pasen y vean, éste es el cine que yo hago”, nos dice Corman en cada una de sus películas. Y cuantos más curiosos, mejor. ■

Corman en video

Ametralladora Kelly, El falso escultor / Baldazo de sangre, La tiendita del horror, La caída de la casa Usher, El pozo y el péndulo, El entierro prematuro / La obsesión, Cuentos de terror, El cuervo, El terror, El hombre de los rayos X, El palacio embrujado, La máscara de la muerte roja, La masacre de San Valentín, El viaje, El clan Barker, Frankenstein, perdido en el tiempo. ■

El cine cumple 100 años



y en diciembre *El Amante* cumple 3



(¿cómo soportaron 97 años sin nosotros?)

Envíe su lista de las mejores películas de la historia (hasta 20)
y juntos confeccionemos las 100 mejores según *El Amante*.

Entre los que participen sortearemos tres ganadores que se llevarán, cada uno, una banda de
sonido en CD, una suscripción anual a la revista,
un juego de la colección *Directores* y ¡ningún electrodoméstico!

Escriba a Esmeralda 779 6° A. (1007) Capital Federal
antes del 1° de diciembre

Diccionario cinéfilo VI

Esta entrega de nuestro Diccionario se edita en Dolby-Surround System. Es que nos ocupamos de ciertos tópicos y paradojas de ese gran olvidado, esa dimensión que parece pasar a segundo plano cada vez que uno dice que va a ver una película. Se trata del sonido, aquello que hace del cine un medio audiovisual. La educación cinéfila, como se verá, también es una escuela de la oreja.

por Eduardo A. Russo

Doblaje. Técnica de reemplazo de las voces originales de una película por otras distintas, luego del momento de rodaje. El doblaje puede ser realizado por el mismo actor o por otro; en el mismo idioma o en diferentes, de acuerdo a los públicos y modalidades donde el film será exhibido. El término global es en sí engañoso (y el doblaje es en su misma esencia una a veces tremendamente efectiva superchería) ya que hay doblajes y doblajes. En la cultura cinéfila se lo suele denostar al pensarse inmediatamente en su versión más degradada: la del doblaje de traducción. El espectador local huye especialmente de esas versiones filmicas donde, por ejemplo, Orson Welles adquiere una presencia acústica extrañamente parecida a la de Fernando Fernán Gómez, o donde un diálogo en el Bronx resuena como en los arrabales de Barcelona. Pero no todo es hispánico en el doblaje castellano: también suele haberlo mejicano, portorriqueño y argentino. Con buenas razones, Borges supo calificarlo como “monstruo”, “prodigio penoso” e “industriosa anomalía fonético-visual”. Con otras no menos buenas, puede destacarse que el doblaje es mucho más que la conversión de una a otra lengua. Y que ésta no siempre equivale a una pérdida considerable; depende de la calidad del proceso. Lo que escuchamos cuando vemos un film depende cada vez más de lo agregado en la post-producción que de lo tomado en el rodaje (esto último denominado usualmente como *sonido de referencia*); y en ello hay mucho de doblaje. Un tipo especial es el llamado ADR (*Automatic Dialogue Replacement*), que consiste en sustituir las líneas que no suenan como se quiere por otras más adecuadas, pronunciadas con todo el tiempo del mundo y las variaciones posibles hasta dar con la más indicada. Y eso también es doblaje. Por otra parte, esta técnica permite a veces explorar la imagen de un modo más conveniente, más allá del ping pong literario que nos exigen las letritas, en particular si se habla mucho (en ese sentido, uno va más bien a leer una película de Woody Allen o de Ingmar Bergman). Acaso tampoco desfavorezca demasiado a las comedias de diálogos ultrarrápidos, donde los *one-liners* subtítulos a menudo confunden al más intrépido lector veloz.

Una divertida mirada sobre el mundo del doblaje aparece en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, atenta a los costados ridículos del asunto. Pero no es cuestión de execrarlo en forma masiva. Recordemos sólo la voz de Bogart en la transmisión de sus films por TV. Milagro

realmente cercano a su inolvidable, legítima cualidad nasal. Lo cual hacía que cualquier emisión —durante décadas pasadas— de esas excepciones que eran *Horas desesperadas* o *No somos ángeles* (más allá de las discutibles virtudes de ambos films) quedaran de inmediato descartadas ante la presencia de otro Bogie. Uno distinto, inverosímil, de voz grave y cavernosa.

Dolby. Sistema de grabación y reproducción de sonido desarrollado en los 70, que reduce los niveles de ruido de fondo. Los dispositivos *Dolby System*, que en etapa experimental ocupaban tanto lugar como para alojar en su interior al mismísimo Mr. Dolby, hoy se han convertido en elemento estándar para la tecnología de sonido. En el cine, el Dolby Stereo registra el sonido en dos bandas ópticas, que crea cuatro pistas de sonido. Eso significa que en las salas adecuadas —esas que es casi imposible encontrar en Buenos Aires— usted puede percibir lo sonoro con una apabullante sensación espacial. Un perfeccionamiento notable es el del *Dolby-Surround Sound*, que mediante un canal separado (que suena en parlantes ubicados a los costados y detrás de la sala) coloca a nuestros oídos *en el medio de la película*. En este ambiente, hasta los silencios suenan distinto. Basta escuchar al respecto lo que consigue el maestro Kurosawa en *Sueños*. Cuando se habla de las pérdidas del cine en formato televisivo, no muchos se acuerdan de que las acústicas van a la par de la definición y formato de pantalla. Necesitamos ya salas locales con equipos actualizados, junto a TV stereos y videos con Dolby en todos los hogares y cubículos cinéfilos: un paso imprescindible para la democratización sonora del cine.

Efectos sonoros. El sonido en el cine no deja de tener un costado paradójico: la mayor verosimilitud se consigue frecuentemente a expensas del menor grado de realismo. Expliquémonos: cuando en *El toro salvaje* los guantes vuelan y se estrellan contra los rostros tumefactos, el golpe sonoro que los acompaña nada tiene que ver con trompadas reales sobre caras de verdad. Lo importante es que suene e impresione, no su fidelidad. En ese sentido, todo ruido tiende en el cine a despegarse de lo natural para ser artificial. Y así es como un trueno deberá sonar como tal aunque provenga del artilugio más extravagante. Los técnicos encargados de la toma de sonidos deben acudir a su ingenio (acaso por eso el que los dirige reciba el nombre

de ingeniero de sonido) y, cuando eso no alcanza, se echa mano a sonidos que se crean a pura ecuación matemática, efectos que no poseen otra fuente que la computadora: los sonidos sintéticos o digitales. Lejos estamos de aquellos tiempos en que Murray Spivack (algo así como el fundador de los efectos sonoros en Hollywood) hizo rugir al rey Kong mezclando un rugido de león con otro de un tigre pasado al revés. El resultado impresiona aun hoy, y en 1933 desmayó —cuenta la leyenda— a no pocas espectadoras, mientras otras musitaban en éxtasis: “¡Qué hombre!”. Hoy en día, los bancos de sonido digital se suman a las ilimitadas posibilidades de creación de nuevos efectos. Toda una corriente del cine actual, según el teórico y realizador Michel Chion, se dirige a una revalorización de lo sensorial que cuenta con los sonidos como principales promotores de un contacto *material* con la película. En medio de batallas, tempestades, selvas, entre muchedumbres agitadas o expuesto al viento del desierto, el espectador cuenta cada vez más con el sonido para *sentir* una película.

Foley. Dispositivo que inmortalizó el nombre de su inventor, Jack Foley. Se trata de una sala de grabación especialmente acondicionada y provista de micrófonos de varios tipos, donde se registran muchos de los sonidos que escuchamos al ver un film. Pasos, ruidos diversos, golpes, roturas... todos ejecutados con los implementos necesarios por los *Foley Artists*, ruidosos actores entrenados para reproducir con sus cuerpos y accesorios todo tipo de efectos, desde un susurro hasta un estruendo. Resulta especialmente gracioso presenciar una sesión de Foley. Para que una cabeza suene al explotar como una sandía, habrá que aplastar adecuadamente el fruto correspondiente. Trompadas, caídas, disparos. Tarea para el hogar: comparar cómo fueron sonando los tiros de las mismas supuestas armas a lo largo de la historia del cine sonoro. A veces se llama *foleys* a los efectos sonoros individuales. La sala recibe el nombre de *Foley Studio*.

Mix, mixing. La apuesta al sonido directo —salvo casos excepcionales— es cada vez más exigua, por lo cual en los rodajes se permite un enorme margen de error. Los americanos han elaborado, a partir de la temprana posibilidad de corregir, agregar y combinar sonidos, un conocido proverbio: *Fix it in the Mix*, “Arréglalo en la mezcla”. Los responsables del *mixing* suelen quejarse de que toda prolijidad sonora queda bajo su responsabilidad, y

que es un trabajo ingrato, porque cuando está bien hecho es lo que menos se nota. Los tiempos heroicos del sonido no contaban con mucha posibilidad de mezclar ni de grabar sobre lo grabado: había que poner todo junto, en el mismo momento. La cosa duró hasta 1932, cuando algunos comenzaron a experimentar. Pronto el esquema esencial contó con varios canales que confluían en tres bandas principales: diálogo, efectos y música. Hoy en día, unos quince (y a veces más) canales se mezclan en cada banda. La complejidad del trabajo en la era post-Dolby hace crecer el lugar del control del *mixing*. Desde las consolas, Walter Murch lanzó en los 70 una nueva especialidad a la que puso nombre: diseñador de sonido. Se piensa a sí mismo como un diseñador de ambientes... sonoros (“Me dan una sala con techo y cuatro paredes: debo poblarla con los sonidos que necesite”, W. M.). Cualquiera que haya presenciado *La conversación* o *Apocalypse Now*, donde trabajó para su amigo Coppola, convendrá en que sabe de lo que está hablando.

Vitaphone. Primitivo sistema de sonorización con discos desarrollado por la Western Electric hacia 1926, que permitió un año más tarde el lanzamiento de *El cantor de jazz*, film que iniciaría el cambio irreversible de la industria: del mudo al sonoro. Curiosidad entre curiosidades, en *El cantor de jazz* nada es lo que pretende aparentar. Al Jolson es blanco y se disfraza de negro. Canta temas de *music hall* y el título lo jazzifica. La dirige Alan Crosland, técnico ocupado especialmente en registro de sonido, y para colmo inicia el sonoro sin poseer banda sonora. En realidad, sólo los números musicales del film y cuatro cortas escenas estaban sonorizadas. El gran problema de los discos (y que había frenado al sonido durante décadas enteras) era la dificultad de sincronización, especialmente dramática en los diálogos. El sistema *Vitaphone*, pese a su carácter rudimentario, permitió a la hoy olvidada *The Lights of New York* ser la primera “100% talkie”. Muchos pensaron que era una moda pasajera. Otros —entre los que estaban Griffith, Eisenstein y Chaplin— que con las *talkies* el cine se acababa. El reino del sistema *Vitaphone* fue efímero; pronto quedó superado por el registro de sonido en la misma película y adiós a los problemas de sincronización. Seguramente Jolson ni sospechaba eso que estaba inaugurando cuando desde el fondo del corazón balaba a su viejita emocionada el célebre... *Mo-o-o-omie!* ■

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:

- Set de 4.5 m x 9 m con fondos y planta de luces de 30 kw tipo Fresnel, softlight, farsos, 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 electrógeno propio.
- Videocassetteras portátiles U-Matic high band SP con time code.



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

Los Beverly ricos (*The Beverly Hillbillies*), EE.UU., 1993, dirigida por Penelope Spheeris, con Dabney Coleman, Erika Eleniak, Cloris Leachman, Lily Tomlin y Jim Varney.

Barry Sonnenfeld, el director de *Los locos Addams 1 y 2*, dijo alguna vez que lo peor de llevar al cine una serie familiar es que el público quiere ver algo distinto que en la TV, pero sin que cambien las relaciones entre los personajes y sin que ninguno de ellos se transforme. Nadie espera que Morticia y Homero se divorcien o que un miembro de la familia deje de actuar como un Addams. Hollywood parece haber encontrado una fórmula para transformar una familia-de-TV en una familia-de-película sin traicionar los gustos del público: los personajes seguirán siendo idénticos a sí mismos, porque deberán afirmar sus valores frente a la amoralidad yuppie. "Familias post-reaganianas" las llamó Anjelica Huston cuando le preguntaron sobre el tema. Al respecto, es posible que los productores metidos en el negocio del "revival" recuerden con frecuencia la primerísima premisa del genial Walt Disney: "todo niño es un futuro adulto" y lleguen a una audaz conclusión: el público juvenil es fanático de los Simpson, pero espera que su familia se parezca a "las de antes". La fórmula, que funcionó bastante bien con los Addams (sobre todo cuando Sonnenfeld buscó inspiración en Tim Burton, no sirvió para los Clampett. Penelope Spheeris había logrado hacer de un exitoso sketch televisivo una excelente película: *El mundo según Wayne*. La taquilla había estado de su parte. Esta vez, se esperaba que repitiera la experiencia con una serie "clásica". No le fue bien, aunque se nota que intentó hacer lo mismo (a todos los fanáticos de *El mundo según Wayne* nos quedará la duda de cuánto del mérito de este film pertenecía al guionista y actor Mike Myers). El film anterior de Spheeris, algo así como una "metacomedia", destruía la estructura del género saturándola de gags que se acumulaban sin transiciones. La película misma se convertía en un inmenso gag cuando Wayne y Garth la comentaban después de los créditos finales, imitando a los presentadores de la TV. El "sentido" no aparecía con el encadenamiento de los sucesos, sino que se construía dentro de cada gag. El humor era la "segunda lectura" del gag, porque lo que se descifraba no era el código adolescente, sino el de las películas de adolescentes. Incluso, los "niveles de lenguaje" se multiplicaban dentro de cada gag (al cine se sumaban la televisión, el videoclip, el documental, la publicidad...), sin que pudiera encontrarse ningún rastro de algo exterior a los códigos audiovisuales. *Los Beverly ricos* es la experiencia fallida

de lo mismo. La "segunda lectura" de los gags nos remite esta vez a los valores de los personajes antes que al universo televisivo del cual provienen. Los viejos personajes sobreviven como arquetipos vacíos que cumplen la función de recordarnos quién era quién en la serie. Parecen los "body snatchers" de los originales en lugar de su versión impostada. Su total falta de inteligencia hace que sus valores provincianos resulten tan poco atractivos como los de los inescrupulosos que buscan estafarlos. Los nuevos personajes sólo sirven para ejemplificar la escala de valores de la clase alta norteamericana y la de los que aspiran a ascender socialmente (la película parece criticar la frivolidad de unos y la codicia de los otros, pero a los únicos que condena a la total antipatía es a la pareja de yuppies). El "choque de valores" que se quiere mostrar parece el resultado de enfrentar en una misma película a los personajes de *La familia Ingalls* con los de *Dinastía* o *Dallas*. Una lástima. ■

Silvia Schwarzböck

Una novia sin igual (*So I Married An Ax Murderer*), EE.UU., 1993, dirigida por Thomas Schlamme, con Mike Myers, Nancy Travis, Anthony La Paglia, Amanda Plummer y Brenda Fricker.

Si *El mundo según Wayne* hubiera tenido en Buenos Aires el mismo éxito que en Estados Unidos, *Una novia sin igual* seguramente hubiera pasado por los cines. Aunque esta vez Mike Myers no es el guionista, el humor de la película es el mismo del film de Penelope Spheeris. Lo interesante es que lo es por razones distintas del oportunismo o la reiteración de una fórmula exitosa. Charlie MacKenzie (Myers) es un tipo absolutamente simpático y querible que tiene un sentido del humor igual al de Wayne (actúa todo el tiempo como él, pero no un estereotipo del adolescente-de-las-películas-de-adolescentes). Su telefilia y su "espíritu adolescente" (dos caras de la misma moneda) son su mejor estrategia de seducción, aquello que lo hace irresistible para las mujeres. Pero su terror al matrimonio lo lleva a abandonar a sus parejas en el pico más alto de la relación, quedándose con una ridícula idea del amor trágico. El episodio con que cierra cada romance es insólito: "canta" sus poemas al estilo Tom Waits en el pub local (las "canciones" son del propio Mike Myers y su imitación de los tics de un songwriter "reventado" es antológica). Cuando Charlie conoce a Harriet, una encantadora carnícera que insiste en no hablar de su pasado, aparece el McGuffin de la película: si es ella o no la "Señora X", la "asesina de la luna de miel", una sospecha que todos

creerán una excusa para justificar su fobia. Como en *La sospecha* (a la que se cita dos veces) o en *La ventana indiscreta*, de lo que se trata es del miedo al matrimonio. Pero Schlamme no tiene intenciones cinéfilas. De hecho, la cita de la escena en la que Cary Grant le lleva un vaso de leche —presuntamente envenenada— a Joan Fontaine pierde cualquier sentido de homenaje desde el momento en que vemos a Charlie haciendo unos ridículos ejercicios gimnásticos mientras mira un bizarro noticiero sensacionalista. Todos los personajes secundarios tienen oportunidad de lucirse en escenas memorables (uno de ellos, el padre de Charlie, lo interpreta el mismo Myers). La del policía "jugando" con su jefe a "Starsky & Hutch" o la de la visita guiada a la prisión de Alcatraz podrían haber estado en *El mundo según Wayne*, aunque la telefilia de Schlamme no llegue tan lejos. ■

Silvia Schwarzböck

La mujer del cuadro (*The Woman in the Window*), EE.UU., 1944, dirigida por Fritz Lang, con Edward G. Robinson, Joan Bennett, Raymond Massey, Dan Duryea. (Orson Producciones)

La mujer del cuadro es una película problemática. Por razones ajenas a la voluntad de ambos, una mujer soñada (Joan Bennett, insuperable) arrastra a un respetable profesor de criminología, padre de familia "retirado de toda clase de aventuras" (Edward G. Robinson, ídem), primero al crimen, luego a la culpa y la paranoia, y finalmente... Prohibido revelar eso. Sólo diremos que ese aparente final, negrísimo, cruel a más no poder, no es el verdadero final, ya que en ese momento nos enteramos de que... No, tampoco puedo revelar esto. ¿Pero entonces cómo cuernos hago para hablar de la película? Eh... bueno, la cuestión es que hay una vuelta de tuerca de último momento, un final-sorpresa que cambia el sentido de la historia. Esa vuelta de tuerca desbarata todo lo que Lang había construido (o destruido, más bien, ya que, como la mayoría de las películas de su autor, *La mujer del cuadro* es una tragedia) durante los noventa minutos anteriores. Y ojo, que no es un caso más de intrusión del productor. Al contrario: Lang admite (en *Fritz Lang en América*, el libro que recopila sus conversaciones con Bogdanovich) que la idea fue suya, y le costó peleas con el guionista y productor de la película, Nunnally Johnson. Algunos la considerarán un golpe de genio. A mí me da toda la sensación de que es, de parte de Lang, un "arrugue", elegante pero arrugue al fin, ante la extrema negrura de la historia. Si el final es discutible, la película es

admirable. Como en una de Hitchcock (las similitudes entre ambos son bastante sorprendentes), un hombre común se ve arrastrado a un mundo de pesadilla debido a un encadenamiento fatal de las circunstancias. Una implacable mecánica de los hechos que en Hitchcock suele ser obra de una voluntad superior, mientras que en Lang es algo más indeterminado y desprovisto de significación y de moral, y por eso mismo más terrible y oscuro: la fatalidad, lisa y llanamente. A Lang el momento del crimen le interesa tanto como a Hitchcock, pero no se regodea sádicamente en él, sino que lo muestra con

característica sequedad, como quien dibuja una geometría inevitable. Como en Hitchcock, se mata con lo que se tiene a mano. En este caso, unas tijeras: ¿será el mismo par que usaría Grace Kelly una década más tarde en *La llamada fatal*? Mientras que Hitchcock nos lleva a identificarnos con el héroe, manipulándonos para que miremos el mundo a través de sus ojos, Lang nos mueve a la *empatía*: compartimos la suerte maldita de Robinson y Bennett, nos desesperamos junto a ellos, pero sin perder nuestra condición de terceros. Somos cómplices, sí, pero no somos ellos. La culpa de los héroes, por otra parte,

se ve relativizada por su condición de víctimas de las circunstancias, de un Destino que aquí es aun más cruel, más aciago que en obras tan negras como *Más allá de toda duda razonable*, *Mientras la ciudad duerme* o la propia *M, el vampiro negro*. Tanta fatalidad explica la voltereta final, un gesto de cortesía al fin y al cabo para con los angustiados espectadores. Tan pesimista como Hitchcock, Lang nos deja esa última esperanza, una mínima moral que no pasa por la fe sino por algo más básico y menos razonable: la necesidad de seguir vivos. ■

Horacio Bernades

Max Ophuls

Siempre estuve en Viena

Estoy aquí por amor al arte del amor
(Anton Walbrook en *La ronda*)

Es curioso: Max Ophuls (1902-1957), el artista más "vienés" que haya dado el cine, no nació en Viena, la ciudad a la que, una y otra vez, volviera imaginariamente para hacer transcurrir allí sus ficciones, sino en Saarbrücken, Alemania. De allí debió huir (como Billy Wilder, que tampoco era vienés, y como tantos otros) en 1933, poco después de que Hitler pusiera en llamas el Reichstag. Tal vez porque su proverbial delicadeza y buen gusto no toleraban tanta muerte y locura, pero más seguramente porque Ophuls —cuyo apellido no era Ophuls, ni Ophüls (como a veces se lo escribe), ni mucho menos Opuls (como aparece en los créditos de sus películas en Hollywood) sino Oppenheimer— era judío. En veinticinco años de carrera, Ophuls redondeó una veintena de películas, entre ellas media docena de obras maestras, realizadas durante un exilio de toda la vida, que lo llevó sucesivamente de Alemania a Francia, Italia, Holanda, Suiza, Hollywood, y de nuevo Francia. Hasta que un ataque al corazón terminó con su vida en Hamburgo, cuando sólo tenía 55 años y se encontraba en la cúspide. La de Ophuls es una pasión por las formas que no excluye, curiosamente, ni la sobriedad ni la emoción. Un espíritu clásico tentado por lo barroco, si se nos permite la paradoja. Equilibrado durante su etapa americana (cuatro títulos, de 1947 a 1949) y desatado tras su regreso a Francia, en 1950. Su cine es uno en el que predominan las líneas curvas u oblicuas, las angulaciones y las empujadas escaleras, las figuras en caracol. El drama, sin embargo, suele discurrir pudoroso, en sordina, evidenciando una inocultable fascinación por el mundo de la mujer.

Narrador de refinado sentido musical, si algo caracteriza el estilo visual de Ophuls son los amplios, elegantes movimientos de grúa que peinan los decorados como si el tiempo viajara en ellos. Maestro de maestros, el arte de Ophuls parece hallar prolongación en el Visconti de *Senso*, *Las noches blancas* o *Grupo de familia*, en el Bertolucci de *La estrategia de la araña* y *El conformista*, incluso en algunos aspectos del Fassbinder más abigarrado (pensamos en *Desesperación*, por ejemplo) y es uno de los modelos invocados por Scorsese como fuente de inspiración para *La edad de la inocencia*.

"Viena, 1900", dice el cartel inicial de *Carta de una enamorada* (*Letter from an Unknown Woman*, 1948, editada por Yesterday). Cartel casi innecesario, tratándose de una película de Ophuls: la mayoría de sus historias transcurren en ese lugar y ese tiempo. Lugar y tiempo soñados, irreales, a los que el presente del relato evoca como a un pasado irremediamente perdido. Aquel pasado es siempre el del amor, en su breve momento de esplendor. "Amo el pasado", dice alguien en *La ronda* (*La ronde*, 1950, editada por Epoca), y Ophuls viaja una y otra vez hacia allí, con callada ilusión: podría suponerse que si el *flashback* no hubiera existido como figura de estilo, Ophuls lo habría inventado. En *Carta de una enamorada*, posiblemente uno de los films más bellos, tristes y acongojados que haya dado el cine, Stefan (Louis Jourdan) recupera su pasado, lo rearma como un rompecabezas, gracias a la carta escrita por Lisa (Joan Fontaine), la mujer que lo amó y que ahora lo vuelve a hacer presente para él. Ophuls da una doble vuelta al relato, evoca ese pasado a través de los ojos de Stefan y de la voz en off de Lisa. "Yo veo todo al mismo tiempo. Yo veo todo en redondo", se escucha en *La ronda*. Un par de pendientes viajan de mano en mano en *Madame de...* (1953, Arte Video), y la narración va siguiendo ese recorrido circular, viajando ¡hasta Constantinopla! y volviendo al punto de partida. En ese recorrido, la protagonista (Danielle

Darrieux) pierde el amor de esposo y amante. Duplicidad común a todas las heroínas ophulsianas, para las que el matrimonio es una jaula de oro y la aventura extramatrimonial, un fracaso más duro aun, porque es el del gran amor de su vida. *La ronda* lleva al paroxismo la figura del círculo, desde el propio título hasta el motivo central del carrusel que gira y gira, al ritmo del vals ("para que el amor empiece a girar, nada mejor que el vals", se oye: no olvidar que estamos en la Viena de principios de siglo). Al arrullo del vals gira también la cámara de Ophuls, y ese arrullo es dulce y embriagador, pero definitivamente melancólico y fatal, como un tango: los amores duran lo que dura el baile, la ronda. Al final del vals espera la muerte, siempre. Lisa ya ha muerto cuando Stefan lee su carta, tan llena de vida, y la carta lo *anima*, paradójicamente, a enfrentar la muerte: al final de *Carta de una enamorada*, "el músico Stefan va en carroza al muere", podría decirse. *Madame de...* termina de la misma forma. En la asfixiante, opresiva, genial *Lola Montes*, consumación y caída del universo ophulsiano (¿cuánto más habrá que esperar para verla en video?), la heroína se encamina a la muerte durante 140 minutos casi irrespirables. Juego de repeticiones, recurrencias y superposiciones, toda película de Ophuls es siempre la puesta en escena de una puesta en escena, el relato de un relato. Operación que en *La ronda* alcanza su mayor visibilidad, con el maestro de ceremonias (Anton Walbrook) que es también un narrador incluido en la narración, un demiurgo que se inmiscuye y comenta la suerte de sus criaturas, un cineasta que —literalmente, una década antes de Godard— revisa y corta la cinta de celuloide, a la vista de los espectadores. Demiurgo gentil, como el propio Ophuls, intenta prolongar los momentos de felicidad, siempre efímeros, de los amantes, sabiendo que el tiempo, tarde o temprano, dará cuenta de ellos. ■

Horacio Bernades

El cine en pantuflas

por Jorge García



Un ejemplo de equilibrio crítico. RF

El hombre de Arán (*Man of Aran*), 1934, dirigida por Robert Flaherty, con Colman King y Maggie Dillane.

El nombre de Robert Flaherty aparece hoy remoto y olvidado en las enciclopedias cinéfilas; sin embargo, fue el primer gran documentalista de la historia del cine y trabajos como éste, lírico y conmovedor testimonio sobre la dura lucha cotidiana por la supervivencia de una familia de pescadores irlandeses, con su increíble modernidad narrativa, lo colocan sin dificultades entre los grandes maestros del género. **VCC 24 5/11, 22, 24 y 2 hs.**

Fenómenos (*Freaks*), 1932, dirigida por Tod Browning, con Wallace Ford y Olga Baclanova.

La permanente obsesión de Tod Browning por el horror y los personajes insólitos alcanza su culminación en este sorprendente film en el que casi todos sus protagonistas tienen deformaciones físicas espantosas. Película única e irreplicable, la compasiva visión sobre sus desdichados personajes hace que las escenas entre actores normales parezcan insulsas y sin interés. Una experiencia inolvidable. **VCC 24 12/11, 22, 24 y 2 hs.**

Latino (1985), dirigida por Haskell Wexler, con Robert Beltrán y Annette Cardowa.

Haskell Wexler, aparte de afamado iluminador, es el director de una de las obras maestras del cine independiente norteamericano: *Perspectivas* (1969). Esta película, sin llegar al nivel de aquélla y con alguna ingenuidad argumental, es un vigoroso ejemplo de cine "político", narrado con fluidez y sin concesiones ideológicas. **Space 24/11, 24 hs.**

JFK, 1991, dirigida por Oliver Stone, con Kevin Costner y Tommy Lee Jones.

Con su habitual omnipotencia, Oliver Stone se coloca aquí como fiscal e intérprete de la historia norteamericana contemporánea. Film abrumador que es una especie de muestra tamaño baño del "estilo" de su director, con sus (escasas) virtudes y (abundantes) defectos, su digestión, o no, está relacionada fundamentalmente con el fenomenal trabajo de montaje. La secuencia de veinte minutos entre Kevin Costner y Donald Sutherland hay que verla para creerla. **HBO 1/11, 22 hs.; 11/11, 24 hs.**

Madrid, 1988, dirigida por Basilio Martín Patiño, con Rüdiger Vogler y Verónica Forqué.

Basilio Martín Patiño es una figura considerable dentro del cine español, como lo testimoniara la interesante *Canciones para después de la guerra*. Esta película, sobre un director alemán que quiere realizar un documental sobre los efectos de la Guerra Civil Española y sus dificultades para realizarlo, es una muestra de su original talento. La presunta influencia del cine de Wim Wenders en *Madrid* parece estar más relacionada con la elección del actor principal que con la actitud del director. **VCC 23 1/11, 22 y 2 hs.**

Angel de venganza (*Ms. 45*), 1981, dirigida por Abel Ferrara, con Zoe Tamerlis y Steve Singer.

Abel Ferrara todavía era un desconocido para la crítica cuando realizó *Angel de venganza*, su segunda película, sobre una joven que es violada

dos veces y decide tomar venganza por su mano. Film dramáticamente potente, de gran estilización visual, alcanza su clímax en la última secuencia del baile de disfraces y es una temprana muestra de su capacidad narrativa. Ferrara aparece en la película como el segundo violador de la protagonista. **CV 30 14/11, 22 hs.**

Pimpollos rotos (*Broken Blossoms*), 1919, dirigida por David Wark Griffith, con Lillian Gish y Richard Barthelmess.

En contraposición con obras monumentales como *Intolerancia* o *El nacimiento de una nación*, Griffith dirigió este melodrama intimista sobre la relación entre un florista chino y una frágil muchacha sojuzgada por su padre. Film de una asombrosa modernidad narrativa, resulta una de las grandes películas del período mudo y nos deja para siempre la inolvidable y triste sonrisa de Lillian Gish. **VCC 24 13/11, 15, 17, 19 y 21 hs.**

Obsesión (*Ossessione*), 1942, dirigida por Luchino Visconti, con Clara Calamai y Massimo Girotti.

Primera película del gran director italiano, esta versión libre de *El cartero llama dos veces*, ambientada en la Italia fascista, es un claro anticipo de su talento. Con un estilo que anuncia el neorrealismo, esta cruda visión de ese período histórico, filtrado a través de una historia pasional, le acarrió a Visconti problemas con la censura de la época. Notable obra prima con una memorable actuación de Clara Calamai. **VCC 24 23/11, 17, 19, 21 y 23 hs.**

Matrimonio por conveniencia (*Green Card*), 1990, dirigida por Peter Weir, con Gérard Depardieu y Andie MacDowell.

Esta película de Peter Weir, en general, está considerada como una obra superficial e impersonal. No obstante, partiendo de las peripecias de un inmigrante francés que debe casarse con una norteamericana para poder permanecer en Estados Unidos, y utilizando los recursos de la comedia clásica, Weir logra transmitir sus obsesiones principales sin recurrir al falso trascendentalismo ni a la presuntuosidad de *La sociedad de los poetas muertos* o la reciente *Sin miedo a la vida*. **VCC 23 20/11, 22 y 2 hs.**

Nace una estrella (*A Star is Born*), 1954, dirigida por George Cukor, con Judy Garland y James Mason.

La obra de George Cukor, más allá de algún eventual altibajo, es de una gran consistencia. Este drama con números musicales, segunda de las tres versiones que se hicieron, y de lejos la mejor, es una de sus películas más logradas, con Judy Garland y James Mason notables como la joven estrella en ascenso y el actor alcohólico y en decadencia, respectivamente. Los primeros cuarenta minutos son simplemente extraordinarios. **HBO 3/11, 13.30 hs.; 6/11, 11.30 hs.; 15/11, 11.15 hs.; 25/11, 10.45 hs.**

Opera prima (1980), dirigida por Fernando Trueba, con Oscar Ladoire y Paula Molina.

Primera película del director español, más allá de la dependencia que muestra en muchos momentos de su protagonista-guionista y sus

claras reminiscencias del cine de Woody Allen, ofrece motivos de interés. Irónica y desencantada visión de una generación, anunciaba a un director interesante que luego sólo parcialmente ratificaría las expectativas.

CV 5 16/11, 23.45 hs.

Las tres noches de Eva (*The Lady Eve*), 1941, dirigida por Preston Sturges, con Henry Fonda y Barbara Stanwyck.

Si hay un director norteamericano de comedias poco conocido, éste es Preston Sturges. Su estilo chirriante y agresivo asimila las influencias de las bufonadas de las comedias mudas y los diálogos sarcásticos y chispeantes de las más clásicas comedias de los años 30. Este film es un título imprescindible de su filmografía y nos ofrece la posibilidad de acceder a un director todavía a descubrir.

Network-USA 15/11, 16 hs.

Corazón de trueno (*Thunderheart*), 1992, dirigida por Michael Apted, con Val Kilmer y Sam Shepard.

El habitualmente impersonal Michael Apted dirigió este curioso thriller en el que a un agente del FBI de origen indio le encomiendan, por ese motivo,

la investigación de un crimen ocurrido en una reservación sioux. Las contradicciones que se suscitan en el personaje y el respeto y la ausencia de pintoresquismo con que están tratadas las costumbres indias, todo dentro de un relato de fluido crescendo dramático, hacen de ésta una película de recomendable visión.

HBO 3/11, 17.45 hs.; 11/11, 9 hs.; 13/11, 1.30 hs.

Will Success Spoil Rock Hunter, 1957, dirigida por Frank Tashlin, con Jayne Mansfield y Tony Randall.

Alguna vez dije que el espíritu anárquico de Frank Tashlin lo acercaba en sus mejores momentos a los films de Laurel y Hardy, y en los peores, a la más insoportable vulgaridad. Afortunadamente, en esta jugosa sátira sobre los años 50, está mucho más cerca de la primera vertiente, con una Jayne Mansfield impagable. Recomendable, en particular, para los admiradores de las películas de John Waters.

HBO 2/11, 17 hs.; 10/11, 22 hs.; 27/11, 10 hs.

Texasville, 1990, dirigida por Peter Bogdanovich, con Jeff Bridges y Annie Potts.

Los personajes de la recordada

La última película son revisitados por el director décadas después en esta notable secuela, por supuesto no estrenada comercialmente. Los años no han pasado en vano y la visión de Bogdanovich sobre ellos es mucho más cáustica y despiadada; los planos serenos y reflexivos han dejado lugar a otros cortos y secos que destilan escepticismo y amargura. Obra mayor de un gran director que por cierto puede verse independientemente de su predecesora. Imperdible.

HBO 12/11, 22 hs.; 15/11, 18 hs.; 20/11, 24 hs.; 30/11, 19.45 hs.

New York, New York, 1977, dirigida por Martin Scorsese, con Robert De Niro y Liza Minnelli.

Seguramente no es la mejor película de Scorsese, pero si su film *maldito*. Musical dramático sobre la tormentosa relación entre un saxofonista y una cantante, tiene momentos extraordinarios y otros que rozan lo banal, pero aquéllos se encuentran entre lo mejor que hizo el director. No conviene dejar pasar la oportunidad de ver un film que se estrenó mutilado y no está disponible en video.

CV 5 12/11, 11 y 15 hs.

Dinero del cielo (*Pennies From Heaven*), 1981, dirigida por Herbert Ross, con Steve Martin y Bernadette Peters.

Dados los mediocres antecedentes del director Herbert Ross debe deducirse que este film es un verdadero milagro. Auténtico musical "negro", ambientado en los años de la Depresión, con una puesta en escena que entrecruza sabiamente la ligereza de las canciones con la sordidez de las situaciones, es uno de los picos del género de los últimos treinta años. Christopher Walken tiene un baile en un bar imperdible.

TNT 9/11, 23 y 3 hs.

Sueños de Arizona (*Arizona Dream*), 1993, dirigida por Emir Kusturica, con Johnny Depp y Faye Dunaway.

El yugoslavo Emir Kusturica confirma su talento en esta primera incursión en Hollywood. Con su habitual sobrecarga de ideas visuales y una galería de insólitos personajes, traza una aguda parábola sobre la sociedad norteamericana con una puesta antinaturalista que oscila permanentemente entre el drama y la comedia. Uno de los escasos films interesantes estrenados este año.

CV 30 21/11, 22 hs. ■

Ediciones Tatanka S.A.

Informa:

*Para publicitar en
El Amante
el Departamento de
Publicidad atenderá
de lunes a viernes en el
horario de 13 a 19 hs. en:*

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



Tabla de cine en televisión

			GJC	JG	SG	FF	Q	GN
Adiós a las armas	Frank Borzage	VCC 24	9	8		10	9	
Alas de águila	John Ford	TNT		7				
Alien 3	David Fincher	Cine Canal	6	4	8	9	8	9
Ambiciones prohibidas	Stephen Frears	HBO	6	6	8	8	5	6
Angel de venganza	Abel Ferrara	CV 30	9	9			9	8
Apocalypse Now	Francis F. Coppola	VCC 31	10	9	10	9		10
Atame!	Pedro Almodóvar	VCC 23	5	5	9	7	8	
Barrio Chino	Roman Polanski	Space	7	7	9		9	9
Barton Fink	Joel Coen	VCC 23	6	7	7	4	4	4
Batman vuelve	Tim Burton	HBO	7	6	9	7	8	8
Bolas de fuego	Jim McBride	I-SAT	8	7	8	8	7	8
Cabo de miedo	Martin Scorsese	Cine Canal	5	5	9	9	8	8
Camino a la fama	Alan Parker	VCC 24		5	4	4	4	4
Carrera sin fin	Monte Hellman	I-SAT	8	8	7			
Cementerio de animales	Mary Lambert	I-SAT	8	7	7			8
Cierra tus ojos	Stephen Poliakoff	Space	7	7		7	4	
Clímax	Abel Ferrara	VCC 31	8	8			6	
Corazón de trueno	Michael Apted	HBO	5	7	7		6	6
Corazón salvaje	David Lynch	VCC 24	8	4	8	4	4	7
Cosechas de ira	Richard Pierce	VCC 25	7	7				
Cuestión de honor	Rob Reiner	HBO	4		6	7	7	5
D. O. A., muerto al llegar	Rudolph Maté	I-SAT		8				
Día de fiesta	Jacques Tati	VCC 23	8	7		9		8
Dinero del cielo	Herbert Ross	TNT	9	9				7
Drácula	Francis F. Coppola	HBO	8	6	10	7	7	9
Echale la culpa a Río	Stanley Donen	I-SAT	7	7		8	8	8
El acorazado Potemkin	Serguei Eisenstein	VCC 24	8	9	9	7	7	
El barón de Münchhausen	Leo Slezak	VCC 24		6				
El campo de los sueños	P. Alden Robinson	I-SAT	6		9	8	8	9
El cocinero, el ladrón...	Peter Greenaway	VCC 24	5	7	5		2	3
El hombre de Arán	Robert Flaherty	VCC 24	9	9				
El hombre que perdió su sombra	Alain Tanner	VCC 24	7	5		8	8	
El precio de la felicidad	Bruce Beresford	I-SAT	8	8	5	9		9
El príncipe de las mareas	Barbra Streisand	VCC 25			5	7	7	4
El pueblo de los malditos	Wolf Rilla	I-SAT	9	9				10
El tercer hombre	Carol Reed	VCC 24	6	6	7	8	5	
El último de los mohicanos	Michael Mann	HBO	3			4	3	4
El viento	Victor Sjöström	VCC 24	8	7	9			
El viento y el león	John Milius	Space	7	6			8	
Esta tierra es mía	Jean Renoir	VCC 24		6				
Fenómenos	Tod Browning	VCC 24	10	9	10	10	10	10
Gallipoli	Peter Weir	Space	6	7	8	9	7	8
Gatica, el Mono	Leonardo Favio	VCC 25	10	9	10	9	9	9
Golpe al corazón	Francis F. Coppola	VCC 19	10	6	10	8		6
¡Hatari!	Howard Hawks	CV 30	10	10	10			
Héroes	Stephen Frears	HBO	6	3	10	8	8	8
Horizontes lejanos	Anthony Mann	Cine Canal	8	8		8	9	8
I Love You	Marco Ferreri	I-SAT	7	5		7	6	7
Imitación de la vida	Douglas Sirk	Cine Canal	10	10		10	9	
JFK	Oliver Stone	HBO	5	5	6	7	7	6
La carta	William Wyler	TNT	8	8		8	7	8
La historia oficial	Luis Puenzo	I-SAT	4	7	5	4	5	
Las ballenas de agosto	Lindsay Anderson	VCC 24		5	9	8	6	
Las tres noches de Eva	Preston Sturges	Network-USA		8		10	10	10
Latino	Haskell Wexler	Space	7	7				
Lili Marlene	Rainer W. Fassbinder	VCC 24	6	6	7	7	6	
Lluvia negra	Ridley Scott	I-SAT	4		7	3	5	5
Los dueños de la calle	John Singleton	VCC 23	6	5	7	7	7	7
Madrid	Basilio M. Patiño	VCC 23	9	8				
Más y mejores blues	Spike Lee	Cine canal		3			5	
Matrimonio por conveniencia	Peter Weir	VCC 23	7	7	9	9	5	4
Mujeres apasionadas	Ken Russell	CV 5		6			4	5
Nace una estrella	George Cukor	HBO	10	9				
Nada es para siempre	Robert Redford	HBO	6		6	8	7	8
New York, New York	Martin Scorsese	CV 5	8	7	8	5		8
Nosferatu	Friedrich W. Murnau	VCC 25	9	9	9			
Nosferatu	Friedrich W. Murnau	VCC 25	9	9	9			
Obsesión	Luchino Visconti	VCC 24	9	9				
Ojalá estuvieras aquí	David Leland	VCC 25	7	6		4	4	7
Opera prima	Fernando Trueba	CV 5	8	7		8	8	
Palabras al viento	Douglas Sirk	TNT	10	10				
Pimpollos rotos	David W. Griffith	VCC 24	10	9		10	10	
Poltergeist	Tobe Hopper	I-SAT	6	5	7	7	7	8
Psicosis	Alfred Hitchcock	Space	10	10	10	10	9	10
Qiu Ju, una mujer china	Zhang Yimou	CV 30	8	4	7	7	6	8
Refugio para el amor	Bernardo Bertolucci	VCC 25	8	6		8	8	8
Riff Raff	Ken Loach	VCC 24	6	4	7	7	7	7
Rojo 7000	Howard Hawks	Cine Canal		6				
Sexo, mentiras y video	Steven Soderbergh	Space	8	8	8	7	7	5
Silencio, se enreda	Peter Bogdanovich	Space	9	9		9	9	10
Sueños de Arizona	Emir Kusturica	CV 30	8	8	8	7	8	
Texasville	Peter Bogdanovich	HBO	10	9		10	10	9
Un rey en Nueva York	Charles Chaplin	CV 5		5		10	10	
Una mujer de París	Charles Chaplin	VCC 24	8	6		9	9	
27 horas	Montxo Armendáriz	VCC 19	8	8				
Will Success Spoil Rock Hunter	Frank Tashlin	HBO		8				

Agenda

Sala Leopoldo Lugones

Homenaje al cine francés de animación (1956-1992)

44 films inéditos en la Argentina, enviados especialmente por el Festival International du Cinéma D'Animation de Annecy. Con el auspicio del Servicio Cultural de la Embajada de Francia.
Del 9 al 14 de noviembre.

El decálogo de Krzysztof Kieslowski

Martes 15: capítulos 1 y 2.
Miércoles 16: cap. 3 y 4.
Jueves 17: cap. 5 y 6.
Viernes 18: cap. 7 y 8.
Sábado 19: cap. 9 y 10.
Domingo 20: *Una película de amor* (versión cinematográfica)
Lunes 21: *No matarás* (versión cinematográfica)

Foro Gandhi. Grupo Vida. Corrientes 1551.

Miércoles 20.30 hs.; domingos 19.30 hs.

2/11 y 6/11: *Gombrowicz o la seducción* (1985) de Alberto Fischerman.
16/11 y 20/11: *La escuela de la señorita Olga* (1991) de Mario Piazza
Martes 29, miércoles 30 y domingo 4/12: *Maratón de cine argentino.* Largos y cortometrajes. De 17 a 24 hs.

Tercer Concurso Nacional de Cine y Video de Arquitectura y Diseño Fadu 94.

Categoría A: Estudiante

1º Premio: *De cúpulas, desencuentros y algunas cosas más* de Max Mirelman y Mariano Dupont.
2º Premio: *Los grandes de la calle* de Ezequiel Nobili y *Derecho al techo* de Gustavo Clusman.
3º Premio: *Industria* de Eleonora Claisse y *Nora Halperin*.
Menciones: 411 de Camilo Ameijeras.

Categoría B: Profesional

1º Premio: *Imágenes alteradas* de Sara Fried.
2º Premio: *La noche de los cristales* de Carlos Trilnick.
3º Premio: *Sector* de Eduardo Feller.
Menciones: *House in Motion* de José Luis García; *Caos* de Néstor L. Panigazzi; *La Façade del sur* de Víctor Rolón y Roberto García.
Premio Especial Teleproyecto: cat. a: *Boomerang* de Gustavo Guido; cat. b: *Sobrevivir* de Marlene Nascimento. ■

Películas para ver en noviembre

Martes	<i>Alien 3</i> (David Fincher) Cine Canal, 14 y 20 hs.	Miércoles	<i>Entrevista</i> (Federico Fellini) I-SAT, 17.30 hs.
1	<i>Una mujer de París</i> (C. Chaplin) VCC 25, 17, 19, 21 y 23 hs.	16	<i>Los dueños de la calle</i> (John Singleton) VCC 25, 22 y 24 hs.
Miércoles	<i>Cementerio de animales</i> (Mary Lambert) I-SAT, 22.45 hs.	Jueves	<i>Climax</i> (Abel Ferrara) VCC 31, 21 y 23 hs.
2	<i>Silencio, se enreda</i> (Peter Bogdanovich) VCC 25, 22 y 24 hs.	17	<i>Drácula</i> (F. F. Coppola) HBO, 1.30 hs.
Jueves	<i>Los imperdonables</i> (Clint Eastwood) HBO, 19.45 hs.	Viernes	<i>Riff Raff</i> (Ken Loach) VCC 24, 23 y 1 hs.
3	<i>27 horas</i> (Montxo Armendáriz) VCC 19, 22 y 24 hs.	18	<i>Ambiciones prohibidas</i> (Stephen Frears) HBO, 1 h.
Viernes	<i>Más y mejores blues</i> (Spike Lee) Cine Canal, 23.45 hs.	Sábado	<i>Un rey en Nueva York</i> (C. Chaplin) CV 5, 19 hs.
4	<i>Psicosis</i> (Alfred Hitchcock) Space, 24 hs.	19	<i>Esta tierra es mía</i> (Jean Renoir) VCC 24, 22 y 24 hs.
Sábado	<i>El Barón de Münchhausen</i> (Leo Slezak) VCC 24, 17, 19, 21 y 23 hs.	Domingo	<i>Golpe al corazón</i> (F. F. Coppola) VCC 19, 14, 16, 18 y 20 hs.
5	<i>El pueblo de los malditos</i> (Wolf Rilla) I-SAT, 13.45 hs.	20	<i>Cierra tus ojos</i> (Stephen Poliakoff) Space, 22 hs.
Domingo	<i>Batman vuelve</i> (Tim Burton) HBO, 14 hs.	Lunes	<i>El campo de los sueños</i> (Phil Alden Robinson) I-SAT, 21 hs.
6	<i>Ojalá estuvieras aquí</i> (David Leland) VCC 25, 22 hs.	21	<i>Camino a la fama</i> (Alan Parker) VCC 25, 22 y 2 hs.
Lunes	<i>Horizontes lejanos</i> (Anthony Mann) Cine Canal, 22 hs.	Martes	<i>El viento</i> (Victor Sjöström) VCC 24, 17, 19, 21 y 23 hs.
7	<i>Qiu Ju, una mujer china</i> (Zhang Yimou) CV 30, 22 hs.	22	<i>La historia oficial</i> (Luis Puenzo) I-SAT, 22.45.
Martes	<i>D. O. A., muerto al llegar</i> (Rudolph Maté) I-SAT, 0.30 hs.	Miércoles	<i>Barton Fink</i> (Joel Coen) VCC 24, 21 y 2 hs.
8	<i>Nosferatu</i> (F. W. Murnau) VCC 24, 17, 19, 21 y 23 hs.	23	<i>Sexo, mentiras y video</i> (S. Soderbergh) Space, 24 hs.
Miércoles	<i>Carrera sin fin</i> (Monte Hellman) TNT, 7 hs.	Jueves	<i>El tercer hombre</i> (Carol Reed) VCC 24, 17, 19, 21 y 23 hs.
9	<i>Rojo 7000</i> (Howard Hawks) Cine Canal, 18 hs.	24	<i>Casada con la mafia</i> (Jonathan Demme) I-SAT, 19 hs.
Jueves	<i>La carta</i> (William Wyler) TNT, 11 hs.	Viernes	<i>La insoportable levedad del ser</i> (P. Kaufman) VCC 24, 22 y 1 hs.
10	<i>Las ballenas de agosto</i> (Lindsay Anderson) VCC 19, 14, 16, 18 y 20 hs.	25	<i>Héroes</i> (Stephen Frears) HBO, 23.45 hs.
Viernes	<i>Bolas de fuego</i> (Jim McBride) I-SAT, 22 hs.	Sábado	<i>Gallipoli</i> (Peter Weir) Space, 22 hs.
11	<i>El cocinero, el ladrón...</i> (Peter Greenaway) VCC 24, 23 y 1 hs.	26	<i>Día de fiesta</i> (Jacques Tati) VCC 24, 22 y 24 hs.
Sábado	<i>¡Hatari!</i> (Howard Hawks) CV 30, 19 hs.	Domingo	<i>Barrio chino</i> (Roman Polanski) Space, 22 hs.
12	<i>Apocalypse Now</i> (F. F. Coppola) VCC 31, 22 y 1 hs.	27	<i>Cosechas de ira</i> (Richard Pierce) VCC 25, 22 y 24 hs.
Domingo	<i>Echale la culpa a Río</i> (Stanley Donen) I-SAT, 22.45 hs.	Lunes	<i>Corazón salvaje</i> (David Lynch) I-SAT, 22.45 hs.
13	<i>Lili Marlene</i> (R. W. Fassbinder) VCC 24, 22 y 2 hs.	28	<i>Refugio para el amor</i> (Bernardo Bertolucci) VCC 25, 22 y 24 hs.
Lunes	<i>El hombre que perdió su sombra</i> (A. Tanner) VCC 19, 14, 16, 18 y 20 hs.	Martes	<i>El viento y el león</i> (John Milius) Space, 20 hs.
14	<i>I Love You</i> (Marco Ferreri) I-SAT, 22.45 hs.	29	<i>Atame!</i> (Pedro Almodóvar) VCC 23, 22 y 2 hs.
Martes	<i>El acorazado Potemkin</i> (S. Eisenstein) VCC 24, 17, 19, 21 y 23 hs.	Miércoles	<i>Adiós a las armas</i> (Frank Borzage) VCC 24, 17, 19, 21 y 23 hs.
15	<i>Alas de águila</i> (John Ford) TNT, 1.15 hs.	30	<i>Poltergeist</i> (Tobe Hopper) I-SAT, 22.45 hs.

Recomendaciones especiales, comentadas
en las páginas 58 a 60

Menú de cine en TV

Los Agrupados de El Amante

VARIOS

ABRA



9!

**Tomás Abraham: Contra el terror.
Jünger y Char: poetas y pensadores.
Músicos: Bola de Nieve, Tom Waits,
Cuchi Leguizamón.**

PIDALA
EN SU
KIOSCO

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 Nº 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

CONDUCCION: *Norberto Sciscioli - Coco Acevedo - Graciela Klíx* • 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

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



Nicolas Trovato
Cursos de fotografía
Tel.: 342-8310

**CORRECCION
DE PRUEBAS Y DE ESTILO
TRADUCCION DEL INGLES**

Gabriela Ventureira

☎ 815-1415



**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

**TRANSCRIPCIONES
Y PROCESAMIENTO
DE TEXTOS**

Gustavo: 671-9948

Nuestro amigo Rodrigo Tarruella está enfermo y necesita ayuda
Comunicarse con Haydée en la redacción de El Amante al 322-7518



PELICULAS SUBTITULADO Y DOBLAJE

- ✓ Traducción de películas y documentales
- ✓ Cursos y talleres sobre técnicas de traducción de películas (en ambos sentidos)

Instituto Paddington

Amenábar 1424 - Capital Federal
Informes: (01) 784-1397



La mejor película en su casa

MATIAS RICCARDI

Videofilmaciones / S-VHS

*Eventos sociales y deportivos
También edición y grabaciones*

801-6188

814-0665

EN EL AÑO DE LA COMUNICACION

CONSIGNAS

MEDIOS & COMUNICACION

- Programadores de Radios Lalo Mir (FM Del Plata) ■ Osvaldo Lía (FM Rivadavia) ■ Si el amor va bene: Tinto Brass o la sarna con gusto ■ La función social de los "socialeros" y de cuando la magia se esfuma en favor de sedientas billeteras ■ Eduardo Grossman escribe sobre el fotoperiodismo y la edición gráfica ■ Investigación: La recepción, ese oscuro objeto del deseo ■

Informe especial:

Nuevas Tecnologías & Comunicación: Modificación de pautas de producción y de pensamiento en los distintos campos laborales.

■ Dossier Software & Hardware:

Los más utilizados para la comunicación.

■ Dossier Libros & Revistas: Reseñas, actualidad y novedades.

■ Concursos, eventos y congresos internacionales ■

YA ESTA EN LOS KIOSKOS EL N° 19

El Amante en la tele

LA TABERNA DEL IRLANDES



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

Canal 15: Jueves de 14 a 17 hs.
Canal 32: Viernes de 0 a 3 hs.
Arte Canal - Cable Visión

VIDEO IN

Gabriel Mazzaglia

Ravignani 1810/22
Tel: 777-1083
Tel / FAX: 777-2478
Capital. Buenos Aires.
Argentina

Fotografía

Mónica Fessel
Tel. 433-2265
51-1946

Cine Club en el Teatro IFT

Boulogne Sur Mer 547 ☎ 962-9420

Todos los martes a las 20 hs.: preestrenos
Todos los miércoles a las 20 hs.: ciclos de revisión
Abono mensual \$20.

Con *El Amante* en mano descuento del 20%.

Las buenas, las malas y las feas

			Q	F	AR	GN	JG	GJC
El hombre sin rostro	M. Gibson	Transmundo		8			4	
El mundo según Wayne 2	S. Surjik	AVH	1	1				
Entre dos amores	M. Rydell	AVH						4
Gerónimo	W. Hill	LK-Tel	5	5			4	5
Hay una película en mi sopa	A. Rockwell	Transmundo			8		5	7
La niebla	J. Carpenter	Lucian	8			6	6	7
La pistola desnuda 33 1/3	P. Segal	AVH			5	4		5
La sustituta	M. Donovan	AVH						5
Tombstone	G. P. Cosmatos	Gativideo	5	4				
Trauma	D. Argento	Gativideo				4	3	5
Una vida cada día	T. Hunter	Transeuropa			5			
¿Con quién caso a mi mujer?	A. Minghella	AVH		8				
¡Dispara!	C. Saura	Transeuropa					4	4

DONDE EL CINE ES EL GRAN PROTAGONISTA

Sólo L'ECRAN le ofrece la posibilidad de acceder al cine en forma integral a través de:



- Alquiler y venta de una cuidadosa selección de obras maestras llevadas al video.
- Venta de una nutrida colección de libros y revistas especializadas.

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

Florida 165, Galería Güemes Ala Mitre, piso 10º, of. 1006. Lunes a viernes de 11 a 19 hs.

Tel.: 342-2624 (directo y receptor de mensajes las 24 hs.) ó 331-3041/6 y 331-2911/4, interno 271.

ESTRENE VIDEOTECA

Corrientes 1555
Tel: 40-7098

ALDRICH ALEA ALMOVAR ARISTARAIN BERGMAN BERTOLUCCI BUNUEL
CASSAVETES COLLA CHAPLIN CHRISTENSEN DEMARE DOVZHENKO EISENSTEIN
FASSBINDER FAYO FELICI FLAHERTY FREGONESE FULLER GLEZER GODARD
GREENAWAY GRIFFITH HARVEY HERZOG HITCHCOCK HUSTON JARMAN JARMUSCH
KAZAN KEATON KUROSAWA LANG LEE LITTIN LUMIERE LYNCH MINNIES MIZOGUCHI
MURNAU OSHIMA PABLO PASOLINI PUDOVKIN RENAISSANCE RENAISSANCE ROSSELLINI
SANTIAGO Saura SCOTT SEIFFICCI SOLANAS SURINA TARKOVSKI TAVIANI
TORRE NILSSON TRUFFAUT VAN SANT VERTOV VISCONTI WILSON STROHEIM WELLES
ZANUSSI ZHANG-YIMOU ZIMMERMAN LAWSKI Y MUCHOS MAS.



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

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

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 neutrales, negros ricos y verdaderos.



John Rice kisses

May Irwin

and produces the first

demands for film

ensorship.

(The Kiss, 1896)



Desde 1876

Buenos Aires Herald

El diario argentino escrito en inglés