

# EL AMANTE C I N E

*Rouge y Kieslowski*  
*Mujercitas y Winona Ryder*  
Todo el cine argentino  
Algunos juicios sobre películas de juicios  
Dossier Bergman (2<sup>a</sup> parte)



Especial *El mago de Oz*

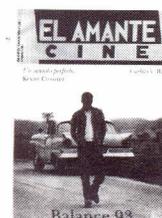
---

El viejo N° 1  
aún está disponible...



---

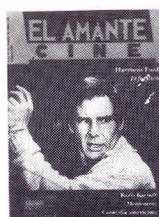
Algunos viejos Amantes  
aún están disponibles...



1992: 5, 6, 7, 8, 9 y 10

1993: del 11 al 22

1994: del 23 al 34



---

Los viejos libros  
aún están disponibles...

*Martin Scorsese*

*Wim Wenders*

Próximamente: *Francis Ford Coppola*

---

Ediciones Tatanka. Esmeralda 779 6° A. Capital. Tel. y Fax: 322-7518

---

**Queridos lectores:**

Cuando en enero se publicaron los cómputos de la encuesta sobre las mejores películas del 94, los amonestamos por haber elegido *Bleu*. Hemos dejado pasar unos meses pero, al estrenarse *Rouge*, Noriega no ha podido contenerse y arremete contra Krzysztof Kieslowski para poner a prueba vuestra fidelidad.

En fin, *El Amante* es *El Amante*. Atacamos a Kieslowski y recordamos *El mago de Oz*, película despreciada por buena parte de la masa cinéfila. Como si esto fuera poco, Santiago García rompe con una larga tradición de denuestos a la ceremonia y a la institución de los Oscars para publicar los primeros elogios que se le hacen a las estatuillas en todas las revistas de cine del mundo. Encima, Mario Wainfeld, parcialmente asociado con Quintín, defiende las películas de juicios, el género más postergado de Hollywood. Para colmo la crítica de Flavia de *Mujercitas* es una especie de manual para adolescentes de otra época. Como decíamos, *El Amante* es *El Amante*, pero también *El Amante* no es *El Amante* porque comentamos cinco películas argentinas sin destrozar ninguna en un récord sin precedentes.

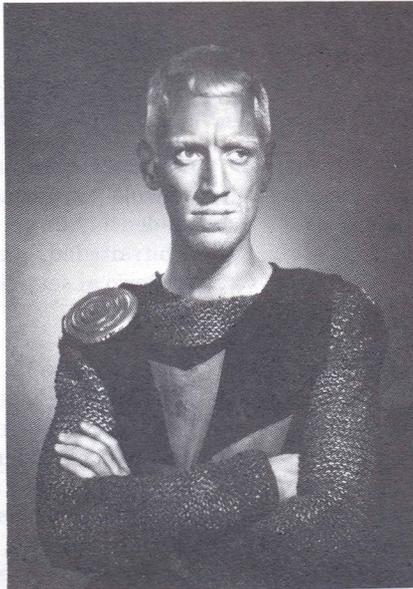
Para conservar algún vestigio de revista tradicional nos queda la segunda parte del dossier Bergman y la reaparición del Diccionario cinéfilo de Russo.

Hay tres entrevistas: al director colombiano Sergio Cabrera (una vida por demás curiosa), a la productora de televisión Lucía Suárez (expulsada del aire en una medida por demás curiosa) y a nuestro colega editor Fernando Peña, esta vez en su carácter de coleccionista de cine (una afición por demás curiosa). Les recomendamos especialmente las páginas 40 y 41 en las que se reseña un acontecimiento cinematográfico: el pasaje por Buenos Aires de *La segunda patria*, para que se preparen para el año que viene.

¿Qué más? Una nota sobre Winona Ryder, ídolo de las masas adolescentes, pero de una sola página, la nutrida Guía del amante, el correo, Mundo cine y la vuelta de Gabriela Ventureira al puesto de correctora tras visitar la Akademie der Korrektoren en Erlangen. Como el editorial quedó chico, aprovechamos para incluir en la columna de al lado las fotos del dossier Bergman que no entraron en las páginas correspondientes. ¿Por qué escriben tanto estos malditos redactores?

Ah, nos olvidábamos. Si alguna vez fuimos una de las revistas más caras del país, hoy, cuando todas han aumentado de precio, nosotros lo mantenemos. Ya bastante tienen con la nota sobre Kieslowski como para que les agredamos el bolsillo.

Un abrazo a todos.



**SUMARIO**

**Estrenos**

<i>Rouge</i> .....	2
<i>Epidemia</i> .....	5
<i>Mujercitas</i> .....	6
Winona Ryder.....	8
<i>La estrategia del caracol</i> .....	10
Entrevista a Sergio Cabrera.....	10
<i>Facundo</i> .....	12
<i>Hijo del río</i> .....	13
<i>La nave de los locos</i> .....	14
<i>¡Que vivan los crotos!</i> .....	15
<i>Fotos del alma</i> .....	16
<i>Karate Kid 4, Causa justa, El inocente, Escape salvaje, Así te quiero mi amor, Amada inmortal</i> .....	18

**Dossier Bergman**

Puesta en escena.....	21
Actores.....	24
Textos sobre Bergman.....	27
Películas.....	30

Especial <i>El mago de Oz</i> .....	32
Películas de juicios.....	38
<i>La segunda patria</i> .....	40
Posters de terror.....	42
Diccionario cinéfilo.....	44
Correo.....	46
Entrevista a Lucía Suárez.....	49
Oscars.....	52
Mundo cine.....	53

**Guía del amante**

Discos.....	56
Libros.....	56
Videos.....	57
Cine en TV.....	60

**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:** Santiago García, Alejandro Ricagno, David Oubiña, Horacio Bernades, Jorge La Ferla, Guillermo Pintos, Jorge García, Eduardo A. Russo, Guillermo Ravaschino, Silvia Schwarzböck, Sergio Eisen, Cecilia Szperling, Mario Wainfeld, Karina Suárez y Tino y Norma Postel.

**Secretaría:** Haydée Thompson

**Colabora:** Nené Díaz Colodrero

**Corresponsal extranjero en Villa Gesell:** Gustavo Chupito Castagna

**Corresponsal en París:** Marcelo Mosenson

**El Gran K. D. T.:** Gustavo Requena Johnson

**Grandes retornos:**

**Corrección:** Gabriela Ventureira, volvió una noche

**Diagramación y composición:** Carlitos Almar volvió vencido a la casita de sus viejos

**Típea:** Gustavo Zappa

**Asesor diseño:** Fernando Santamarina

**Imprenta:** Impresora Americana. Lavardén 163

**Fotomecánica (puntales de la sociedad):** Proyección, Rivadavia 2134 5° G

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

# La pérdida de la Bastilla

por Gustavo Noriega

No debe haber en la actualidad un director que goce de más consenso que Kieslowski. *Bleu* permaneció cinco meses en cartel en Buenos Aires y fue elegida por los lectores de *El Amante* como la mejor película de 1994. La visita del director a nuestro país para dar un seminario sobre la trilogía redobló los ecos de admiración. Su labor en *Rouge* fue nominada para el Oscar a pesar de que lo incierto de la nacionalidad de la película le impidió competir como la mejor en lengua extranjera. Comentando la entrega de premios, el 29 de marzo García Oliveri en *Clarín* calificó de delirantes a quienes consideraran a Robert Zemeckis superior a Kieslowski y puso al polaco en un pedestal inalcanzable junto a Kurosawa y al nuevo consagrado, Tarantino. No comento esta frase para burlarme (aunque ganas no me faltan) sino para mostrar que para que un medio tan poco dado a las opiniones estridentes como el *Clarín* se permita el exabrupto tiene que haber una cierta generalización en la opinión pública que lo respalde.

En una época en que el cine más abiertamente industrial ha caído en un pozo aparentemente sin fin, las películas de Kieslowski invitan a la reconciliación: los críticos más intelectuales y los cronistas del mundo del espectáculo, los espectadores casuales y los cinéfilos recalcitrantes sucumben ante la belleza de sus imágenes, lo sublime de la música y la profundidad de los temas tratados. Sin embargo, un niño malcriado, sucio y con mocos colgando nos dice al oído: "me parece que el rey está desnudo". Y es que una sospecha martiriza nuestra conciencia: la idea de que el cine "serio" sufre una caída no menos profunda y que el polaco es un artista, para decirlo suavemente, sobrevalorado.

*Rouge* es no solo el fin de la trilogía, sino el de la carrera del director, según él mismo declaró. Así que aprovecharemos para hacer un análisis más general del "fenómeno" Kieslowski. Y digo "fenómeno" porque me voy a referir al Kieslowski que se vio mayoritariamente en la Argentina: los dos largos del Decálogo (*No matarás* y *Una película de amor*), *La doble vida de Verónica* y la trilogía de los colores. No faltará el que diga que el "verdadero" Kieslowski está en aquellas películas que nadie vio. Bueno.

**Rouge.** El argumento es muy sencillo. Valentine, una joven modelo, traba casualmente relación con un juez que escucha mediante un sofisticado equipo de audio las conversaciones telefónicas de sus vecinos. A la vuelta de la casa de la modelo vive un estudiante de derecho que puede o no ser el juez cuando era joven. Al final de la película, en un accidente en el Canal de la Mancha, mueren todos los pasajeros de un ferry excepto los protagonistas de *Rouge* más los de *Bleu* y los de *Blanc*, que por alguna razón estaban en el mismo bote. No se sabe la suerte que corrió Verónica. Si usted cree que la revista está mal impresa o

que la correctora no volvió de las vacaciones, vea la película y confirme mi relato. *Rouge* es el paroxismo de una tendencia que el polaco acentuó en sus últimas películas: la arbitrariedad, la autoindulgencia y la solemnidad; el misterio al servicio de la nada y el esteticismo hueco de la publicidad.

**Krzysztof de Varsovia a París.** El máximo reparo que se le ha hecho a Kieslowski hasta el momento es que su paso de filmar en Polonia a hacerlo en Francia vino acompañado del abandono de un cierto ascetismo en favor de formas más estilizadas y altisonantes. Lo cierto es que la visión de *No matarás* y *Una película de amor* —películas en algún sentido redondas, acabadas e íntegras en su simplicidad— invitan a tal comentario. La imprevisibilidad de la conducta de sus personajes se mantendrá en el futuro pero al menos hasta esa etapa Kieslowski se sentía obligado a ciertos límites: ambos jóvenes —el asesino compulsivo y el perturbado enamorado— son inimputables; la irracionalidad de sus actos es el centro de la película y no una pista vacía. *La doble vida de Verónica* con su mitad polaca y su mitad francesa se muestra como una película bisagra: plantea un problema en forma atractiva y seca en su tierra natal y desemboca en una fuerte declamación visual en su tierra por opción. El clima general de tristeza y soledad de las dos películas anteriores se abandona para incorporar los "grandes temas".

**El relato.** El comienzo de *La doble vida...* se asemeja al de las películas de ciencia ficción de los años 50. Una mujer polaca ve a otra mujer en un ómnibus sacando fotos: esa mujer es idéntica a ella misma. Cuando la polaca muere el relato pasa a la francesa, quien, súbitamente, siente una ausencia. El planteo es irresistible: es imposible no sentir interés por la misteriosa conexión entre esas dos mujeres. Pero Kieslowski solo retomará la conexión cuando corra riesgos de que la atención decaiga. Nunca se molestará en explicarlo.

La técnica del escamoteo se repite en varias de sus películas, generalmente aplicada a la psicología de sus personajes. Los motivos que guían los movimientos del personaje central de *Blanc* son tan insondables como los del Señor. Lo mismo acontece con el andar incierto de Binoche en *Bleu* (la joven viuda toma el teléfono en el medio de la noche y llama al colaborador de su marido; "¿Usted me ama?", le pregunta sin siquiera decirle hola; después se van a la cama). *Rouge* genera la misma curiosidad inicial de todas sus películas: ¿cuál es la relación entre Valentine y su joven vecino? ¿Por qué el juez se denuncia a sí mismo? ¿Por qué la foto del final es igual a la del aviso? Todos estos interrogantes mantienen el interés durante la película. Sin embargo, su legitimidad termina abruptamente con los títulos finales, momento en



el cual pasa a gobernar la intimidación cultural; las preguntas que nos mantuvieron despiertos durante dos horas son irrelevantes porque lo importante es “otra cosa” (puesto a contestar, Kieslowski da respuestas de lo más banales o insólitas: el juez se denuncia para que Valentine lea la noticia en el diario y lo vaya a ver).

**La construcción del granero.** Cuando en el cine americano se construye un granero, uno de los personajes dice: “vamos a construir un granero”. Uno a uno, los personajes van limpiando el terreno y alcanzando pedazos de madera; alguien consigue clavos y otro, martillo y serrucho; mientras, una música contagiosa acompaña a la acción. Los voluntarios se van sumando y el granero va tomando forma ante nuestros ojos, se levanta hacia el cielo como una plegaria y va pareciendo cada vez más hermoso. La música sube el volumen y se hace más excitante: concluye con el himno “El granero”. Uno vuelve a casa después del cine y, apenas abierta la puerta, grita: “¡Vieja, no sabés qué granero fenómeno hice hoy!”.

Cuando uno de los personajes de Kieslowski construye un granero, es muy probable que no nos demos cuenta de qué es lo que está haciendo. Es más, no podemos estar seguros ni aunque finalmente tengamos el granero delante de nuestros ojos.

Cuando el cine americano tiene éxito en ese tipo de escenas nos hace partícipes hasta el último grado; nada de la acción nos es ajeno. Cuando falla es un desastre: todos los piolines de la manipulación quedan a la vista y nos sentimos mortalmente ofendidos de que hayan intentado rozar nuestras emociones. La estratagema de Kieslowski,

en cambio, no puede fallar nunca: sus características de película “seria” implican que siempre hay un subtexto que se nos puede estar escapando. Así, la imprevisibilidad de los actos de cada personaje están más allá de cualquier cuestionamiento; sin embargo, en el intento por parte del espectador de darles coherencia reside el truco que utiliza el director para mantener el interés. La carencia siempre está puesta en el espectador y no en el director.

Un director no está obligado a ser siempre un relator de historias. Si quiere transmitir algo que va más allá de un relato puede hacerlo. Lo que resulta ilegítimo es que, al mismo tiempo, sienta miedo por el aburrimiento y utilice las técnicas más simples del cine narrativo para sortear ese inconveniente. Al fin y al cabo, Bergman (paradigma del cine “serio”) cuando decidió hacer caso omiso de cualquier estructura narrativa —por ejemplo, *El silencio*— lo hizo sin ningún problema y logró alguno de sus momentos más atractivos —y más potencialmente aburridos, también—.

**Lo sublime.** Kieslowski puede filmar escenas magistrales. En *Bleu*, minutos antes del accidente, se ve un primer plano de un caño que gotea aceite; al fondo, desenfocada, la imagen de la nena que va a hacer pis. Es un plano que si bien no respeta la premisa del director (filmar desde el punto de vista de la protagonista) es hermoso, ominoso e informativo. En *Rouge* la escena en que Valentine atropella el perro está resuelta admirablemente. Los ejemplos podrían ser varios pero las autoindulgencias no le van en zaga. Valentine va a jugar al bowling; tira la bola hacia los pinos y la sigue —a la bola— en toma subjetiva

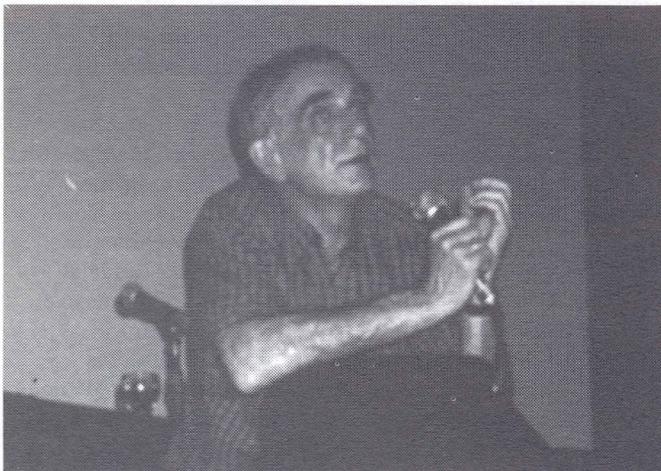
(¿de quién?). El juez dice que un libro se cayó y la cámara cae imitando el movimiento del hipotético libro. La fotografía de Valentine que se utiliza en la publicidad de chicles es igual a su imagen en la televisión cuando es rescatada. Todo es rojo, bello y lustroso: la confusión entre la publicidad y la película es —además de otra muestra de arbitrariedad— casi una confesión.

Kieslowski sucumbe a la tentación de lo sublime: algo tan hermoso que no puede expresarse. Lamentablemente lo expresa y los resultados son terriblemente fallidos. A lo largo de *Bleu*, se habla del extraordinario compositor fallecido, de la expectativa que generó su obra inconclusa, “el concierto para la Europa unificada”, que pensaba ser interpretado por doce orquestas sinfónicas en doce países al mismo tiempo (¡). El concierto aparece recurrentemente en la cabeza de Binoche; es una música horrible, grandilocuente. Es tan banal que un flautista tirado en la calle la interpreta y apenas junta unas monedas. Lovecraft describía el horror sin describirlo, hablaba de lo innominable, de lo indescriptible y a uno se le ponían los pelos de punta. Kieslowski, tan afecto a esconder información, no pone reparos a la hora de mostrar lo que para él es belleza y el resultado es pobrísimo.

*La base de estas tres películas son tres palabras que están ligadas con la Revolución Francesa: libertad, igualdad y fraternidad. Antes de escribir el guión nos sentamos y analizamos qué es lo que significan esas tres palabras para el hombre contemporáneo desde su propia perspectiva, personal e individual. Quisimos dejar de lado todo lo que estuviera relacionado con historia, política o sociedad. Queríamos ver qué significan estas tres palabras para cada uno de nosotros, para cada persona que va caminando por la calle.*

Kieslowski, en el seminario sobre la trilogía.

**Los grandes temas.** En *La doble vida de Verónica*, Weronika y Véronique están conectadas pero, como la relación entre ambas es inexplicable y el contacto nulo, resulta imposible deducir de allí una idea interesante, algo que se eleve por sobre la mera enunciación de la palabra *doble* (o, más fino, *doppelgänger*). La red causal en el Planeta Kieslowski es inescrutable. En el mundo de Tarantino un hecho casual desencadena un acontecimiento en un mundo con reglas nuevas pero reconocibles; como por ejemplo, que los gangsters sean temerosos de la reacción de las mujeres que encuentran un cadáver en su casa. Uno se reacomoda a las nuevas reglas y entiende lo que pasa. En Kieslowski el azar gobierna y el orden solo puede estar referido a una presencia exterior, trascendente, que no



puede ser otra que Kieslowski mismo.

El enunciado de un tema muy general y, en apariencia, profundo, sin mayores honduras posteriores, se acentúa en la trilogía. *Bleu* es el capítulo dedicado a la libertad: la protagonista pierde en un accidente a su marido y a su pequeña hija y descubre que la libertad ganada —la pérdida de la sujeción que trae aparejada el amor— no compensa semejante sufrimiento. La idea no es ni buena ni nueva. Aparece mejor formulada en *Sin techo ni ley*, de Agnès Varda, donde una mujer se libra por propia voluntad de todas las ataduras sociales para vivir como una mendiga. La conclusión es la misma en ambas películas: la libertad absoluta no es deseable; pero si en la película de Varda esta era una conclusión adecuada (una especie de reducción al absurdo de la idea de libertad) en *Bleu* las cosas son más confusas. ¿El sufrimiento de Binoche es porque tiene demasiada libertad o porque murió su hijita? ¿Dice algo *Bleu* sobre la libertad?

*Blanc* teóricamente trata sobre la igualdad aunque es difícil adivinarlo viendo la película. Tampoco se deduce de sus declaraciones, donde se limita a comentar que, como el personaje se quiere vengar de su mujer, no quiere ser igual, quiere superioridad. En *Rouge* la palabra clave es fraternidad y les recomiendo que la olviden apenas entren al cine porque de nada de eso trata la película.

Con respecto a estas aventuras habitualmente se toman dos posturas: se las menciona al pasar diciendo que son apenas una excusa o se les da un sentido abarcador. En el primer caso el sistema Kieslowski gira en el vacío: hace que narra pero no narra, dice que dice pero no dice nada. Otros, no sin mucho esfuerzo, han intentado dar peso a las intenciones del director y tratan de unir significativamente las tres películas y las tres palabras. Yo, para no ser menos, voy a dar una interpretación.

Kieslowski quiere mostrar que las tres palabras que simbolizaron la Revolución Francesa no tienen una aplicación práctica en la vida cotidiana: la libertad que para los revolucionarios era la posibilidad de decidir sus destinos es tan inútil y dolorosa como perder una hija; la igualdad, la novedosa e increíble certidumbre de que no existen dos clases de ciudadanos sino solo una, es imposible en el mundo terrenal, y la fraternidad, la idea de que hombres libres e iguales se traten como hermanos, puede reducirse a un puñado de llamados telefónicos. Kieslowski ridiculiza los ideales que cambiaron la historia, restaura la monarquía, se erige como Rey y Dios y, en la última escena de *Rouge*, mira sin sorpresa —remarcando la idea de su control absoluto— cómo sus criaturas son salvadas de un desastre. Demiurgo caprichoso, sus personajes actúan como él quiere que actúen, sin más razones que su antojo. Mata y salva a voluntad, baja el telón y, en la última demostración de poder, la más acabada, abdica voluntariamente. Este escriba, republicano convencido, no lamenta el fin de la monarquía. ■

El autor utilizó para esta nota la transcripción hecha por Karina Suárez del seminario que Kieslowski dio en Buenos Aires en diciembre de 1991. Las opiniones vertidas no son necesariamente compartidas por Karina.

**Rouge.** Francia/Polonia/Suiza, 1994. **Dirección:** Krzysztof Kieslowski. **Producción:** Martin Karmitz. **Guión:** K. Kieslowski y Krzysztof Piesiewicz. **Fotografía:** Piotr Sobocinski. **Música:** Zbigniew Preisner. **Montaje:** Jacques Witta. **Intérpretes:** Irène Jacob, Jean-Louis Trintignant, Frédérique Feder, Jean-Pierre Lorit, Juliette Binoche, Julie Delpy, Zbigniew Zamachowski, Benoît Regent. ■

# 2600 almas

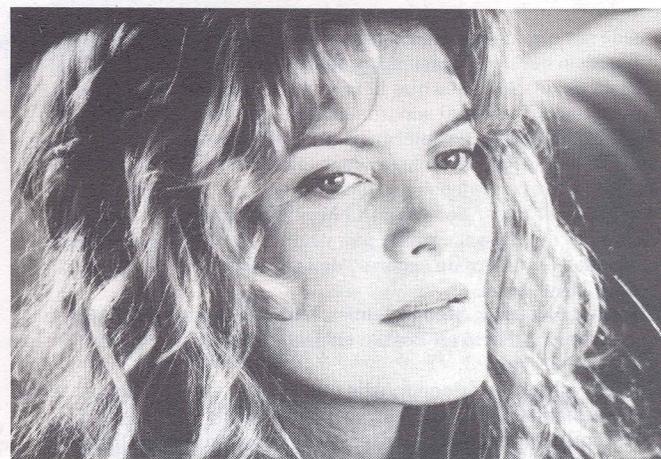
por Quintín

La epidemia se origina en los monos africanos y se propaga gracias a los intereses militares. Se transmite por la sangre y por el contacto sexual. Se habla de "castigo divino" y de "usar la misma jeringa". El virus es absolutamente letal y puede mutar hacia cepas más peligrosas. Puede llegar a destruir la humanidad en poco tiempo. *Epidemia* es una película sobre el sida. Mejor dicho, es una película que mezcla todos los terrores colectivos que el sida ha generado. Estos terrores penetran el cine americano de tal modo que sus producciones actuales de más presupuesto no incluyen escenas sexuales ni actos de infidelidad matrimonial y hasta evitan los besos (¿cuántos besos vieron últimamente?). En *Epidemia* hay un beso entre un portador del virus y su novia. Ambos morirán en menos de veinticuatro horas. Hay también una escena en la que Dustin Hoffman se saca la escafandra protectora para demostrarle su amor a la infectada René Russo que parece una metáfora un poco cómica del momento de *Noches salvajes* en el que la pareja rechaza el uso del preservativo. Es la escena más audaz de la película. En algún momento, el presidente decide que un pueblo de 2.600 habitantes debe ser bombardeado para evitar que el virus se propague. Ese presidente es Clinton, como lo muestra el retrato en el despacho de Morgan y nos recuerda que estamos más cerca de la realidad que de la fantasía.

Pero, ¿qué nos dice *Epidemia*? ¿Que es sensato y patriótico matar a esos enfermos o que su eliminación es el resultado de la ambición y el prejuicio? Si bien la destrucción preventiva aparece revestida de una gran racionalidad, el nombre elegido para el operativo se parece mucho a "solución final" y el film incluye imágenes de los enfermos entrando a los hospitales que evocan a los judíos marchando hacia el exterminio. Tal vez sería bueno preguntarnos primero si es sensato buscar este tipo de interpretaciones en una película de entretenimiento. Es decir, habría que resolver primero si es lógico adjudicarles a estas películas un punto de vista ético o político. Evitemos generalizaciones tales como que todas las películas lo tienen, o que el director muestra su ideología en cada plano, o que es el sistema el que se expresa. A esta altura no sabemos bien qué cosa es el sistema, pero sí sabemos que los grandes vehículos de los estudios se fabrican mezclando la ensalada de clichés que circulan por los medios. Hagamos mejor una analogía entre el ritmo de la película y su tema. Desde *Indiana Jones*, hay una tendencia a que los films entren, a partir de un momento que es cada vez más prematuro, en una vorágine de peripecias que no deja tiempo para reflexionar siquiera en el argumento. Eso ocurre en *Epidemia* y los guionistas deben haber ensayado mil variantes para imaginar el encadenamiento acelerado de situaciones que llevan al previsible final. Ese apuro está representado por la escena en la que Dustin Hoffman le dice al piloto: "Subamos al helicóptero", este le pregunta "¿adónde vamos?" y Hoffman

le responde: "no sé". La película alude a su propio proceso de construcción. Otro tanto ocurre con su dilema moral básico. La trama gira alrededor de una pregunta: "¿Es condenable matar a los 2.600 ciudadanos indefensos de Cedar Creek para evitar males mayores?". Esta pregunta recuerda a otra: "¿es condenable torturar a un prisionero que puede proporcionar información que evite la muerte de inocentes?". El problema con esta pregunta es que solo la hacen los que defienden la tortura en esa y otras circunstancias. Del mismo modo, la otra pregunta solo la hacen los que están dispuestos a tirar la bomba en esa y otras circunstancias. El film muestra cómo se llega a formular esa pregunta, cómo se crea el clima para violar las normas constitucionales: a través de un consenso de expertos en el que los ciudadanos comunes carecen de toda participación y que además está condicionado por intereses que permanecen ocultos. Esto es lo peculiar de *Epidemia*: se burla de su propio apuro pero se apura; indica cómo se llega a hacer la pregunta que no hay que hacer, pero la hace.

Hay más. En 1977, Susan Sontag denunciaba en *La enfermedad y sus metáforas* los riesgos del lenguaje militarizado (invasión, defensa, etc.) para hablar del cáncer, que ocupaba entonces el lugar de enfermedad maldita que hoy tiene el sida. En *Epidemia*, cuyos protagonistas son médicos e investigadores militares (uniendo dos profesiones que la ciencia ficción siempre separó), se muestra la invasión del virus como un ataque en tres niveles (la célula, el organismo, la nación) que solo puede ser evitado por la unión de la ciencia con las fuerzas armadas. "Somos la última línea de defensa", dice el siniestro General Dr. Sutherland. Las imágenes de terror del cine mainstream siguen siendo alucinantes. ■



**Outbreak** (*Epidemia*). EE.UU., 1994. **Dirección:** Wolfgang Petersen. **Producción:** Arnold Kopelson, Gail Katz y W. Petersen. **Guión:** Laurence Dworet y Robert Roy Pool. **Fotografía:** Michael Ballhaus. **Música:** James Newton Howard. **Montaje:** Neil Travis. **Intérpretes:** Dustin Hoffman, Morgan Freeman, René Russo, Cuba Gooding Jr., Donald Sutherland, Patrick Dempsey, Kevin Spacey. ■

# La varonera

*Si fuera por Flavia, esta revista se llamaría La Amante / Literatura del siglo XIX. Lo del cine le parece cada vez más una buena excusa para leer los libros originales. Así que cuando se enteró de que se estaba por estrenar una nueva versión de la novela de Louisa May Alcott desempolvó el ajado y amado libro, se vio las versiones cinematográficas anteriores y se pasó un mes buceando en sus recuerdos de adolescencia. Terminada esta nota y carente de motivaciones para su vida, escribe cartas a todos los estudios del mundo para que alguien filme una novela de George Eliot.*

por Flavia de la Fuente

**Recuerdos de infancia.** Cuando tenía alrededor de diez años, allá por 1969 o principios de los 70, leí por primera vez *Mujercitas*. Fue una experiencia maravillosa. Tanto me entusiasmó que leí y releí no solo *Mujercitas* sino también sus tres secuelas. Lo que más me interesaba era el personaje de Jo. Me sentía absolutamente identificada con ella. Jo era como yo: “Detesto pensar que tengo que crecer y ser ‘Miss March’, y vestirme con falda larga, y ponerme primorosa. Ya es bastante desagradable ser muchacha cuando lo que me gustan son los juegos, los modales y los trabajos de los muchachos. No puedo acostumbrarme a mi desengaño de ser mujer”. Jo y yo éramos unas varoneras. A mí también me gustaban los deportes de chicos y detestaba a esas nenas añadadas y emperifolladas. Me aterrorizaba cumplir 15 años y que a mis padres se les ocurriera festejarme la nefasta fecha con la consabida fiesta y vestido reglamentario. En lugar de interesarme por los chicos, a los 13 años era fanática del fútbol y llevaba a mi pobre padre —todas las veces que lograba convencerlo ya que detestaba ver deportes— a la cancha. Siempre fui desprolija y desaliñada. Mi abuela Nata solía decirme “Flavia, tenés que aprender a sentarte con las piernas juntas como una señorita. Ahora no importa, pero cuando seas grande...”. Mi abuela no logró que juntara las piernas. Por suerte, ahora se usan pantalones, calzas o polleras largas como las que usaba Jo. Si no fuera así, si dependiera de las minifaldas o microminis viviría con un eterno y doloroso calambre en mis miembros inferiores. Como Jo, yo también era ambiciosa: quería ser astronauta, científica famosa o la primera mujer comentarista de fútbol.

Muchas chicas antes y después que yo se siguieron identificando con Jo. Cuando yo era chica eran los tiempos de los hippies. ¿Cómo puede ser que una novela escrita exactamente 100 años antes sea un modelo de identificación tan fuerte para las jóvenes de la década del 60/70? Creo que la respuesta es que Jo y su familia aparentemente formal son una especie arcaica de hippies. La nobleza, la justicia, la tolerancia y la falta de apego a los objetos materiales son parte esencial de su sistema de valores. No se drogan, ni llevan pilchas de colores, pero la atmósfera que se respira en el hogar de la familia March hace acordar a las consignas del Flower Power: paz y amor. Pero, ¿de dónde viene todo esto? Como era de esperar, de la vida real de su autora, Louisa May Alcott.

**Miss Louisa May Alcott.** Louisa May Alcott nació en 1832 en Pensilvania y murió en Boston en 1888. Pasó su vida entre Boston y su pueblo Concord.

Su libro *Mujercitas* tiene mucho que ver con su vida. Louisa tenía tres hermanas. Una de ellas, Elizabeth, murió muy joven. Eran una familia singular. Su padre, Amos Bronson Alcott (filósofo trascendentalista, maestro, reformista), quería estimular el pensamiento y despertar el alma. Creó una comunidad utópica que duró muy poco a la que llamó *Fruitland*. Fue vegetariano, abolicionista y defensor de los derechos de las mujeres. Siempre fue pobre y trabajaba haciendo tareas manuales. Intentó imitar a Cristo —al que no creía un ser divino— en su estilo de vida. Era amigo de Ralph Waldo Emerson y Henry David Thoreau.

Nathaniel Hawthorne era su vecino. Como ven, Louisa vivió desde muy joven rodeada de intelectuales y académicos. También, de muy joven se dio cuenta de que su padre —aunque muy noble y bienintencionado— no servía para ganar el dinero necesario para mantener a su familia, así que ella se ocupó de hacerlo primero fabricando muñecas (cuando era niña), luego enseñando costura (lo que odiaba con toda su alma), haciendo trabajos domésticos y finalmente publicando cuentos y novelas. La familia Alcott tuvo un buen pasar gracias a la laboriosa pluma de Louisa.

Muchas de las escritoras del siglo XIX tuvieron que firmar con seudónimos masculinos para ser aceptadas. Las hermanas Anne, Emily y Charlotte Brontë firmaban respectivamente con los siguientes nombres: Acton Bell, Currer Bell y Ellis Bell; Mary Ann o Marian Evans, con el de George Eliot. Estas mujeres se tenían que disfrazar de hombres para poder escribir o estaban condenadas a escribir literatura para jovencitas. Miss Alcott sufrió esta última condena. Cuando fue presionada por una editorial para que escribiera una novela para niñas, dijo que prefería a los muchachos y no le gustaban las niñas, pero —debido a las presiones económicas— se sintió obligada a escribir, en 1868, la novela que la haría famosa: *Mujercitas*.

Además, Miss Alcott fue una ardiente abolicionista: enfermera voluntaria en la Guerra Civil, se contagió en el hospital la fiebre tifoidea. Nunca se recuperó del todo de esta enfermedad. Abogaba también por el sufragio femenino. No se casó. Vivió muy apenada por la pérdida de dos de sus hermanas (Beth y Amy), y la de su madre. Murió a los 57 años, el 6 de marzo de 1888, dos días después que su padre.

***Mujercitas* 25 años después.** Cuando me enteré del inminente estreno de *Mujercitas* me apresuré a conseguir la novela de L. M. Alcott. Como era de esperar, la experiencia no fue la misma. Al comienzo de la lectura me fastidiaba que cada capítulo que consistía en una viñeta de la vida de la familia March terminara con una contundente moraleja. ¿Y esto a mí me gustaba de chica?, me preguntaba sorprendida. Cada capítulo es una pequeña lección de vida, de cómo convivir con los propios defectos y tratar de superarlos mediante la razón para alcanzar la bondad absoluta, algún día. *Mujercitas* es un canto al trabajo duro y constante como panacea y es absolutamente sentenciosa respecto de los ociosos que también habitan este mundo. ¿Cuál es la gracia?, me volvía a preguntar mientras pasaba las páginas. La verdad es que mamá March al comienzo me resultaba un poco cargosa. Supongo que cuando era chica prefería los sermones de Marmee (así se llamaba esta señora) a los discursos de mi papá, que se acercaban en extensión, entre muchas otras cosas, a los de Fidel Castro. Pasados los primeros capítulos, esta estructura se hace más flexible y la historia arranca y deja de parecer *El libro del conde de Lucanor*.

La otra gran sorpresa que me llevé es que Jo ya no me interesaba tanto. La notaba excesivamente omnipotente y optimista: todo le resulta fácil. Esta vez me sentí más cerca de Beth, quien “daba la impresión de vivir en un dichoso mundo aparte, del cual no salía sino para encontrarse con las pocas personas a quienes amaba y



respetaba". Beth no puede tolerar el mundo adulto, ya antes de enfermarse apenas salía de su casa. Se dice que ella representa el clásico personaje victoriano. Sin embargo, creo que, al mismo tiempo, hoy por hoy el personaje de Beth es el más adecuado con los tiempos que corren: tiempos difíciles en los cuales salir de casa y crecer no es augurio, en principio, de nada bueno. El mundo de los 90 (y ya van 122 años de *Mujercitas*) es tanto o más hostil que como lo sentía Beth, que prefería morir antes que quedarse sola en su casa porque sus hermanas inevitablemente se irían y sus padres, también inevitablemente, algún día morirían.

**¿Qué es esto? ¿Y el cine dónde está?** Sí, vi *Mujercitas* de Gillian Armstrong. También la versión de George Cukor de 1933 protagonizada por Katharine Hepburn y, como si esto fuera poco, la de Mervyn LeRoy de 1949 protagonizada por June Allyson. Y desde ya les digo que la mejor es la versión en blanco y negro del 33; le sigue de cerca, con otras virtudes y defectos, la del 49 y a varias cuerpos de distancia viene llegando rezagada la del 95. Lo mío fue bastante exhaustivo ya que estas son las únicas versiones sonoras. Hay también algunas mudas, pero de esas no tuve noticias.

*Algunas observaciones*

1) El personaje de Jo. La mejor es Katharine Hepburn. Es vital, torpe y varonera. June Allyson es demasiado vital, demasiado torpe y varonera, pero resulta simpática en sus continuos desbordes. La que seguro no es Jo es Winona Ryder. Winona es demasiado fría y pensativa. No es la Jo de Louisa May Alcott. Tal vez sea así cómo Gillian Armstrong imagina a la autora. En fin, Winona está muy linda pero el papel de Jo no le va para nada. 2) Otra característica de la familia March es su pobreza. En las dos primeras versiones esto está puesto en escena. En la última versión, si bien se habla de la pobreza, esta no se siente. Todo es bello, todo da impresión de lujo. Hasta la nieve, siempre tan blanca, parece carísima. En *Mujercitas* 1995 es notable el escaso poder del lenguaje. Si bien se cuenta lo mismo que en las otras versiones, la palabra resulta ser muy débil respecto de las imágenes: lo que se ve desmiente constantemente lo que se dice.

3) *Mujercitas* de G. Armstrong es la menos asexuada. Es la primera vez que Jo se besa con el por primera vez ¡atractivo! profesor Bhaër (Gabriel Byrne) durante su estadía en Nueva York.

4) El cine se nutre del cine. Todas eligen recortar las mismas viñetas del libro. También le cambian lo mismo salvo algunos detalles: por ejemplo, en la versión de Mervyn LeRoy Beth hace de la hermana menor, un pequeño golpe bajo. La famosa escena —que está en los tres films— en la que el profesor Bhaër le trae su libro impreso no está en la novela. Además, Jo nunca escribe una novela llamada *Mi Beth* (sino que es una carta a su hermana) y menos que menos *Mujercitas*, canchereada que aparece, con puesta en abismo y todo, en la última versión.

5) En la última versión se incluyen datos de la historia personal de L. M. Alcott. Jo no solo escribe *Mujercitas* sino que en un momento dado le explica al profesor Bhaër que ella tiene una familia muy especial, que su padre es un trascendentalista. De esto ya hablamos más arriba, pero en la novela, tal vez por ser un padre ausente, Miss Alcott lo manda a la guerra y apenas aparece en las últimas páginas del primer libro y no pronuncia casi ninguna palabra. El lugar que sí ocupa en el libro original —en su segunda parte, *Más cosas de mujercitas*— es el de un lector crítico de la obra de su hija, tarea que en el cine se le otorgó, quién sabe por qué, al profesor Bhaër. También se la ve a Jo discutiendo a favor del sufragio femenino. Nada de esto sucede en el libro; sí, en cambio, en la vida real de su autora.

6) Por último, me sorprendió la cantidad de ojos enrojecidos y húmedos que vi en el cine América el día del estreno al terminar la proyección de la película. Si de llorar se trata, y alguien está interesado en la historia de la familia March, el libro hace brotar más lágrimas que las tres versiones cinematográficas juntas. ■

**Little Women (Mujercitas).** EE.UU., 1994. **Dirección:** Gillian Armstrong. **Producción:** Denise Di Novi. **Guión:** Robin Swicord sobre la novela de Louisa May Alcott. **Intérpretes:** Winona Ryder, Trini Alvarado, Susan Sarandon, Samantha Mathis, Kirsten Dunst, Claire Danes, Mary Wickes, Gabriel Byrne, Christian Bale, Eric Stoltz. ■



# Pequeña gran Winona

Muerto River Phoenix, el ídolo indiscutido de la juventud cinéfila ha pasado a ser Winona Ryder. La dirección de El Amante, que ha dejado hace rato de revistar en esa categoría, convocó al siempre dispuesto gurrumín García para que le explique por qué esta chica despierta semejantes amores. Si uno piensa que hace dos años la actriz favorita de esta revista fue Barbara Hershey, seguida de Ana Karina e Ingrid Bergman, es evidente que se impone un recambio generacional.

por Santiago García

para Debbie, la Winona argentina

**¡Te queremos, Winona!** Winona Ryder ha sido considerada la reina de la generación X en el cine, formando parte de un grupo de estrellas jóvenes y lindas que se han puesto de moda. Sin llegar a opinar sobre sus "compañeros" habría que decir que Winona está en otro nivel. No solo por tener una carrera mucho más interesante y un talento superior sino porque además la mayoría de sus admiradores (gente de su edad) lo son más allá de su fama actual. La gente ama a Winona. Realmente existe entre la actriz y su público una relación que excede el contexto actual y que comenzó en la década pasada.

**"Querido diario: ¡Me quiero matar!"**. Escribe en *Heathers* luego de volver de una fiesta. Ese es uno, quizás el mejor, de los papeles de adolescente que hizo Winona al comienzo de su carrera. Lo interesante era que ella era adolescente en esa época, algo lógico para todos menos para Hollywood, donde los adolescentes hacen de niños, los adolescentes son interpretados por adultos y los únicos que hacen de adultos son los niños. Para Winnie fue una buena terapia interpretar esos papeles de adolescente pequeña y aparentemente frágil, temerosa del mundo pero que combate contra él. Obsesionada por la religión en varios casos y un tanto chiflada en todos. Tratando de sobrevivir en un universo absurdo. Y Winona (con sus personajes) sobrevivió, con humor, con inteligencia, con violencia, con suerte.

Estas características estuvieron en una mezcla rara para el cine: comedias estudiantiles y buenas al mismo tiempo. De esta etapa sin duda se destaca *Heathers* (1989), resumen de las cualidades mencionadas y obra maestra del género dirigida por Michael Lehmann. También pasó por la onda dark en *Beetlejuice* (1988) y bailó square dance en la película homónima (siempre quise escribir esa palabra) del año 87. De ahí en más, como diría un personaje de Salinger (escritor favorito de Winona): "Las malditas películas. Pueden arruinarte". No asustarse, también pueden ser buenas.

**Al borde de su mundo.** Cuando Noni entra en las producciones grandes comienza a darse a conocer y al mismo tiempo a perderse. En *Bolas de fuego* (1989) llama la atención y en *El joven Manos de Tijeras* (1990) viaja a la infancia para reencontrarse con un mundo bello y atroz al mismo tiempo. En estas películas parece haber una confusión con respecto al lugar que debería ocupar a partir de ese momento. Por si acaso, vuelve a sus viejos papeles en *Mi madre es una sirena* y *Bienvenida Roxy* (ambas de 1990) y ahora que es reconocida entra en crisis, perdiendo la oportunidad de trabajar en *El padrino 3*. En ese momento se acaba la posibilidad de ingresar al fan club de Winona porque luego de estar *Una noche en la Tierra* (1991) vuela directo al cielo y el infierno. Y ya nadie puede decir que no la conoce.

**"Eres la luz entre todas las luces"**. Reconoce Van Helsing (Anthony Hopkins) en *Drácula* (1992) del Señor Francis Ford Coppola (te adoramos, Francis). No solo se trata de una de las mejores películas de todos los tiempos sino que además tiene dos peculiaridades. Marca y define una nueva etapa en su carrera. Y a Winona no le gusta esta película. Sobre esto último mejor no hablemos pero sobre lo otro es significativa la importancia del

personaje de Mina en este *Drácula*. Ella es el punto por donde pasan todas las líneas del film. Un hecho a mencionar es que todos los personajes principales del film besan a Winona/Mina. Entrar en contacto con ella es iluminarse. Aquí vuelve a aparecer esa vulnerabilidad de sus primeros papeles y otra vez será ella el personaje más poderoso de la historia. Lo mismo ocurre con *La edad de la inocencia* (1993) del Señor Martin Scorsese (San Martín, para los amigos). Lo llamativo es que estos personajes se parecen por su poder pero son opuestos en su posición. Mientras que Mina se opone a toda la sociedad victoriana defendiendo los valores más subversivos de la época, el personaje que interpreta en el film de Scorsese lucha (y triunfa) por los valores contrarios. En ambos casos resulta algo que uno no puede anticipar al verla a ella por primera vez. En *Drácula* va creciendo frente a todos, en *La edad de la inocencia* su lucha es pasiva y su victoria se reconoce con los años.

**¡Muñequita de lujo?** Hay tres cosas que quiero decir sobre Winona antes de ir al final beatificador. La primera es que en su afán de ser como cualquiera de nosotros sucumbió al chululismo y aceptó una película de espíritus por el elenco. Seguramente descubrió que el star system no hace milagros (la teoría de autor tampoco quedó muy bien parada).

La otra cosa que no quiero olvidar es que Winona nació el 29 de octubre de 1971 en la ciudad de ese nombre (el nombre de la ciudad es Winona, no 1971). La niña Horowitz tuvo desde que nació padres "a) progresistas y socialmente comprometidos; b) hippies", según dice la propia Winnie.

Lo último que quería destacar es el parecido entre la actriz y Audrey Hepburn. Yo no inicié esta teoría pero la respaldo. No me refiero solo a un parecido físico (pregunten a Drácula por esos cuellitos) sino a la ya mencionada fragilidad externa y cierta mirada triste e iluminada y sobre todo por proponer un modelo de belleza femenina distinto del habitual. Yo conozco una persona que se parece a las dos y con eso cierro mi teoría.

**Mujercita Ryder.** Una vez estrella comienza el momento más difícil en la carrera de cualquiera. En *Generación X* sale airosa para sus admiradores porque abandona las películas de época y parece una continuación de sus viejos personajes. Cuando Winona invita a bailar en la escena de la estación de servicio, el que acepta se divierte con ella y la pasa bárbaro. Lo que ella haga desde ese momento nos pertenece y todo su show parece un agradecimiento a su viejo/joven público. En *Mujercitas* ni ella ni la directora Gillian Armstrong fallan pero la historia parece pasarles por otro lado, la seriedad y la época las postergan, no llegando a la esencia de la historia original.

¿Qué pasará con Winnie en el futuro? No me atrevo a asegurar nada. Pero con lo que ha hecho hasta ahora le alcanza. Si alguien nos representa en el cine, si nos hace sentir que alguien de la banda está en Hollywood, esa es Winona. Ya ocupa un lugar en el corazón de una generación que no sé si se llama X, Y o Z, ni si hay un grupo de actores o una película que la retrate. Pero al menos tenemos el orgullo de contar con una actriz sensible e inteligente. Algo melancólica y definitivamente personal. Alguien que se merece todo nuestro cariño: Winona Ryder. ■

# Siempre es fácil volver a casa

por Gustavo J. Castagna

En *El Amante* N° 36, a propósito de la crítica sobre *De amor y de sombra*, comentábamos la desaparición del llamado cine latinoamericano. Un par de meses después, *La estrategia del caracol* asoma como la única posibilidad de subsistencia para un tipo de películas donde lo menos que exigimos, más allá de la falta de presupuesto y el discurso ideológico, es la credibilidad y la creencia al contarnos una historia. Un compromiso con aquello que se nos está narrando en imágenes. Y *La estrategia del caracol* es una película *viva* que estimula a pensar que no todo está perdido. Tiene humor y esto es importante, tiene personajes arquetípicos y se aleja de los siniestros estereotipos de otros films, tiene ingenio y esto es bastante extraño, tiene su propia ideología y mensaje social pero siempre equilibrado por matices farsescos y grotescos y, por si fuera poco, se trata de una película a la que uno se la cree. Creencia, entiéndase por favor, que reemplaza los mensajes subrayados y la tendencia a la comodidad alegórica.

Cabrera expone una historia sobre el tránsito hacia otro lugar. Una mudanza nocturna que de a poco modifica las características de los personajes. Unas escenas que llevan al descontrol de las acciones sin dejar paso a la desprolijidad y al caos. Da la impresión de que *La estrategia del caracol* estuviera elaborada desde un guión perfecto que, sin embargo, no puede disimular la fiesta interna que seguramente fue la filmación. Es que esta película colombiana (sí, leyó bien), además del humor provocado por situaciones y confusiones entre los personajes, agrega un aporte temático inusitado para estos años: la generalización del conflicto y, en consecuencia, el punto de vista del grupo como centro de la narración por encima de la actitud o la elección individual. Y esto les cabe a varias películas argentinas de los últimos años; en *La estrategia del caracol* no hay héroes solitarios, ni historias personales, ni conflictos

particulares que alteren el germen del relato: la subsistencia de un grupo desplazado por la sociedad. Por eso, el film de Cabrera puede verse como un ejemplo del cine de la resistencia que —a diferencia de los 60, donde la seriedad del discurso impedía la aparición de rasgos humorísticos— por suerte y por la sabia elección del director elige el camino de la ligereza y la alegría. De ahí el concepto de película *viva* que tiene *La estrategia del caracol*.

Una farsa que en muchas escenas remite al cine de Berlanga por la simultaneidad de las acciones, por la utilización del plano secuencia como elemento formal y por la tipología *chanta* de muchos de sus personajes. Un grotesco que se acerca a las anárquicas producciones mejicanas de Buñuel debido al feliz encubrimiento de la falta de presupuesto. Un cine pobre, sobre problemas cotidianos y realista en su puesta en escena (¡sin realismo mágico!) pero sometido, por suerte, a las claves humorísticas del relato. Una película política con humor, algo raro en estos tiempos.

Más allá de ciertas debilidades que *La estrategia del caracol* muestra en algunos minutos de más y en la escena de un crimen fuera de tono y no justificado en el relato (a pesar de la aprobación del realizador), la *empresa* de Cabrera es una película sobre el ingenio. Sobre cómo filmar con poca plata, sobre cómo elaborar una estrategia para no quedarse en la calle y sobre cómo conjugar un argumento dramático con toques de comedia delirante. Directores argentinos, pasen y vean. ■

**La estrategia del caracol.** Colombia/Italia, 1993. **Dirección:** Sergio Cabrera. **Producción:** S. Cabrera. **Guión:** Humberto Dorado, Ramón Jimeno y S. Cabrera. **Fotografía:** Carlos Congote. **Música:** Germán Arrieta. **Montaje:** Manuel Navia y Nicholas Wentworth. **Intérpretes:** Frank Ramírez, Fausto Cabrera, Florina Lernautre, Humberto Dorado, Delfina Guido. ■

Entrevista a Sergio Cabrera

## Chinocolombiano

**Empecemos hablando de tu biografía, estudiante secundario en China, guerrillero...**

Mi padre fue un exiliado español. Era republicano y cuando terminó la guerra salió de España y llegó a Colombia, donde se casó, fundó una compañía de teatro y trabajó en televisión, pero en el año 60 hubo una gran huelga de TV y fue censurado. Esto lo llevó a aceptar una invitación para trabajar en China como profesor en el Instituto de Cine de Pekín y como director del departamento de doblaje al español. Yo tenía 11 años cuando viajamos a China, donde terminé mi escuela secundaria y alcancé a estudiar filosofía. En una ocasión me tocó doblar una película infantil china para enviarla a Cuba y así fue que empecé a tener deseos de trabajar en cine.

**¿Hasta cuándo estuviste en China?**

Yo salí de China en el año 68 y luego regresé en el 72 hasta el 74. Entre el 68 y el 72 me dediqué en Colombia a la militancia revolucionaria en la guerrilla, donde estuve tres años y medio. Las contradicciones internas me generaron una crisis y fui enviado de nuevo a China. A mí me golpeó mucho que en los enfrentamientos las víctimas siempre fueran los campesinos que estaban en medio del fuego cruzado. Cuando lo ves desde el punto de vista humano es insoportable.

**¿Cuándo empezás a meterte en el cine?**

Estando en China empecé a filmar con una cámara de 8 milímetros e hice dos pequeños documentales sobre la Revolución Cultural. En el año 67 intenté estudiar pero la Revolución Cultural cerró la Escuela de Cine. Cuando salí de la guerrilla, con 22 años, decidí que quería estudiar cine y fue al volver a China en el 72 cuando conocí a Joris Ivens, que estaba filmando una película de nueve horas sobre los logros del socialismo chino y trabajé con él como traductor al francés de unas canciones para su película. En China es un personaje mítico y a mí me ayudó mucho. Meses más tarde me llegó una carta de Joris por la que podía ir a la Escuela Politécnica de Londres. Ahí estuve dos

años estudiando cine y luego volví a Colombia porque quería hacer una vida legal y hacer cine. Eso fue en el año 76.

#### ¿Hiciste muchos trabajos para televisión en Colombia?

En televisión trabajé mucho tiempo como actor y empecé a dirigir hace unos seis años. Hacer televisión fue una decisión consciente y racional que tomé cuando me di cuenta de que no lograba estrenar mi primera película. En América Latina, en Colombia, si uno trabaja sin productor ejecutivo, sin empresa productora, trabaja solo, y yo empecé a sentir que si no tenía algún tipo de respaldo, estrenar las películas iba a ser imposible. Hacerlas ya es difícil, pero estrenarlas es casi imposible. Entonces decidí coquetear un poco con un canal de televisión para hacer proyectos. Yo ponía condiciones y así logré apoyo financiero de un canal que en principio siempre está dispuesto a poner el 30% del presupuesto de mis películas, porque les ha resultado muy buen negocio. Esto lo hice un poco copiando la colaboración que tienen los cineastas europeos con la televisión.

#### Hablemos de *Técnicas de duelo*, que es una especie de alegoría política y a la vez una sátira sobre un carnicero y un maestro que amagan continuamente tener un duelo.

Sí. Esa película fue un intento de concentrar en un pequeño pueblo la fauna y la relación de poder que existe en Colombia.

#### ¿Por qué está ambientada años atrás?

Está ambientada en 1956 y escogimos esa época por ser la de las guerras entre los liberales y los conservadores. En esta historia los duelistas eran liberales y el alcalde conservador, por eso, en lugar de evitar el duelo, se dedica a propiciarlo.

#### A *La estrategia del caracol* le encuentro puntos de contacto con *Técnicas de duelo*, sobre todo en el tono, el humor, la fábula.

Esa cuestión del tono es lo que más me interesa del cine. Lo que me gusta del cine es crear ese tono que es como el mundo que tiene uno en la cabeza. Hay una clara intención, y no solo en esas dos. Si tú ves algunos proyectos de televisión, a mí me gusta trabajar ese mundo. Lo que me gustaba de *Técnicas de duelo* era lo mismo que en *La estrategia del caracol*: reflejar un microcosmos donde aparecen problemas que me interesan y que creo que le interesan a mucha otra gente. En el caso de *Técnicas de duelo* era el tema de la inutilidad de la violencia y la manera en que se manipula a la gente desde el poder. En el caso de *La estrategia...* me interesaba otro problema, que era la importancia y el uso de la libertad individual para ser creativo, mostrar a este grupo de personas encontrando una solución propia para su problema en contraposición con una tendencia natural que tenemos en Colombia a copiar las soluciones para todo.

#### Además, al revés de lo que ocurría en *Técnicas...*, en este caso se reivindica la solidaridad como necesaria para enfrentarse con el poder.

Sí, la solidaridad que se genera en *La estrategia del caracol* me gusta porque si yo hubiera estado en esa casa también me hubiera unido a esa operación colectiva que transforma a todos en militantes. Es un film que está muy inspirado en mi experiencia de militante revolucionario. Solo que estos tipos no son revolucionarios, solo están tratando de no dejarse humillar.

#### En este grupo el que lidera es un anarquista, actuado por tu padre. ¿El era actor de cine?

Mi padre ha sido toda la vida actor de teatro y televisión, además de director. Yo con él aprendí el abc de la dirección, cómo se dirige a un actor, cómo se pone una escena, además me gusta mucho cómo actúa. En *Técnicas de duelo* hacía de un cura español, y cuando iba a hacer *La estrategia del caracol* quería recompensarlo por todo lo que me había ayudado en mi trabajo cinematográfico y que fuera protagonista de una película. Y entonces diseñamos este personaje para él. Por eso es español y es un soñador como ha sido él, porque mi padre sigue siendo un comunista, y aun hoy sueña con el socialismo.

#### El personaje tiene un espíritu mucho más anarquista, no responde a un partido e inclusive el comunista del grupo es satirizado.

El comunista de la película soy yo, tratando de seguir una línea. Por eso escogí que el personaje fuera un anarquista, pues me parece que hay algo de razón en el anarquismo, en ese deseo de ser más libres.

#### La película tiene un cierto tono buñueliano, sobre todo en algunas escenas concretas.

Yo conozco muy bien la obra de Buñuel, lo admiro muchísimo y me gustaría mucho estar influenciado por él o por Berlanga, pero no es una influencia muy consciente.

#### Hay una escena que me sorprendió, cuando la mujer mata al parapléjico, es muy dramática y rompe con el tono de la película. ¿Por qué esa escena?

La razón por la que está esa escena es porque ellos finalmente tienen que pagar un precio alto por la operación. Y en este caso pues era un personaje que a pesar de estar en coma había ayudado a la operación y se prestaba mucho para que fuera la víctima. Inclusive la escena más costosa de la película es la del entierro de este personaje, que finalmente la saqué porque me parecía que era insistir demasiado en el punto.

#### Tenés una película posterior a *La estrategia...*

Hice una película que se llama *Aguilas no cazan moscas* y es una reelaboración de *Técnicas de duelo*, que no tuvo ninguna posibilidad comercial. Es una película que ganó muchos premios; sin embargo, cuando se estrenó en Colombia la vieron 17 mil espectadores. Yo pensaba, a *Técnicas de duelo* hay que darle una oportunidad, pero contractualmente no se podía. Después de mucho discutir hicimos una negociación en la que me autorizaban a rodar quince días, trabajamos con el guionista, Humberto Dorado, con el mismo equipo y rodamos una historia que complementaba un poco a *Técnicas de duelo*. Ahora la película tiene 45 minutos y es diferente. En general los que han visto las dos prefieren *Técnicas de duelo*. Pero copiando un poco a Cortázar cuando da instrucciones para leer *Rayuela*, se debería ver primero *Aguilas no cazan moscas* y después *Técnicas de duelo*.

#### ¿Qué proyectos tenés ahora?

Ahora estoy en la preproducción de una adaptación para el cine de una novela de Alvaro Mutis que se llama *Ilona llega con la lluvia*. Originalmente iba a hacer una serie de televisión de seis horas pero decidimos darle un vuelco a la historia para hacer una película. Sería un film que no coincide mucho con el punto de vista de cómo debe ser el cine que uno en general hace, pero si uno solo se dedica al cine que quiere hacer, no va a tener un espectador en la vida. Pienso que *La estrategia del caracol* es un buen ejemplo de película que está hecha pensando que hay un público popular.

#### ¿Cómo funcionó *La estrategia* en otros países?

Estreno comercial solo ha tenido en España y en Italia, donde ha estado seis meses en cartelera, y en España también ha sido un éxito muy grande. En otros países se ha exhibido solo en festivales y siempre con mucho suceso. Ganó muchos premios y siempre funciona bien. Porque termina sucediendo algo que uno siempre ha intuido y es que resulta más universal lo local que lo falsamente universal. Dejemos que las películas de ciencia ficción las hagan los americanos y dediquémonos nosotros a hacer nuestras historias y nuestros conflictos con nuestros personajes.

#### Me decías "off the record" que tenías un proyecto para filmar acá.

Aquí me propusieron una película que se llama *Y sus ojos se cerraron para siempre*. Es una historia de dos guionistas argentinos y por el momento el único problema que tiene es su costo.

#### ¿Cuál es la historia?

Es la historia de un doble de Gardel. De entrada si hablás de Gardel estás hablando de vestuario, ambientación, escenografía, cosas que complican mucho. A mí me gusta muchísimo hacer cine de época pero por el momento trato de evitarlo haciendo proyectos más sencillos. Pero en el caso de esta película la productora está buscando dinero y si se consigue montar el proyecto estaría encantado de trabajar aquí.

#### Antes me hablabas de Buñuel y Berlanga. ¿Qué otros directores considerás importantes en tu desarrollo?

Tengo muchos directores que son como las estaciones, hay épocas de mi vida que prefiero a unos que otros y es difícil y muy injusto tratar de enumerar a todos. Como influencia constante siempre pienso en Welles, Bertolucci y Louis Malle.

#### ¿Cómo ves el futuro del cine colombiano en particular y latinoamericano en general?

Creo que estamos en una encrucijada muy dramática. Porque el cine desaparece o sale adelante y eso depende muchísimo de los directores. El público está esperando el cine latinoamericano. Por primera vez en Colombia hay un público ávido de cine colombiano y los directores tienen la responsabilidad de hacer películas que le guste a esta gente. Siento que durante muchos años los directores latinoamericanos pusieron por encima la necesidad de comunicarse con el público, de gritar acerca de las injusticias, acerca de los problemas políticos del continente. Creo que de repente nos hemos dado cuenta de que en vez de gritar debíamos hablar al oído. Es mejor hablarle cariñosamente al público sobre cosas que lo emocionen. Y si uno logra que una persona se emocione con una película, la gente va a ir al cine, y si la gente va, va a haber cine latinoamericano. Si elegimos el otro camino, el de seguir gritando consignas y dando instrucciones sobre cómo se debe vivir, ese sería el fin. ■

Entrevista: Jorge García

# El tigre en la sombra

por Quintín

Había un programa llamado algo así como *Encuentro de mentes* en el que el conductor Steve Allen charlaba con una serie de personajes famosos. Era un poco distinto de otros programas parecidos porque los invitados eran actores que hacían de Platón, Atila, Mozart, Juana de Arco o Napoleón. Al principio de *Facundo, la sombra del tigre* hay una cena de la que participan Juan Manuel de Rosas, Juan Bautista Alberdi y Juan Facundo Quiroga. Aunque Rosas y Alberdi nunca se encontraron, los tres fueron obviamente contemporáneos. Pero lo que verdaderamente distinguía a *Encuentro de mentes* era que los comensales charlaban en un mismo lenguaje y ese era el de la actualidad del momento: hablaban del amor, la belleza o la democracia como si se tratara de ciudadanos norteamericanos de la segunda mitad del siglo XX. La conversación apuntada entre estos famosos de la historia argentina tiene las mismas características: parece un debate entre políticos de hace unos treinta años en tiempos de dictadura. El cine argentino no ha sido nunca muy fiel con la historia, pero esta parece una misión imposible. Por otra parte la gran mayoría de los argentinos —me incluyo— no tiene la menor idea de quién fue este Tigre de los Llanos, representante máximo de la barbarie para unos, gran héroe nacional para otros. Los ignorantes seguirán en su condición después de ver el film de Nicolás Sarquís, aunque el film no pretende el esclarecimiento histórico ni tiene por qué responder por su ausencia. Lo cierto es que después de esa conversación que transcurre a fines de 1934, lo que el film narra es el último viaje del caudillo que culminará con su asesinato en Barranca Yaco el 16 de febrero del año siguiente. La conversación sirve apenas para aclarar el contexto de lo que vendrá y fija las posiciones de los personajes: Rosas (el dictador astuto) y Alberdi (el intelectual despistado) son los extremos entre los que se debate el Facundo de Sarquís, guerrero retirado, demócrata por vocación, temerario sin límites y jugador empedernido. El personaje que emprende el viaje al Norte, en el que sucede poco más que una sucesión de avisos desoídos sobre el atentado que se prepara y una continua conversación del protagonista con su ilustrado secretario Santos Ortiz en los que el destino personal de Facundo se entrelaza con los libros de historia que lee ávidamente en busca de una imagen que lo identifique. En los divagues y confesiones de Quiroga a su secretario, Sarquís dibuja al tigre enjaulado en la galera, al individuo vital, sombrío y enfermo que corre hacia su muerte con los remordimientos del pasado y las imposibles esperanzas que abraja un general sin ejército que no tiene ya lugar en el escenario político. Sarquís logra convencernos de que ese personaje es demasiado excéntrico para tener un futuro y demasiado peligroso para todos los poderes de la época. Y logra crear una imagen convincente a pesar de la actuación lamentable de Lito Cruz, que otra vez actúa a Facundo como a un porteño contemporáneo que se la pasa abrazando, palmeando, acariciando y manoseando a cuanto interlocutor se le aparece (Rosas excluido) como si fuera un pesado de

barrio que ve mucha televisión. La película dura algo así como tres horas y media en las que ocurren muy pocas cosas y en las que la acción se va concentrando en la fatídica galera. Es paradójicamente esa concentración dramática y la extensión del film lo que permite que uno se acostumbre a Cruz y viva con intensidad las últimas horas de esos hombres que se reparten los vicios (el juego y las mujeres para Quiroga, la gula y la avaricia para Ortiz) y que viven una pesadilla alucinada de ambición y de pánico respectivamente. Resulta difícil emitir un juicio sobre una película tan desmesurada y mínima al mismo tiempo, que tiene la virtud de transmitir la ansiedad y la furia con una narración morosa pero que se apoya en una actuación falsa y en un contexto distorsionado. ¿Cómo interpretar, por otra parte, la frase sentenciosa que repite en off la voz de Quiroga que alude a la sangre de los hombres y al silencio de Dios y que poco nos dice? ¿Como una mirada visionaria de Facundo sobre la historia de la Argentina pasada o contemporánea? ¿Como un intento de subrayar el infierno interior del personaje? Y cambiando ligeramente de tema. En otras dos películas argentinas estrenadas este mes, *Hijo del río* y *La nave de los locos*, se muestran visiones de los personajes. Aquí también y van tres al hilo: la figura de la muerte cabalga acicateando el viaje de la galera. ¿No será hora de abandonar este recurso tan trillado que sigue apuntando a lo pintoresco del subdesarrollo? ■

**Facundo, la sombra del tigre.** Argentina, 1990/1994. **Dirección:** Nicolás Sarquís. **Producción:** N. Sarquís y Héctor Nosseto. **Guión:** N. Sarquís, Daniel Moyano, Eduardo Saglul, José Pablo Feinmann y Eduardo Scheuer. **Fotografía:** Jorge Ruiz, José Trela y Luis Vecchione. **Música:** Martín Bianchedi. **Intérpretes:** Lito Cruz, Víctor Manso, Norma Aleandro, Dora Baret, Claudio García Satur, Andrea Politti, Oscar Ferrigno. ■

*La imagen me atrae. Quiero transmitir, narrar, movilizar.*



Carrera de Dirección de Cine 13 años

35/16 mm y Video: Óptima relación de Equipos por Alumno  
Steadycam - Edición Digital - Animación Computada - FX

LOS PROFESIONALES DEL MEDIO VIENEN AL CIEVYC.

CICLO DE CHARLAS PARA EL MES DE ABRIL

-Ricardo De Angelis: Director de Fotografía de "Hombre mirando al Sudeste" y "Un lugar en el mundo". -Lita Stantic: Directora de "Un muro de silencio"

VENI AL CIEVYC.

INFORMATE SOBRE ESTA Y OTRAS CHARLAS QUE TENEMOS PREPARADAS.

 **cievyc**

La imagen en progreso.

Cochabamba 868 Inf. Lun./Vier. 10-21 hs. Tel. 307-6170/7297

TACTICA

# El buen nadador

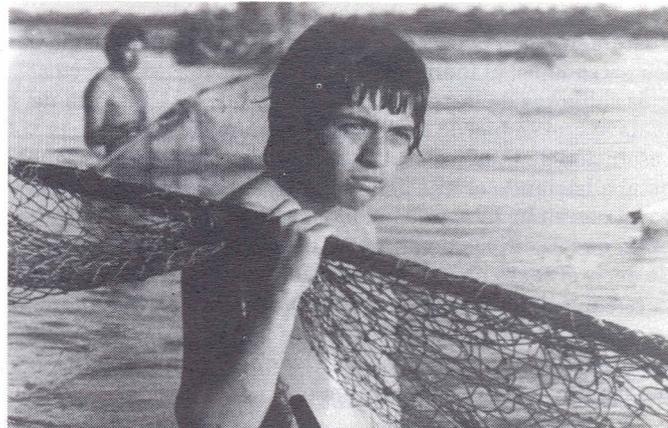
por Alejandro Ricagno

La casualidad de la distribución ha querido que dos films argentinos de propuestas muy diferentes y que tienen como centro la problemática de la supervivencia de nuestros aborígenes, coincidan en nuestra cartelera. Uno es el film de Wullicher *La nave de los locos*, ex *Caleuche*, obra grandilocuente, de gran presupuesto y elenco internacional; la otra es *Hijo del río*, excelente opera prima de Ciro Cappellari, mucho más modesta, ubicada en las antípodas tanto estéticas como éticas de la anterior. Y que llega a mucho mejores resultados, por cierto. En lo que en Wullicher es una mirada desde lo exterior hacia toda una cultura (en ese caso la mapuche), en Cappellari en cambio se opta por una mirada compartida con el personaje principal, un indio chorote que, expulsado por razones económicas de su reserva, viene a probar suerte a la capital.

La propuesta de Cappellari evita todos los peligros de la estética miserabilista con que el cine argentino se ha acercado a este tipo de pruebas, así como los discursos bienpensantes del film de Wullicher. A través de una historia tan compacta como previsible, no se propone dar ejemplos de "cómo comprender a nuestros indios" sino que quiere narrar (y lo consigue con claridad expositiva) una historia cuya riqueza está expuesta tanto en la nobleza de sus materiales como en el tratamiento de los mismos. La descripción del mundo marginal de la villa carece de esa mirada compasiva con que se lo suele retratar. Los diálogos se ajustan al mínimo de reserva informativa funcionando como atenta referencia a los códigos sociales y lingüísticos con que se expresan los personajes. No es necesario que nadie de "afuera" sea el intérprete del drama en que viven. Donde Wullicher necesita discursos de juzgado para denunciar una postergación, a Cappellari le bastan un prólogo casi mudo con los indios en el río, un intercambio de miradas en la despedida familiar, las pocas imágenes que refleja la miseria de la reserva, la constitución de las frágiles solidaridades urbanas. El periplo de Juan y el Rana por la ciudad, los diversos apuntes sobre su doble marginación (pobres, de la provincia e indios) no suceden jamás al costado de la trama, sino que se evidencian en la acción; por ejemplo, en la forma en que se describen los vínculos dentro de la banda de chorros a la que los protagonistas se suman. También acierta Cappellari en la dirección de los actores; en los profesionales (Luisa Calcumil en el que probablemente sea su mejor composición para la

pantalla, Norman Briski y un irreconocible y amenazador Mosquito Sancineto no travestido) y en los que no lo son (Juan Ramón López, un chico de la Villa 21 sin experiencia actoral anterior, es un rostro para no olvidar, al igual que la entrega de Gabriel Mario Tureo como "el Rana").

Cada uno de los elementos del film está al servicio de su puesta en escena, con una naturalidad que evita casi todos los clichés del supuesto naturalismo argentino. Alguno que otro parlamento de Briski suena un tanto forzado, así como una imprevista pregunta existencial del protagonista frente al Río de la Plata. Pero por suerte, Cappellari no pierde el rumbo, ni el ritmo, que es moroso solo cuando es necesario. Hasta la presencia del fantasma del delincuente "protector de pobres" en un par de escenas sortea el peligro del realismo mágico. Las elecciones estéticas de *Hijo del río* no revisten carácter de producto for export, como sí sucede con el film de Wullicher. Así, hasta la excelente banda de sonido de Dino Saluzzi se utiliza como función dramática antes que decorativa. Y si Cappellari elige que su Juan se sumerja en las aguas del río frente a la ciudad inmóvil, no es porque sea nihilista. Es simplemente un muy buen director que no se sube a ninguna nave para hablar del destino de los naufragos eternos. ■



**Hijo del río.** Alemania/Argentina, 1993. **Dirección:** Ciro Cappellari. **Producción:** Albert Kitzler. **Guión:** C. Cappellari. **Fotografía:** Roger Heereman. **Música:** Dino Saluzzi. **Montaje:** Tania Stöcklin. **Intérpretes:** Juan Ramón López, Gabriel Mario Tureo, Norman Briski, Luisa Calcumil, Lorena Andrea Medina, José Fabio Sancineto. ■

**Las mejores escenas del cine de todos los tiempos, especialmente seleccionadas, los backstages más importantes, las filmografías de los actores y directores más famosos... todo esto y mucho más en IMAGENES. Un programa hecho por gente de cine para los amantes del cine.**

**Vea IMAGENES los sábados en la trasnoche después del cine espectacular del sábado por los siguientes medios:**

Canal 7 de Cablevisión (Zona Norte) • Canal 7 de Cablemundo (Vicente López) • Canal 41 de Cablemundo (Belgrano, Saavedra, Núñez) • Canal 14 de Protel (San Isidro, Martínez, Villa Adelina) • Canal 5 de Vicente López (por aire a Vicente López, San Isidro, San Martín, Tres de Febrero y cinturón Norte de Capital Federal) • Y los lunes a las 21 hs. por Canal 3 de Beccar Video Cable

# ¿Será justicia?

por Quintín

Aunque no soy abogado como Wainfeld (ver pág. 38), confieso que soy otro fanático de las películas de juicios. Que en la Argentina no las haya habido hasta ahora, se debe seguramente a que el juicio oral es una institución relativamente nueva o tal vez a una generalizada desconfianza en la justicia. Para que el género funcione es necesario que los abogados sean medianamente honestos y los jueces discretamente imparciales, una cualidad que el imaginario colectivo no les atribuye ni a los árbitros de fútbol. *La nave de los locos* inaugura el género en el cine nacional dentro del subgénero en el que lo que se juzga excede el tema particular de la causa y se aproxima a un debate universal, como en *Filadelfia* o en *Heredarás el viento*. Como buen fanático, debo agregar que las películas de juicios me interesan todas a pesar de los defectos que puedan tener. Y *La nave de los locos* tiene muchos defectos. En particular, es inadmisibles que el alegato final de la defensa se haga de cara al público y no a los jueces y que la defensora no solicite un fallo determinado. Inés Estévez no pide la absolución ni la condena del cacique mapuche, se limita a pronunciar un discurso que trata el interesante tema del respeto por las creencias ajenas pero omite referirse al carácter involuntario del homicidio. Justamente son el exceso de discursos, el esquematismo de los personajes, el maniqueísmo generalizado, los defectos más salientes de la película. Pero hay otros: la historia de la nave que se pierde a mitad del camino, la mala resolución de muchas escenas (¿cómo es el incendio?, ¿qué estaba haciendo el hijo del dueño en el hotel en construcción?), la actuación disparatada de Miguel Angel Solá, que se empeña en hacer que se olvida la letra en vez de decir el texto normalmente, como si la clase social de su personaje siguiera siendo la de Valdez Cora en *Asesinato en el Senado de la Nación* (la razón por la cual Solá puede hacer un muy buen trabajo en *Fotos del alma* y uno tan malo aquí se me escapa totalmente).



Pero hay dos aspectos del film que sí funcionan: uno es la simpatía y la autenticidad de los mapuches con Luisa Calcumil a la cabeza. La otra es la historia del matrimonio de Marisa Paredes y Fernando Guillén, actores españoles que hacen de argentinos sin disimular su acento, en una variante más sensata que la de inventar personajes españoles para conseguir armar una coproducción (es cierto que si fueran chinos el asunto se complicaría un poco). A diferencia de Solá, que encarna a un abogado innecesariamente cavernícola y violento —el típico villano argentino cuya maldad se subraya en cada gesto—, el personaje de Guillén se encuadra en una interesante y ambigua racionalidad, digamos en una racionalidad justamente a la española. Esa racionalidad es la que hace que en los programas de televisión de la TVE, los tipos más brutos parezcan civilizados. Pero tal vez sea esa misma racionalidad hispánica, apoyada en la facilidad de palabra y en el respeto por las convenciones, la que produce un gobierno profundamente conservador de origen socialista. Guillén parece un tipo sensato, cordial, tolerante. Al mismo tiempo es un tráfugo y cuando muere su hijo pasa a mostrar la otra parte de su personalidad, sin por eso convertirse en el Alterio de *La historia oficial* en una situación semejante. El conflicto dramático del film se encarna simultáneamente en el enfrentamiento trivial y público de Estévez con Solá y en el más complejo y privado de Guillén con su mujer Paredes. Y es Marisa Paredes la que sostiene el dilema ético de la película con una actuación brillante y muy pocas palabras. Porque uno de los secretos de las películas de juicios es que alguien debe quebrar su sistema de lealtades en contra de sus intereses (aunque el hecho no tenga en este caso una influencia directa en el proceso judicial). Cuando Paredes le expresa su solidaridad a Estévez y a su marido delante de los indios, la película logra ese breve momento de emoción apoyada en la utopía que los americanos han explotado hasta el cansancio y que trasciende la rigidez de los planteos retóricos del film. Es ese momento en el que, como solemos repetir, se produce la ilusión de que las clases sociales no existen y, al mismo tiempo, hace evidente su existencia.

*La nave de los locos* es una película típica del cine argentino, en el sentido de que mira a la taquilla al mismo tiempo que se apoya en simplificaciones bienpensantes y en una realización elemental. Pero su inscripción en un género hace menos chirriantes sus manipulaciones y la protegen de su falta de jerarquía. ■

**La nave de los locos.** Argentina/España, 1994. **Dirección:** Ricardo Wullicher. **Producción:** R. Wullicher, Fernando Sokolowicz y creativos de Radio y TV-Cartel Films, España. **Guión:** Gustavo Wagner y R. Wullicher. **Fotografía:** Jaime Peracaula. **Música:** Luis María Serra y Daniel Berardi. **Montaje:** Miguel Pérez. **Intérpretes:** Inés Estévez, Fernando Guillén, Marisa Paredes, Miguel Angel Solá, China Zorrilla, Luisa Calcumil. ■

¡Que vivan los crotos!

# La soledad de la libertad

por Guillermo Ravaschino

La sola enumeración de las principales taras que enturbian a la mayor parte de los documentales, y que la realizadora argentina Ana Poliak supo esquivar hábilmente, bastaría para aplaudir a *¡Que vivan los crotos!*, film de tardío estreno —fue concluido hace un lustro— que parece conjugar idénticas dosis de inspiración y dominio del medio cinematográfico.

El vicio más transitado, fácil y tentador para un documentalista se llama pleonasmos, y consiste en ilustrar literalmente con imágenes —“fabricadas” o no— lo que dicen locutores y testimoniantes. El pleonasmos es el hilo conductor de muchos relatos del género, apenas matizados por uno que otro fragmento clipeado. Poliak, en cambio, decidió aprovechar la muy mentada potencia dramática del primer plano, y no solamente de la manera convencional. Digamos que nuestro personaje central es don Américo “Bepo” Ghezzi, un linyera septuagenario de la localidad de Tandil, sitio que abandonó un día para vagar sin rumbo. Treinta años después regresó y supo que nadie lo había olvidado. Poliak, que es montajista desde hace largo rato, siguió el ritmo de la respiración emotiva de las imágenes. Cada una de las personas que mastican recuerdos viejos tiene en pantalla el tiempo que se merece, lo que incluye varias veces un original, adecuadísimo *antes-y-después* de lo que generalmente se considera “metraje útil”: vemos los titubeos, el nerviosismo, la gimnasia preparatoria y hasta la reflexión ulterior que son el marco de las palabras y que los propios viejos —acostumbrados ellos mismos al discurso documental típico— jamás pensaron que aparecerían en el producto definitivo. Es una suerte de documental dentro del documental, legítima cámara oculta que confiere a las tomas una vibración adicional: el testimonio, que no se supone actuado pero siempre conlleva una pizca de impostación, contrasta con esos tramos de espontaneidad plena. En el futuro cabrá desarrollar este recurso de exploración viva aun más estructuralmente.

El silencio tiene en este film una dimensión semejante a la que le conceden las partituras clásicas: ocupa el tiempo que ningún sonido —especialmente ninguna palabra— debería contaminar. Es un *silencio orgánico*, que dispara el off emotivo del espectador en la medida en que lo invita a

evocar sus propias imágenes y recuerdos. La pantalla, entretanto, ya habrá saltado del primer plano a un pedazo de pampa yerma, o a una estrella, o a un riel. Si el pleonasmos carga de inercia al lenguaje documental y lo clausura en un ciclo de imágenes y palabras que se remiten constantemente, las combinaciones de Poliak abren el juego a la participación efectiva del público. Las dramatizaciones, que las hay (linyeras jóvenes que expresarían el pasado de los que hablan), son breves, mudas y despojadas de toda ínfula “argumental”.

Bepo es el principal personaje de la película, pero de un modo muy singular. Las palabras de sus amigos son tanto o más importantes que las de él para delinearlos. El, a su vez, es más que nada una suma de recuerdos y sensaciones que remiten a otras imágenes y personajes. A la planicie, a la soledad, a la trocha. También al Francés, un personaje mítico cuya existencia es puesta en duda por los amigos de Bepo, pero al que este cita como infatigable compañero de andanzas imponiéndolo como auténtico coprotagonista en off.

El verbo *crotear*, en la acepción que le dan aquí, ha de ser de los más profundos. La vida para estos crotos ha sido un gran tema sin argumento, un insaciable apetito de libertad saciado al margen de la explotación laboral, pero también de las otras gentes. La soledad de la libertad es el gran tema no declamado de la película. Lo más curioso —y acaso la punta visible del futuro de Poliak como directora de ficción— es que los ancianos estos vienen a actualizar vigorosamente la vieja cuestión del Héroe cinematográfico: esa dignidad sin bienes ni relaciones, esa plenitud que solo precisa una pampa, una huella, un cielo abierto para constituirse tiene mucho que ver con la materia que, aquí y allá —especialmente en el Lejano Oeste—, forjó paladines inoxidables. Esos que hicieron asco de la rutina social y las compañías anestésicas para embarcarse en el compromiso que, tarde o temprano, pone a cada cual frente al sueño que lo desvela. Que vivan ellos. ■

**¡Que vivan los crotos!** Argentina, 1992. **Dirección:** Ana Poliak. **Producción:** Eduardo Safigueroa y Ana Bao. **Guión:** A. Poliak y Willi Behnisch. **Fotografía:** W. Behnisch. **Música:** Gabriel Senanes. **Intérprete:** José Américo “Bepo” Ghezzi. ■



## El Amante en la tele

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

Los jueves de 21 a 24 hs. en Arte Canal, canal 35 de Cablevisión

# Negativos, positivos y revelados

por Alejandro Ricagno

Siempre he estado en contra de las críticas absolutamente contenidistas, así como de las que solo se detienen en la cuestión formal. El qué y el cómo de un film tendrían que estar unidos tanto en su realización como en las lecturas que los receptores hacen de él. Escribir sobre las intenciones de un film (argentino o no) es siempre contraproducente, pues parece estar perdonando la vida a sus fallidos resultados. Sería muy fácil hablar entonces de la patriada de Diego Musiak para realizar su opera prima (de la que es guionista, director y productor, y eventual distribuidor) y a partir de allí señalar lo válido de su propuesta, olvidando derivas y fallas. Como también sería muy fácil ensañarse en estas últimas, condenando todo aquello que el film contiene o insinúa.

*Fotos del alma* exhibe la urgencia de su tema y las dificultades de su concreción al mismo tiempo. Y en esa tensión dibuja la mayor de sus virtudes: una impúdica honestidad que sobrepasa la mayoría de las veces esas dificultades. Pablo, un joven publicista heterosexual, con una pareja estable hace más de tres años, descubre un día que es portador del virus del sida. Luego de un tiempo de vía crucis en silencio, se lo comunica a su mujer (que está embarazada) y a su socio, con el resultado de un doble abandono. Paulatinamente intenta rehacer su vida a través de una reestructuración de sus valores. La simpleza de la historia pone el acento en la ética, en el ayudar y ayudarse a vivir infectado, con alguna alusión a una posible recuperación seronegativa, evitando tanto la descripción clínica como el acento morboso y/o culposo de los films de "enfermos ejemplares". A la vez hay un intento poético por acceder a otra realidad social diferente de la que vivió el personaje hasta entonces, a través de las fotos que comienza a sacar con una máquina que tal vez fuera de su padre, buscando una imagen que lo ayude a vivir. Ese salto entre lo interno y lo externo es una línea que Musiak descuida. La evolución de la conciencia de Pablo a través de diversos encuentros con su tío (el excelente Jorge Mayor), su madre (una China Zorrilla inmejorable), otro infectado (un Solá mucho más medido que en *La nave de los locos*), y el tema de esa otra búsqueda no llegan a fusionarse. Flotan

allí apuntes que parecen prometer otra vía anecdótica que no encuentra sus carriles adecuados. Como si Musiak descubriera al compás de su personaje esos valores que necesita afirmar y los incluyera a través de imágenes que apuntan a un registro documental, que abandona por otro peligrosamente metafórico, difuminando la concentración dramática del relato. En los momentos de intimismo, en cambio (la escena en que Pablo confiesa su infección a su mujer o los diversos encuentros con su madre, o con el tío), es donde Musiak se tira a la piqueta y consigue transmitir una emoción que es justamente universal por lo que tiene de particular. Por sobre todo *Fotos del alma* no lucra con el tema del sida, no apuesta a enseñar a morir (tipo *Mi vida*). No pretende ser un dechado de virtudes morales que intentan ocultar los tropiezos de una estética aún en formación. Su sinceridad se sostiene más allá de la necesidad de su alegato. Hay en Musiak una entrega absolutamente transparente, que está en no pocas imágenes, aun cuando sean evidentes sus traspiés narrativos. La elección de los protagonistas (Jorge Diez y María Laura León; sobre todo el primero, el personaje de la mujer aparece más desdibujado) es también una declaración de principios. Como lo es la intención de que el film se vea y abra una verdadera discusión nacional sobre el tema. (A la salida de la privada pude escuchar los comentarios de algunos cronistas "indignados" porque el film no indica claramente cómo o con quién se infectó el protagonista.) Justamente contra esa posición que señala a los seropositivos como "sospechosos de una culpa" está hecho el film de Musiak. A pulmón, con medios precarios y más intentos que logros, evidentemente, las *Fotos del alma* de Musiak tienen, sin embargo, una innegable contundencia emocional. Y si en el futuro Musiak consigue equilibrar su necesidad de comunicar con una estética firme, puede depararnos algunas sorpresas. ■

**Fotos del alma.** Argentina, 1994. **Dirección:** Diego Musiak. **Producción y guión:** Diego Musiak. **Fotografía:** Carlos Torlaschi. **Música:** Ernesto Snajer. **Tema musical:** Silvio Rodríguez. **Intérpretes:** Jorge Diez, María Laura León, China Zorrilla, Miguel Ángel Solá, Virginia Lago, Patricio Contreras, Ulises Dumont, Jorge Mayor. ■



## El Amante en la tele

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

Los jueves de 21 a 24 hs. en Arte Canal,  
canal 35 de Cablevisión

**KARATE KID 4** (*Next Karate Kid*), EE.UU., 1994, dirigida por Christopher Cain, con Noriyuki Pat Morita, Hillary Swank y Michael Ironside.

Repasemos la saga. Las tres películas de *El karate kid* fueron protagonizadas por Ralph Macchio y Noriyuki Pat Morita y dirigidas por John G. Avildsen. La primera (1984) era un válido intento por unir el cine de artes marciales con la comedia dramática; la segunda transcurría en Japón y era un desastre; la tercera era tan esquemática que más que una película parecía un instructivo de cómo se hace un film de karate kid. Esta cuarta parte no tiene a Macchio ni a Avildsen, por lo que el peso de la historia cae sobre el viejo Morita, quien le enseña karate a la nieta adolescente de un viejo (y muerto) compañero del ejército. La combinación entre el sabio oriental y la joven rebelde (y huérfana) arranca con todos los lugares comunes posibles pero no deja de ser cómica y consciente de dichos clichés. Los malos son un grupo de estudiantes-vigilantes que cuidan la conducta de los demás estudiantes y tienen el dudoso privilegio de estar comandados por Michael Ironside. No nos olvidemos del muchachito que formará pareja con la protagonista ni de los monjes amigos de Morita que parecen salidos de *Pequeño Buda* pero ahora son graciosos a propósito.

La melancolía del comienzo y el humor del desarrollo se hundén en el final, que, inevitablemente, es a las patadas. Tampoco queda muy lindo todo lo que a armonía con la naturaleza se refiere. Quiero agradecer la simpatía de Noriyuki Pat Morita y Hillary

Swank que me ayudaron a soportar la película y finalmente destacar algo que me parece un acierto como punto de partida para esta cuarta entrega del karate kid: no está basada en un hecho real. Gracias, muchas gracias. ■

Santiago García

**CAUSA JUSTA** (*Just Cause*), EE.UU., 1994, dirigida por Arne Glimcher, con Sean Connery, Laurence Fishburne, Kate Capshaw y Ed Harris.

*Causa justa* es el nuevo opus de un tal Arne Glimcher, el mismo al que en *Los reyes del mambo* la salsa le salió cruda. Habiéndose sacudido ya el incómodo peluquín que oprimiera su testa en la ridícula *Sol naciente*, Sean Connery es ahora un profesor de derecho, una eminencia atlética y corpulenta, y sigue pronunciando las eses con el mismo énfasis de siempre. Como además es un ultraliberal que está contra la pena de muerte, cuando se entera de que en la zona de la Florida están por achicharrar a un pobre negrito culto y universitario, falsamente acusado de violar y asesinar a una nena blanquísima, hace las valijas y decide viajar hasta allá para demostrar su inocencia. Todo pinta para uno de esos dramas-judiciales-de-denuncia-en-los-que-termina-triunfando-la-justicia-y-la-tolerancia, bla, bla, bla, suposición que el título de la película no hace más que confirmar. Cuando Connery llega, se encuentra con Larry Fishburne, el policía del lugar, un reverendísimo hijo de puta que ya jugó con el acusado a una versión unidireccional de ruleta rusa y que se ocupa de advertirle (a Connery)

que no se meta porque la va a pasar mal. Ahora la cosa pinta para thriller de denuncia racial, estilo *Mississippi en llamas*, con blancos malísimos, ejecuciones sumarias y algún que otro quemado vivo. Ni una cosa ni la otra, sino todo lo contrario: si hay alguna denuncia en esta película, no es en contra sino a favor del racismo. El que parecía inocente resulta un monstruo asesino, los policías de apriete fácil terminan dando cátedra de conducta ejemplar, y el liberal de Connery, que daba cátedra contra la pena de muerte, ejecuta sin contemplaciones al negrazo que amenaza con violar y descuajeringar a su esposa e hija (a esta altura, el drama judicial ya degeneró al thriller-defamilia-atacada-por-psicópata-vengador, una especie de *Cabo de miedo* con psicópata que se hunde y todo, y todo en los pantanos, además). Al finalizar la película, el espectador habrá aprendido que: 1) detrás de un negro culto y universitario siempre se esconderá una bestia sedienta de sangre de vírgenes; 2) a los blancos de ciudad más les vale no andar socorriendo a los negros de provincia, porque la van a pasar feo; 3) la pena de muerte es un recurso sano, rápido y feliz para sacarse de encima a las alimañas sociales; 4) familia americana: ¡cuidaros de los ajenos, defendeos de ellos y, de seros posible, asesinaadlos brutalmente! Tesis esta última sin la cual el cine norteamericano actual se quedaría sin guiones para sus películas, privándonos de nuestra sana diversión de fin de semana. *Causa justa* (título que solo un cínico podría considerar irónico) fue producida por Sean Connery, un señor escocés respetable y liberal, muy amante del golf. ■

Horacio Bernades



## El Amante en la radio

Algo así como un programa de cine

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

**Columnistas:** Jorge García (lunes), Santiago Gurrumín García (martes) y Gustavo Noriega (jueves)

de lunes a viernes de 13 a 14.30 hs. en:

FM La Tribu, 88.7 MHz

**EL INOCENTE (*The Innocent*), Gran Bretaña, 1994, dirigida por John Schlesinger, con Anthony Hopkins, Isabella Rossellini y Campbell Scott.**

*El inocente* empieza como una de espionaje, con yanquis e ingleses llevando a cabo, allá por 1955, la "Operación Oro", un túnel que pasa por debajo del Muro de Berlín hasta el lado soviético, practicado para "pinchar" desde allí los teléfonos rojos. Sigue (a partir de la mitad) como una "de pareja inocente arrastrada al crimen y luego perseguida", modelo hitchcockiano seguido tan al pie de la letra que hay un crimen brutal de a dos, como en *Cortina rasgada*, y luego un cadáver difícil de esconder, como en *La sogá* o *El tercer tiro*. Termina como un dramón romántico, con despedida lacrimógena en un aeropuerto y reencuentro lacrimógeno, veinticinco años más tarde. El espectador no sabe si sospechar de todo el mundo, identificarse con la pareja en peligro o ponerse a llorar a moco tendido. Para peor, cada una de las películas es tan mediocre que es imposible que uno reaccione, ni haciendo fuerza, de ninguna de las tres maneras. Encima, ninguna de las tres historias se sostiene por sí misma. Todo el laburo de construir el túnel, y las intrigas entre los distintos bandos, están en función de un objetivo tan pavo como el de pinchar unos teléfonos (la SIDE hace menos bambolla y es más efectiva). El crimen que cometen el "héroe" y la "heroína" es nada más que para resolver un triangulito amoroso, y el romanticismo final es absurdo porque llega en los últimos cinco minutos de película, estilo: "Ah, me olvidaba...". No solo eso, sino que todo se resuelve con que Isabella Rossellini, hasta el momento enamoradísima del zapallo de Campbell Scott (el amigo de la pareja protagonista en *Refugio para el amor* de Bertolucci: ¿quién puede recordar su cara?), lo traiciona cinco minutos antes del final, sin que jamás sepamos qué coño la llevó a semejante decisión. El casting de la película parece pensado por Zucker y Abrahams, ya que la Rossellini, más italiana que los fideos, hace de alemana (!) y —atención con esta— Anthony Hopkins (sí, Anthony Hopkins) hace de yanqui, loco por la música de swing y por el ketchup (¡¡¡!!!). Se comenta que Hugh Grant iba a hacer de mariscal ruso y que Hanna Schygulla habría sido apalabrada para componer a una bailaora andaluza, pero para mí que es verso. ¡Ah, me olvidaba! El director es John Schlesinger, el mismo de *Perdidos en la noche*, *Como plaga de langosta*, *Maratón de la muerte* y otros camelos por el estilo. ■

H. B.

**ESCAPE SALVAJE (*True Romance*), EE.UU., 1993, dirigida por Tony Scott, con Christian Slater, Patricia Arquette, Dennis Hopper, Val Kilmer, Brad Pitt y Gary Oldman.**

Basada en uno de los guiones que Quentin Tarantino había escrito antes de largarse a filmar, *Escape salvaje* tiene todas las "marcas autorales" que identifican al niño malo de Tennessee, marcas que si no borra urgentemente, mañana mismo serán clichés. Como *Perros de la calle*, *Asesinos por naturaleza* y *Pulp Fiction*, *Escape salvaje*

empieza con una conversación en un bar y como dos de ellas termina en un descomunal tiroteo *à trois*. Como *Asesinos por naturaleza*, *Escape salvaje* es una película de pareja-escape-a-los-tiros, aunque acá los tiros no son por goce sino por necesidad. Como en todas las demás, hay una multitud de referencias a la cultura pop. A diferencia de las otras, sin embargo, se adivina en el guión de *Escape salvaje* una piedad por sus protagonistas, un cariño y unas ganas de contar una historia de amor que no son habituales en QT. Como si el joven Quentin se atreviera a mostrar unos sentimientos de los que el Tarantino más "piola" se avergonzaría. Lo que tiene *Escape salvaje* de Tarantino es la letra. Eso, la letra, es lo que filma Tony Scott, y solo eso. Tony Scott es un cineasta literal, pero también un gran demócrata: filma todo igual. Los momentos íntimos igual que los cómicos, y estos igual que los violentos (no así los momentos de sexo, filmados en el peor estilo clip/publicitario, medio del que proviene). Los exteriores igual que los interiores, los grandes actores (Hopper y sobre todo Walken) igual que los mediocres (Slater y sobre todo Chris Penn). Si alguien no entiende a Tarantino, ese es su amigo Tony Scott: lo que uno escribe con veneno, el otro lo filma sin sal. Paradójicamente, esto permite que la película se deje ver no como un producto cultural (como las películas de Quentin) sino, justamente, como una *pulp fiction*. No la anunciación de un nuevo mesías cinematográfico, sino un mero producto para ver y tirar, y si te quedás afuera no es porque seas un apóstata sino porque no te gustó, nomás. Hay un único momento en que la película hace honor al guión: la escena final, muy divertida, que es una vuelta de tuerca sobre una vuelta de tuerca. Acá, el típico tiroteo de a tres que obsesiona a Tarantino aumenta su efecto cómico por vía de la multiplicación, ya que no se trata de tres pistoleros sino ahora de tres *grupos* de pistoleros, que convergen al mismo tiempo en el mismo lugar para desatar una orgía de sangre que es, creemos, el homenaje más literal de QT a John Woo hasta la fecha. Gary Oldman hace su numerito habitual (jesta vez como un rasta asesino!) y Brad Pitt está muy simpático como un drogón que vive "volado", pero si para algo sirve *Escape salvaje* es para consagrar a una rubia deidad de nombre Patricia. Hay que verla a la menor de las hermanitas Arquette, al mismo tiempo naif y salvaje, apetitosa y patética, capaz de pasar de víctima indefensa a sangrienta victimaria en la misma escena, en un registro de sinceridad total que recuerda al de la gran Jennifer Jason Leigh. *Escape salvaje* confirma lo que ya *Bajo la misma sangre*, de Sean Penn, dejaba ver: la joya de la familia Arquette podría no llamarse Rosanna. ■

H. B.

**ASI TE QUIERO MI AMOR (*I Like It Like That*), EE.UU., 1994, dirigida por Darnell Martin, con Lauren Vélez, Jon Seda, Rita Moreno y Griffin Dunne.**

El título original de esta película, *I Like It Like That*, tiene música y gracia, tantas como la propia película en su apertura. Con fondo de salsa bien caliente, la cámara va y viene, como

un vecino más, dejándose ir por una calle del barrio latino, en pleno corazón del Bronx. Las letras de los títulos son de colores vivos y están rematadas en unas simpáticas estrellitas de colores también. Color hay en la calle, que bulle de nervio, vida y movimiento. Los vecinos se intercambian billetes, señas y bromas. La cámara se mete en un departamento y descubre a una pareja en la cama, fornicando con furioso relax. El toma el despertador que está sobre la mesita de luz y controla la hora. "¡89 minutos!", exclama satisfecho, festejando lo que debe ser su nuevo record de resistencia, mientras la vecina de abajo, molesta con los sacudones y chirridos del elástico, reclama que terminen de una vez, mientras golpea el techo con su escoba. Al mismo tiempo, del otro lado de la puerta de los amantes, sus hijos también reclaman, con gritos y golpes y kilombo. Siempre con la salsa marcando el ritmo, la cámara sale otra vez a la calle y va hasta la barra de amigos, que alientan y festejan a gritos a los amantes-record. A partir de aquí, la secuencia se arma a base de chirridos, serrucho, golpes, gritos y escobazos, hasta alcanzar el clímax. Una secuencia que crece, se agita y acaba, hasta el último título: *Directed by Darnell Martin*, la directora debutante, una negra según las gacetas. Gran comienzo, prometedor, que recuerda inconfundiblemente a *Haz lo correcto*, la película más lograda, la más febril y la menos propagandística de Spike Lee. Asociación reforzada por la presencia, intensa y crispada, de la protagonista Lauren Vélez, muy parecida a Rosie Pérez. Uno piensa que hoy en día ningún cine puede comunicar el pulso de la calle tan bien, con tanta fidelidad, como el cine de negros y latinos. Lamentablemente, *Así te quiero mi amor* nunca vuelve a alcanzar esa dinámica, esa sensualidad, ese calor y ese sentido del humor. El resto de la película se clava en una meseta paroxística en la que los actores no paran de hablar al máximo nivel de decibeles, el nervio se vuelve histeria y la agitación sobreesatura rápidamente. Queda alguna escena en la que el paroxismo crece hasta un paroxismo mayor aun (aquella en la que la protagonista se encierra en el baño, buscando un poco de silencio, y es asediada por más gritos y locura) y queda la actuación de Lauren Vélez, intensa y sincera. Uno piensa, entonces, que hoy en día ningún cine desaprovecha tanto sus posibilidades como el cine de negros y latinos. Como si los realizadores no supieran qué hacer con el pulso de la calle, cómo trabajarlo, cómo convertirlo en relato, en suma. Ah, en esta película no aparece ningún quelonio, por lo cual no podré cumplir con la amable solicitud del lector Marcelo Abud (ver sección "Disparen sobre *El Amante*" en este mismo número). Para evitar innecesarias postergaciones, sugiero al lector alquilarse *El mariachi*, preguntar por Tito Tortuga de parte mía, y cumplimentar el trámite él mismo. ■

H. B.

**AMADA INMORTAL (*Inmortal Beloved*), Gran Bretaña, 1994, dirigida por Bernard Rose, con Gary Oldman, Jeroen Krabbé, Valeria Golino e Isabella Rossellini.**

En la pantalla oscura aparece el nombre Gary Oldman, de golpe se escucha el famosísimo "ta-

## ESTRENOS

ta-ta-taaa" al mismo tiempo que un rayo ilumina el rostro del actor maquillado como anciano con el pelo largo y blanco, postrado en una cama. ¡Drácula!, grité yo en el cine. No, Beethoven. Fiesta igual.

*Amada inmortal* arranca con pocas pretensiones de seriedad y uno cree que asistirá a una de las grandes biografías de la historia del rock and roll en el cine. Pero vivimos épocas en las que hasta el último leptón del universo debe explicar sus razones, por lo que todo romanticismo posible es anulado por una serie de mecanismos racionales que tienden a justificar todo lo que el Beto hizo con su vida.

La amada inmortal es un personaje al que Beethoven dejó todo cuando murió. Un amigo del compositor desea encontrar a dicha mujer para cumplir la última voluntad de él y al mismo tiempo averiguar algo más de su enigmática personalidad.

De esta manera empieza una investigación detectivesca que lo llevará a una especie de "Ciudadano Ludwig" en el que se irá reconstruyendo la vida del personaje a través de sus amadas que inmediatamente descubrimos que no son la inmortal. La estructura elegida para develar el enigma hace pensar en Agatha Christie y en sus

peores lugares comunes.

Cuanto más interesante es la mujer, menos posibilidades tiene de ser la amada y la única mujer que queda sin ser mostrada como posible elegida termina siéndolo. Eso sería perdonable si no fuera porque el estilo cristiano es llevado hasta la estupidez cuando toda la infelicidad del protagonista es explicada con un desencuentro digno de los Hermanos Marx.

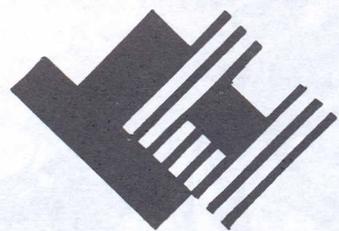
Si se quería mostrar la "fuerza del destino", alcanzaba con mucho menos y no se derrumbaba todo posible interés del film, que debería haber terminado en una escena anterior que paso a contar. Cuando era chico escuché una anécdota sobre Beethoven que me quedó grabada y que la película reconstruye. Cuando él ya estaba sordo y se estrenaba la Novena Sinfonía subió al escenario y se puso junto al director. Al terminar, Beethoven se queda quieto, de espaldas al público, creyendo que fue un fracaso. El director lo ayuda a darse vuelta y allí descubre que el público lo está ovacionando. Ese pequeño gran momento es una de las historias más bellas que he escuchado y el mejor momento del film.

Para que ese momento funcione es necesario un actor notable y Gary Oldman lo es en más

de un sentido. No solo es talentoso sino que además se destaca como intérprete de personalidades notables que van desde Sid Vicious a Drácula y de Oswald a Orton, agregando ahora a Ludwig van Beethoven. Oldman hace fácil lo más difícil para un actor pero su mérito radica sobre todo no en buscar un método naturalista para mimetizarse sino en superar al personaje y volverlo lo suficientemente universal como para que cualquiera pueda reflejarse en él. El director y guionista Bernard Rose lo puso de soporte de todo el film conformándose él con jugar con la historia de misterio y cierto toque de cine de terror en lo que respecta a la sordera del protagonista. De todas maneras, el reemplazar el "¿quién lo hizo?" por el "¿a quién amó?" diluye casi toda la pasión de la historia.

No tiene sentido caer en el lugar común de elogiar la música pero sí apruebo la selección de "grandes éxitos de Beethoven", lo que le da más popularidad y permite un enganche más rápido con la historia que me hizo llorar en la ya mencionada escena, aun cuando en el balance se trate de una obra demasiado racionalista como para considerarse romántica. ■

S. G.



# banco

# credicoop

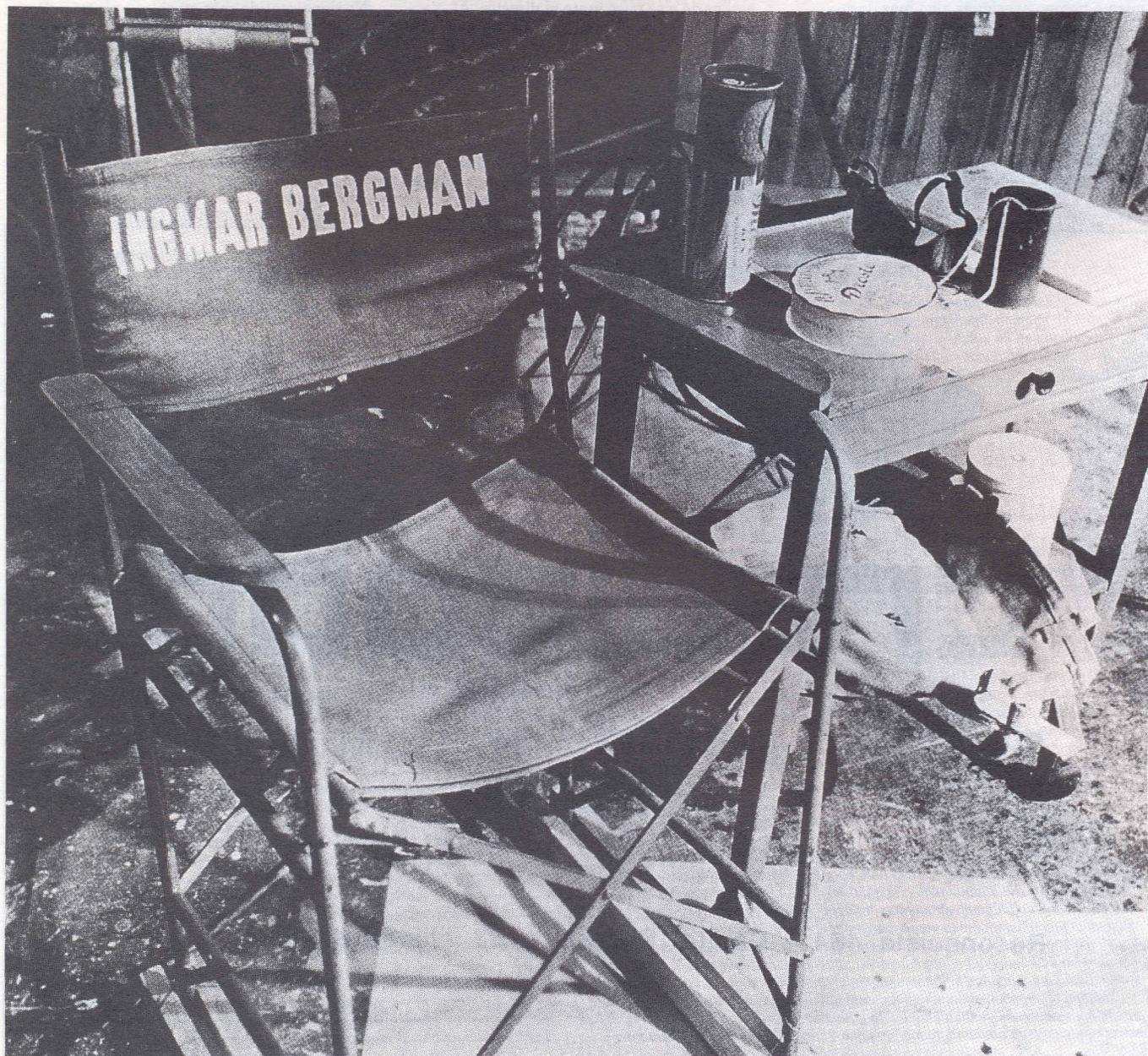
Cooperativo Ltda. 

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

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

# Dossier Bergman (2a. parte)

*A la luz de todo lo que se ha escrito sobre el sueco, está claro que Bergman da para todo. En este caso, la segunda parte del dossier nos sirve para equilibrar un número que tal vez sea demasiado pro Hollywood. El menú incluye esta vez una nota sobre la puesta en escena de Horacio Bernades (la nota es de Bernades, la puesta es la de Bergman), otra de Castagna que toma lista a los actores, más reseñas de películas y textos ajenos sobre el director (ajenos a nosotros, no a Bergman). A no empacharse que todavía falta la tercera parte.*



# El cuerpo, el rostro, la cámara

La obra de Bergman tuvo y tiene, como pocas, defensores y detractores. Entre los primeros abundan los que ven en sus películas manuales visuales de autoayuda, manifiestos teológicos o imprecaciones por el destino del hombre moderno. Los segundos las acusan de teatro filmado, de televisión muy conversada o de mero vehículo de ideas. Esta nota plantea una tesis audaz: lo que Bergman habría hecho durante toda su vida no sería otra cosa que películas de cine, y como tales deberían ser vistas y juzgadas. ¿Será cierto?

por Horacio Bernades

**Cuestiones de forma.** El propio Bergman confesó más de una vez que “hacer películas es para mí una forma de exorcismo, una forma de expurgarme de mis propios demonios”. La frase podría llevar a pensar —*llevó a pensar*, de hecho— que las películas de Bergman deben ser vistas como sueños o como confesiones culpables. Así es como se leyeron, con más asiduidad de la deseable, ese tipo de afirmaciones del autor, y así es también como se “leyeron” sus películas, aquí, allá y en todas partes. Pero las películas de Bergman no son sueños ni confesiones, en cuyo caso habría que llamar al doctor Abadi o a monseñor Laguna para que nos las expliquen (que es, sin ir más lejos, lo que hicieron los medios, hasta el punto de que más de una generación adoptó la mala costumbre de “ver” a Bergman más en mesas redondas que en las salas cinematográficas). No son solo eso, en tal caso, y no es eso, desde ya, lo que hace que Bergman sea Bergman. Basta con releer la frase para poner las cosas en su lugar. Si debe buscarse una clave, esta no está tanto en la palabra demonios como en la palabra *forma*: más allá de que sus demonios no sean solo suyos, las películas de Bergman son formas de darles forma a esos demonios, si se nos permite el juego de palabras. En otras palabras, y para seguir jugando, es en *la forma* donde hay que leer a Bergman. Es en la forma, en la creación de formas y en el modo como estas se organizan a través de su obra, donde residirá, o no, la legitimidad de esa obra. Es en la pantalla, en los límites del encuadre, donde debe probarse su valor, y no en el diván, en el confesionario o en todas las mesas redondas habidas y por haber. Metámonos entonces dentro del encuadre, y veamos allí cuáles son las formas en que Ingmar Bergman ha ido dando forma a sus demonios (y a sus ángeles, en tal caso).

**El sexo de los ángeles.** La obra de Bergman está llena de paradojas. Tiende a escapar (por suerte) cada vez que uno cree haberla atrapado. Una gran paradoja recorre la primera etapa de esa obra (la veintena de películas que se extienden entre *El demonio nos gobierna*, de 1948, y *El ojo del diablo*, de 1960), la más fuertemente caracterizada por un determinismo moral, por las ideas de juicio y de condena que Bergman recibe por vía familiar (su padre fue, como se sabe, un severo pastor protestante). Es justamente en esas películas donde abundan los momentos luminosos, un mayor optimismo y aparente libertad, un deseo más galopante e imperioso. A partir de la “trilogía del silencio de Dios” de comienzos de los

60 (*Detrás de un vidrio oscuro*, *Luz de invierno* y *El silencio*), y aunque de allí en más la única salvación para las criaturas bergmanianas será a través del amor, resultará imposible volver a encontrar la *fe* en el amor que mueve a las parejas protagónicas de *Hacia la felicidad* (1949), *La sed* (1949) o *Juventud divino tesoro* (1950). Así como nunca reaparecerán —con la única excepción de *El silencio*— la sensualidad y sexualidad de *Un verano con Mónica* (1952), de *Sonrisas de una noche de verano* (1955), de *El ojo del diablo*, de la propia *Noche de circo* (1953) e incluso de la subtrama de *El mago* (1958). Paradoja estrictamente lógica, ya que es justamente frente a la severidad protestante, frente a la voluntad de ascetismo, frente al mandato de contención y abstinencia, que nace, crece y se organiza el principio contrario, el del desorden de los sentidos, la tentación, el puro deseo. Oposición que suele corporizarse en ciertos personajes enfrentados: el metafísico caballero y su pragmático escudero en *El séptimo sello* (1956), el ilusionista y su impugnador racionalista en *El mago*, la virginal Karin y la perversa Ingeri en *La fuente de la doncella* (1959). Oposición que, más frecuentemente aun, se manifiesta a través de una dualidad que atormenta a sus personajes, como ocurre en *Hacia la felicidad* con Stig, desgarrado entre el amor por su mujer Marta y los avances seductores de la esposa del viejo dramaturgo, o (el caso inverso) con Marie en *Juventud divino tesoro*, entre su amante y su tío, para citar solo dos entre muchos ejemplos. Pero esta oposición entre la contención, el rigor, lo apolíneo en una palabra, y aquello del orden del deseo, la sensualidad, lo dionisiaco, no se limita, en la obra de Bergman, a lo temático. Cuando el autor habla de sus rodajes (en el libro *Imágenes*, sobre todo) suele referirse o bien al *sacrificio* de filmar, al *deber* de atenerse a determinadas pautas de rodaje, a la necesidad de *cumplir* con los plazos fijados, o bien (y con pareja asiduidad) al *placer* de la filmación, al espíritu de camaradería y de juerga imperantes dentro y fuera del set, a la divertida promiscuidad a la que sobre todo él y algunas de sus actrices solían entregarse, como si se tratara de personajes de *Sonrisas de una noche de verano*.

**Flashbacks de un mundo mejor.** Dos series de opuestos, dos pulsiones contrarias a partir de las cuales se organiza el espacio en esos films. Ver por ejemplo la frecuente oposición entre interiores cerrados, opresivos, muchas veces envidados (en *La sed* y en *Un verano...*, sobre todo, pero también en



*Juventud...*, en *Sonrisas...*, en *La fuente de la doncella*) y exteriores abiertos, llenos de luz, diáfanos, en los que sus personajes se entregan, felices y gozosos, a toda clase de correrías. En estos espacios se sufre o se goza: no parece aventurado pensarlos como materializaciones del purgatorio y del paraíso. Se hace difícil no ver, en el sufriente von Sydow de *El séptimo sello* y de *El mago*, a otros tantos alter egos de Cristo, atravesando el calvario de la duda en la primera y del juicio de Herodes Björnstrand en la segunda. Se hace difícil no equiparar a Marie y Henrik (en *Juventud...*) y a Harry y Mónica (en *Un verano...*) con Adán y Eva, jóvenes, vitales, desnudos, deseantes. Ese mundo de deseo, luz y verano (Bergman utiliza sistemáticamente las estaciones del año como metáforas de estados espirituales; ver la recurrencia a las estaciones en los títulos mismos de las películas) es, claramente, un paraíso perdido al que se evoca, con nostalgia, desde un presente de pérdida y sufrimiento. De allí la *necesidad* del flashback, una de las figuras de estilo más esenciales en esta primera parte de la obra de Bergman. Figura de estilo que se hace estructural en *Juventud...*, en *Hacia la felicidad* y en *Cuando huye el día* (1957) pero también en *La sed* (el primer recuerdo de Eva) y en *Secretos de mujeres* (1952). Mientras que en *La fuente de la doncella* —que sobre el final de este primer ciclo sistematiza de modo casi obsesivo esa oposición estructural— asistimos al momento preciso de la caída y posterior expulsión del paraíso, cuando la angelical Karin es violada ante la vista y el consentimiento de Ingeri. Y todo ocurre en el contexto de un mundo que, como las propias convicciones de Bergman a esa altura, se halla en transición, un mundo en el que se adora simultáneamente a Odín y a la Virgen.

**¿Por qué ya no mueves la cámara, Ingmar?** La pregunta se la hace, allá por comienzos de los años 60, un distribuidor norteamericano, según refiere el propio Bergman en *Imágenes*.

No es una pregunta que carezca de sentido, y hasta resulta profética de la dirección que adoptaría, de allí en más, el estilo del autor. En exacta correspondencia con la paradoja planteada más arriba, que podría sintetizarse con la fórmula protestantismo = sensualidad, hay en el primer Bergman una visible voluntad de estilo, una *visibilidad de estilo* que irá dejando paso, a partir sobre todo de *Luz de invierno* (o sea, justamente cuando Bergman abjura del dogma protestante), a una puesta progresivamente ascética, espartana incluso. En los comienzos, Bergman *busca un estilo*, lo que lo lleva a pasearse, de hecho, a través de distintos estilos, de película en película y hasta a veces de una escena a otra. El barroquismo de *El demonio nos gobierna* (1948) admite largas secuencias oníricas que reaparecerán más tarde en los sueños del profesor Isak Borg en *Cuando huye el día* (y más adelante volverán, es verdad, en *La hora del lobo*, de 1966, y en *Cara a cara*, de 1975). Otras películas del período, sin embargo, están contadas en el estilo más sencillo y realista que imaginarse pueda, como ocurre, por ejemplo, con *Secretos de mujeres* y, sobre todo, con *Tres almas desnudas* (1957), filmada casi enteramente en un único decorado absolutamente despojado, la sala de internación de una maternidad. A la luminosidad de *Una lección de amor* (1954) se le opone como en un espejo oscuro el grave expresionismo de *Noche de circo* (¡filmada casi al mismo tiempo que la anterior!), llena de marcadísimos claroscuros que parecen adelantar, a su vez, la secuencia final de *El séptimo sello*, con las figuras de la Muerte y sus vasallos bailando una última danza, en silueta, sobre la colina. Y a todas ellas se les opone el ejercicio neorrealista de *Puerto* (1948). Hay en *La sed* una secuencia —la muy cómica del encuentro del seductor con esposa y amante en el departamento de esta— resuelta con un único y dinámico travelling, que sigue a los personajes a través de las habitaciones, y otro tanto ocurre con las secuencias de apertura y cierre (la misma, de hecho) de *Confesión de*

pecadores (1955), o, volviendo a *La sed*, en la escena del intento de seducción de Valborg a Viola. Mientras que en otros casos —Marie sacándose el maquillaje en el final de *Juventud...*, los sucesivos encuentros del caballero y la Muerte en *El séptimo sello*, el primer tramo del viaje en auto del profesor e Ingrid Thulin en *Cuando huye el día*— la cámara permanece absolutamente fija, lo que no disminuye, al contrario, acentúa el dramatismo de esos momentos. La mencionada secuencia introductoria de *Confesión de pecadores*, por otra parte, es absolutamente muda, y está enteramente contada a través de la cámara, como ocurrirá poco después en *Luz de invierno*, en la escena en que el pastor va a reconocer el cadáver del pescador. Como sucedía ya al comienzo de *El demonio nos gobierna*, donde seguíamos a un personaje hasta meternos con él, en una falsa subjetiva, en un edificio en el que descubriríamos, a través de sus ojos, que se estaba filmando una película. Estos ejemplos deberían ser suficiente prueba —si probar esto fuera necesario— de que Bergman siempre hizo cine, y no teatro —como le reprochan algunos—, y de que su cine no empezaba ni terminaba en las palabras —como le recriminan otros—, aunque siempre confió en ellas, eso sí.

**A dos bandas.** Además de palabras y silencios, en los films de Bergman hay sonidos, y esos sonidos, como no podía ser de otra forma tratándose de un realizador que no confiaba en lo aleatorio, cumplen una estricta función dramática. No simplemente los acordes del “Himno a la alegría”, subrayando el sentido que le quiere dar Bergman al final de *Hacia la felicidad*. (Sentido ya explicitado en el título. ¿Demasiado explícito? Quizá. Como ocurre con los sueños antes mencionados, como ocurre con algunos personajes —pienso en los padres de Eva Dahlbeck en *Una lección de amor* o en el portero del teatro de *Juventud divino tesoro*, demasiado encantadores todos, en la madre del profesor en *Cuando huye el día*, demasiado arpía, o en el trío de adolescentes de la misma película, demasiado caricaturales—, el trazo de Bergman se hace, muchas veces, demasiado grueso, demasiado obvio.) Sin embargo, en la propia *Hacia la felicidad*, como bien señaló Lita Stantic en el número anterior de *El Amante*, la alegría de Stig al enterarse de que acaba de ser padre se comunica enteramente a partir de sus gestos y los de sus compañeros de orquesta, y en la acentuación dada a la interpretación de la partitura por el director, rebosante de felicidad ante la noticia. Pero no son los de la música los únicos sonidos a los que Bergman les saca el jugo. La oposición entre la ciudad/infierno y la isla/paraíso que está en la base de *Un verano con Mónica* se ve expresada en la banda sonora, mediante el choque entre el ruido de motores, de las bocinas de los barcos y de trépanos hidráulicos, por un lado, y el silencio de la isla y el canto de los pájaros, por otro. El dramatismo de ese choque se acentúa, a su vez, mediante una sabia simetría visual: al emprender la huida en la barca, los amantes dejan atrás la ciudad, en una sucesión de planos que luego se reiterará —con el sentido inverso— a su regreso. La ilusión y el fracaso de una utopía (las islas, muy frecuentes en el cine de Bergman, suelen expresar esa idea, tanto como la contraria: el aislamiento) se transmiten así en un par de secuencias, en términos puramente visuales. Del mismo modo en que se nos comunica, mediante la banda sonora, la desolación y la culpa del pastor Tomas ante el suicidio de su parroquiano, en la escena antes mencionada de *Luz de invierno*: la escena consiste en una sucesión de planos lejanos, y sobre ellos el ruido continuo, inexorable, aplastante, de una maquinaria industrial. Otra muerte, la de Viola en *La sed*, queda fuera de campo, lejanamente audible en el momento en que su cuerpo se echa al agua de la bahía, y luego son solo ondas en la superficie. Utilización de la banda de sonido, de

simetrías visuales, del fuera de campo: Bergman aprovechaba a fondo las herramientas del cine.

**El movimiento fijo.** “En *El silencio* Sven [Nykqvist] y yo habíamos decidido ser desenfadadamente impúdicos —apunta Bergman en *Imágenes*—. Hay allí una voluptuosidad cinematográfica que aún contemplo con alegría.” *Voluptuosidad cinematográfica* es una expresión que puede definir, con la mayor precisión, al Bergman anterior a *El silencio*, el Bergman de los años 50. Voluptuosidad, deseo de contar historias, ambición de aprender una gramática cinematográfica, variedad de recursos y de estilos, de géneros incluso. Una vez completado el aprendizaje, una vez hecho ese recorrido, parecería que el corcel de Bergman se sosiega, que la sed de estilo se sacia. El autor queda en soledad con sus personajes, y su obra se convierte, progresivamente, en la exploración obsesiva, dolorosa e implacable de la intimidad de esos personajes. La vía a la intimidad es el rostro, que Bergman ya había comenzado a explorar en su primera época y al que se acercará cada vez con mayor insistencia y proximidad, a partir de *Luz de invierno*. Rostros de sus actores, pero en especial de sus actrices; rostros de dolor, pero también de goce (goce de Gunnel Lindblom en *El silencio*, goce de Liv Ullmann en *Escenas de la vida conyugal*). Pielles, roces, besos, llantos, caricias, pliegues, en planos cada vez más cortos, exploración de todas las posibilidades del primer plano, del plano detalle, fotografiando el rostro como quien intenta penetrar sus secretos, viajando una y otra vez hacia el rostro a bordo de una cámara, como quien se aventura en terreno peligroso. Toda la segunda parte de la obra de Bergman —la que va hasta *Escenas de la vida conyugal*, de 1972— podría reducirse a eso: una cámara fotografiando un(os) rostro(s), una cámara que busca asomarse a lo que hay detrás del rostro. La cámara de Bergman *no ha dejado de moverse*. Es solo que ahora el movimiento se ha hecho fijo, imperceptible, interno. Lo que viene después, lo que va de *Cara a cara* hasta el final, luego del recreo de *La flauta mágica* (1974) y con la excepción de *Fanny y Alexander* (1982) —que es algo así como una vasta recopilación, como un “resumen de todo lo hecho”— se halla bajo el signo del psicologismo, es un Bergman “de autoayuda”, casi autoparódico, y no aporta nada nuevo, nada bueno, a una obra que se defiende sola. Sin necesidad de divanes, ni de confesionarios, ni de mesas redondas. Una obra a veinticuatro fotogramas por segundo. ■

#### Filmografía de Bergman

1945, Crisis (Kris); 1946, Lluve sobre nuestro amor (Det regnar på vår kärlek); 1947, Barco hacia la India (Skepp till Indialand); 1947, Música en la noche (Musik i mörker); 1948, Puerto (Hamnstad); 1948, El demonio nos gobierna (Fängelse); 1949, La sed (Törst); 1949, Hacia la felicidad (Till glädje); 1950, Esto no ocurre aquí (Sånt händer inte här); 1950, Juventud divino tesoro (Sommarlek); 1952, Secretos de mujeres (Kvinnors väntan); 1952, Un verano con Mónica (Sommaren med Monika); 1953, Noche de circo (Gycklarnas afton); 1954, Una lección de amor (En lektion i kärlek); 1955, Confesión de pecadores (Kvinnodröm); 1955, Sonrisas de una noche de verano (Sommarnattens leende); 1956, El séptimo sello (Det sjunde inseglet); 1956, Cuando huye el día (Smultronstället); 1957, Tres almas desnudas (Nåra livet); 1958, El mago (Ansiktet); 1959, La fuente de la doncella (Jungfrukällan); 1960, El ojo del diablo (Djävulens öga); 1961, Detrás de un vidrio oscuro (Såsom i en spegel); 1962, Luz de invierno (Nattvardsgästerna); 1963, El silencio (Tystnaden); 1964, Ni hablar de esas mujeres (För att inte tala om alla dessa kvinnor); 1965, Daniel (ídem), episodio de *Los estimulantes* (Stimulantia); 1966, Persona (Persona); 1967, La hora del lobo (Vargtimmen); 1968, Vergüenza (Skammen); 1969, El rito prohibido (Riten); 1969, La pasión de Ana (En passion); 1969, Documental sobre Fårö (Fårö-dokument); 1971, El toque (Beröringen/The Touch); 1972, Gritos y susurros (Viskningar och rop); 1973, Escenas de la vida conyugal (Scener ur ett äktenskap); 1974, La flauta mágica (Trollflöjten); 1975, Cara a cara (Ansikte mot ansikte); 1977, El huevo de la serpiente (Das Schlangenei/The Serpent's Egg); 1978, Sonata otoñal (Herbstsonate/Höstsonaten); 1979, Segundo documental sobre Fårö (Fårö-dokument 2); 1980, De la vida de las marionetas (Aus dem Leben der Marionetten); 1982, Fanny y Alexander (Fanny och Alexander); 1984, Después del ensayo (Efter repetitionen); 1986, Diario de filmación (Dokument Fanny och Alexander); 1986, El rostro de Karin (cortometraje); 1988, El signo y los bienaventurados (Det va saliga) **Como guionista**; 1944, *Suplicio (Hets)* de Alf Sjöberg; 1947, *La mujer sin rostro (Kvinnan utan ansikte)* de Gustaf Molander; 1948, *Eva (Eva)* de Gustaf Molander; 1950, *Turbia está la noche (Medan staden sover)* de Lars-Eric Kjellgren; 1951, *Divorcio (Fränsild)* de Gustaf Molander; 1956, *El relámpago en los ojos (Sista paret ut)* de Alf Sjöberg; 1961, *El jardín de los placeres (Lustgården)* de Alf Kjellin; 1991, *Con las mejores intenciones (Best Intentions)* de Bille August. ■

# Ahí vienen los suecos

por Gustavo J. Castagna

Primero el teatro y después el cine. Primero los actores provenientes del teatro y luego los actores en las imágenes. En este orden, Bergman y sus intérpretes concretaron una de las mayores comuniones artísticas entre una cabeza visible (el realizador) y un grupo de trabajo indispensable para sus propósitos. Primero como director del Teatro Municipal de Helsingborg (1944/46), luego en Goteborg (1946/49), después en Malmoe (1954/60) y más tarde en el Dramaten de Estocolmo (1964/68). Allí conoce a la mayoría de los actores y en cuanto a los recién llegados, deseosos por descubrir las exigencias del Bergman director de teatro, como no podía ser de otra manera, ellos también tenían su origen en las tablas.

**Similitudes, diferencias y distinciones.** Se podría trazar un paralelo entre Bergman y Fassbinder, los dos con muchos puntos en común respecto del poder del director con sus actores. También en cuanto a la conjunción de lo público y lo privado (en ese sentido, me atrevo a decir que Bergman fue un tipo *piola* ya que mantuvo relaciones con varias de sus actrices). Por otra parte, existe entre ambos realizadores algunas coincidencias temporales al elegir los roles protagónicos y secundarios. Como si en los dos la exigencia con los actores fuera similar: hacerlos empezar *desde abajo* con papeles secundarios para más adelante asignarles un papel central. Hanna Schygulla en los primeros Fassbinder es una más dentro de las películas del director, igual que Gunnel Lindblom o Bibi Andersson con Bergman. O el paralelismo que podría hacerse entre Margit Carstensen y Eva Dahlbeck, figuras protagónicas en los inicios de los directores. Sin embargo, acá se acabarían las similitudes entre estos dos grupos nacidos en el teatro. Mientras Fassbinder provocó una revolución desde la puesta con el llamado *antitheater*, los objetivos de Bergman siempre estuvieron dirigidos al respeto de las obras originales (Strindberg, Chéjov, Pirandello, Lorca, Ibsen, Shakespeare).

Ahora bien, la pregunta sería: ¿son actores de teatro los intérpretes de las películas de Bergman? No. Primero y principal: en la mayoría de sus films realiza una puesta en escena cinematográfica (ver nota en este mismo número) sin vestigios de sus orígenes teatrales. Los actores, por su parte, ofrecen todos los matices posibles en cada una de sus interpretaciones. Resulta muy difícil encontrar en una película de Bergman una actuación que se repita en un film posterior. Nada más ajena que la técnica del Actors Studio en los films del director. Los actores de Bergman encarnan personajes y nunca un estado de ánimo; por lo tanto, son dúctiles, completos y con una riqueza de matices pocas veces vista en el cine. Interpretan personajes y, en consecuencia, debido a la experiencia en el teatro, están sujetos a no reiterar sus tics, sus modismos, sus gestos. Sin embargo, esto puede parecer una opinión simplificadora. ¿Acaso estos elogios no pueden caberles a otros actores procedentes del teatro? Es probable que sí, pero lo que diferencia a la mayoría de los intérpretes de Bergman es que en ellos la procedencia jamás se nota. Como si imagináramos una marcación distinta del director para sus actores en los roles cinematográficos. Por ejemplo, cuando vemos a Laurence Olivier —y a la mayoría de los viejos actores ingleses—, resulta muy difícil separar ambos terrenos debido a la *importancia* y la *presencia* que manifiestan en cada trabajo, como si las historias giraran alrededor de ellos. En cambio, cuando vemos a un actor

de Bergman, estamos ante alguien que puede encarnar cualquier faceta: la alegría, la tristeza, la comedia, el melodrama, el drama teológico y que hasta puede transmitir los traumas y el dispositivo temático de esa cabeza visible: las preguntas ante la muerte, la ausencia de Dios, los conflictos sexuales, la locura, la puja entre el arte y el ser humano. Por eso, los actores de Bergman son notables: comunican las obsesiones del realizador sin desear en ningún momento alcanzar la categoría de estrellas rutilantes. Sin obsesionarse por hacer de sí mismos.

**Cómo era de joven y cómo soy de viejo.** “Bergman es un director con quien es muy fácil trabajar. Eso ahora: de más joven solía tener raptos de agresividad que trocó hoy por una comprensión muy profunda” (Erland Josephson en la filmación de *Después del ensayo*). Los actores de Bergman siempre admiraron al realizador y siempre desearon trabajar junto a él y esto se nota en las reapariciones de algunos de sus primeros intérpretes en sus últimas películas. “Un actor es un ser sumamente difícil pero trabajar con ese material humano en cine lo es aun más. Sin embargo, y a pesar de que me siento más cómodo con el encierro de los ensayos teatrales, el apuro a que obliga el tiempo de filmación de una película me obliga a pedirle más y a conocerlo mejor en poco tiempo” (Bergman en el rodaje de *Ni hablar de esas mujeres*). Por diversas declaraciones y comentarios, Bergman nunca fue un director compasivo con sus actores pero no llegó a aplicar el sistema torturante de Fassbinder con los suyos. Por eso, su trabajo no debería confundirse con la crueldad del alemán. Podríamos decir, al respecto, que Bergman como director de actores es un líder disfrazado de demócrata, cuestión que no debería asustar a nadie, dada la convivencia que el realizador y los actores tienen desde hace más de medio siglo.

**Ellas y ellos.** No hay duda de que Bergman es un especialista en contar historias sobre mujeres. Jóvenes y viejas. Maduras e inmaduras. Virginales y otoñales. Todas creaciones del realizador. Los personajes femeninos, en consecuencia, tuvieron sus merecidos intérpretes. Repasemos a las *chicas* Bergman más conocidas según el orden de aparición en las películas del director.

**Maj-Britt Nilsson (1920):** Tres películas con Bergman: *Hacia la felicidad*, *Secretos de mujeres* y la gran revelación en *Juventud divino tesoro*. Fuerte procedencia teatral (Malmoe) y escasa repercusión fuera de Suecia. Segunda esposa del realizador.

**Eva Dahlbeck (1920):** Ocho películas donde siempre se notan su gracia y simpatía, además de su aspecto de *matrona* seductora (*Una lección de amor*, *Sonrisas de una noche de verano*, *Confesión de pecadores*). Para identificarla mejor, Dahlbeck es la rubia regordeta de los primeros films de Bergman. Escribió el guión de *Women of Darkness* (1966, Arne Mattson), obras teatrales, libros de poesías y novelas. También trabajó en *Barrabás* (1953, Sjöberg), *Las criaturas* (1966, Varda) y tuvo una única experiencia en Hollywood: *Espía por mandato* (1961, Seaton).

**Harriet Anderson (1932):** Un origen excepcional dentro de los actores de Bergman: bailarina de music-hall. El realizador



escribió para ella el guión de *Un verano con Mónica*, su debut en cine. Diez películas con el sorprendido y enamorado descubridor. Una belleza de mujer y una actriz increíble. Deleitarse con sus primeros papeles (*Confesión de pecadores*, *Detrás de un vidrio oscuro*), sufrir junto a su personaje moribundo en *Gritos y susurros* y tratar de reconocerla en *Fanny y Alexander*, como sirvienta del siniestro pastor, resulta una tarea más que placentera. Poco y nada fuera de Suecia. Trabajó en películas de Mai Zetterling, Alf Sjöberg, Gustaf Molander y, especialmente, en varias de su esposo, el director Jorn Donner.

**Gunnel Lindblom (1931):** Actriz y realizadora. Dirigió tres películas hasta hoy inéditas entre nosotros: *Paradise Place* (1977), *Sally and Freedom* (1981) y *Summer Night on the Planet Earth* (1981). Cinco películas con Bergman, entre ellas, como la delatora de *La fuente de la doncella* y la harapienta habitante de la comarca en *El séptimo sello*. Sin embargo, su actuación (su cuerpo, su figura, sus ojos, todo) más recordada será en *El silencio*, interpretando a la madre soltera que intenta disimular su ambiguo instinto maternal con pequeño hijo. También intervino en películas de los mismos integrantes de la cofradía sueca con quien trabajara Harriet Anderson.

**Ingrid Thulin (1929):** Realizó estudios de ballet, mímica y teatro antes de debutar en cine en 1948. Con Bergman desde *Cuando huye el día*, nueve películas en total, hasta *Después del ensayo*, última del director. Sus temores y miedos como una de las hermanas que no soporta el sonido de la muerte en *Gritos y susurros* y que hasta llega a flagelarse cortándose la vagina con un pedazo de vidrio, destacan a otra gran creación del realizador. También, como la otra hermana de *El silencio* y como uno de los pecadores sin respuestas de *Luz de invierno*. A partir de 1960, Ingrid Thulin comienza su carrera internacional. Papeles notables en *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1961, Minnelli),

*La guerra ha terminado* (1966, Resnais) y *La caída de los dioses* (1969, Visconti) hacen olvidar el atentado estético de *Salón Kitty* (1975), perpetrado por ese animal del celuloide llamado Tinto Brass.

**Bibi Andersson (1935):** Seis películas con Bergman. Desde los secundarios en *El séptimo sello* y *Cuando huye el día* hasta los protagónicos en *Persona* y *El toque*. Fuera de Suecia tiene una carrera heterogénea: *La carta del Kremlin* (1970, Huston), *El enemigo del pueblo* (1977, Schaefer), *Aeropuerto* 1980 (1979, Lowell Rich) y *Los dueños del silencio* (1984, Lemos), esta última filmada en Argentina. Otra de las mujeres preferidas de Bergman, en cualquier sentido.

**Liv Ullmann (1938):** Nueve películas con Bergman desde *Persona* hasta *Sonata otoñal*. Liv Ullmann es la representante visible de más de diez años de cine del realizador (*Vergüenza*, *La pasión de Ana*, *Cara a cara*, *Escenas de la vida conyugal*). Como realizadora, un corto y un largo (*Sofie*, 1992). Carrera internacional muy conocida: *La amiga* (1987, Meerapfel), *Esperemos que sea mujer* (1986, Monicelli), *Gaby* (1987, Mandoki), *Un puente demasiado lejos* (1977, Attenborough), *La abdicación de una reina* (1974, Harvey), el éxito de *40 kilates* (1973, Katselas) y la trilogía del sueco Jan Troell. Mujer de Bergman (para más y mejor información, entrevista a Liv Ullmann en *El Amante* N° 21).

**Lena Olin (1955):** Hija de Stig Olin, protagonista de *Hacia la felicidad*. Último descubrimiento femenino de Bergman. Un pequeño papel en *Cara a cara* y protagonista central en *Después del ensayo*. Su labor posterior es muy conocida: *La insoportable levedad del ser* (1988, Kaufman), *Havana* (1990, Pollack), *Mr. Jones* (1993, Figgis), entre otras.

Vayamos a ellos, también por orden de aparición.

**Birger Malmsten (1920):** A los 18 años fue admitido en la misma escuela donde estudiaron Ingrid Bergman, Greta Garbo y Signe Hasso. Ocho películas junto a Bergman para este actor de la primera etapa. Entre otras, protagonista en *Música en la noche*, *Juventud divino tesoro* y *El demonio nos gobierna* hasta un corto papel en *Cara a cara*, casi un homenaje del realizador a uno de sus actores más apreciados.

**Gunnar Björnstrand (1909-1986):** Dieciséis películas con Bergman. Presencia permanente en las películas del realizador desde *Secretos de mujeres* hasta *Fanny y Alexander*. Papeles centrales como el sacerdote de *Luz de invierno*, como el acompañante del caballero en *El séptimo sello* y como el simpático personaje que se queda encerrado en el ascensor con Eva Dahlbeck en *Secretos de mujeres*. En el *Diario de filmación de Fanny y Alexander* vemos a Björnstrand, viejo y enfermo, sometido a las exigencias de la marcación de Bergman. Con un paraguas en la mano y con el rostro pintado, su rictus final, una vez aprobada la toma, es una mezcla de alegría, tristeza y patetismo.

**Erland Josephson (1929):** Gran amigo de Bergman. Once películas, desde un pequeño papel en *Hacia la felicidad* hasta *Después del ensayo*. Roles protagónicos en *Escenas de la vida conyugal* y *Cara a cara*. Escribió obras de teatro, libros de poesías y seis novelas. Carrera internacional prestigiosa: *Más allá del bien y del mal* (1977, Cavani), *Montenegro* (1982, Makavejev), *Sofie* (1992, Ullmann) y los dos últimos films de Tarkovski, *Nostalgia* (1983) y *El sacrificio* (1986). En 1980 se estrenó en nuestro país una película suya: *El misterio del amor*

(1978), donde también actuaba junto a Ingrid Thulin y con Sven Nykvist en la fotografía, toda gente muy cercana al que ya sabemos.

**Bengt Ekerot (1923):** Dos films con Bergman. Uno más del grupo de artistas de *El mago* y, antes como la Muerte en *El séptimo sello*. Confieso que cada vez que me acuerdo de él me agarra miedo.

**Max von Sydow (1929):** Once películas con Bergman, desde el caballero de *El séptimo sello* hasta *El huevo de la serpiente*. El actor de Bergman más fácil de identificar, especialmente en los films de los 60. Debido a su carrera internacional, von Sydow confirmó su comodidad en roles muy distintos entre sí como en *El exorcista* (1973, Friedkin), *La muerte en directo* (1980, Tavernier), *Los tres días del Cóndor* (1975, Pollack), *Conan, el bárbaro* (1982, Milius), *Duna* (1984, Lynch) y *Hanna y sus hermanas* (1985, Allen) hasta divertirse como el malvado Ming de *Flash Gordon* (1980, Hodges). ¿Qué opinará Bergman al respecto?

Por último, no debería pasarse por alto a Victor Sjöström — realizador de *El viento*, obra maestra del mudo — como el profesor Isak Borg en *Cuando huye el día*. Tampoco las extrañas participaciones de Elliott Gould en *El toque* y David Carradine en *El huevo de la serpiente*. Y, por supuesto, el más cálido homenaje que el realizador hiciera con un intérprete llamando a Ingrid Bergman para *Sonata otoñal*, culminación actoral en un rol lleno de complejidades. Un recordado encuentro entre los dos Bergman más famosos que dio el cine. ■

Fotos: gentileza de Hernán Gaffet



# Bergman por otros

En la historia del cine hay cinco o seis films cuya crítica suele hacerse con estas únicas palabras: "¡Es el mejor film!". Porque no hay elogio mejor. En efecto, ¿para qué hablar más ampliamente de *Tabú*, de *Viaggio in Italia* o de la *Carrosse d'Or*? Cuatro o seis films, dije, más uno, ya que *Juventud divino tesoro* es el mejor film. Es verdad que de todos los cineastas contemporáneos él es sin duda el único que no reniega abiertamente de los procedimientos apreciados por los vanguardistas de los años treinta, tal y como se prolongan todavía hoy en los festivales de cine experimental o de aficionados. Pero para el director de *La sed* se trata más bien de audacia, ya que ese baratillo lo destina Bergman, con perfecto conocimiento de causa, a otros films. Esos planos de lagos, bosques, de hierba, de nubes, esos ángulos falsamente insólitos, esos contraluces demasiado rebuscados dejan de ser, en la estética bergmaniana, juegos abstractos de cámara o proezas fotográficas para integrarse, por el contrario, a la psicología de los personajes en el *instante preciso* en que se trata, para Bergman, de exponer un sentimiento no menos preciso; por ejemplo, el placer de Mónica mientras atraviesa en barco un Estocolmo que empieza a despertarse, luego de su hastío al haber hecho el camino inverso en un Estocolmo que se adormece. Ingmar Bergman es el cineasta del instante. Todos sus films surgen de una reflexión de los personajes sobre el instante presente, reflexión profundizada por una especie de descuartizamiento de la duración, un poco a la manera de Proust, pero con mucha mayor fuerza, como si se multiplicara a Proust por Joyce y Rousseau, y se convierte finalmente en una gigantesca y desmesurada *meditación a partir de lo instantáneo*. Un film de Ingmar Bergman es, si se quiere, un veinticuatroavo de segundo que se transforma y prolonga durante hora y media. Es el mundo en el espacio que media entre dos parpadeos, la tristeza entre dos latidos de corazón, la alegría de vivir entre dos aplausos. ¡Qué sublime instante, en *Las noches blancas*, cuando cae la nieve en gruesos copos

alrededor de la barca de María Schell y Marcello Mastroianni! Pero lo que esto tiene de sublime es nada comparado con el viejo director de orquesta que, echado sobre la hierba, en *Hacia la felicidad*, mira a Stig Olin, quien a su vez mira amorosamente a Maj Britt Nilsson tendida en su *chaise longue*, y piensa: "¡Cómo poder describir un espectáculo tan bello!". Admiro *Las noches blancas*, pero *Juventud divino tesoro* es un film que amo. ■

Jean-Luc Godard

Lo mismo que la obra de Ophuls y la de Renoir, la de Bergman está dedicada a la mujer, pero recuerda más a Ophuls que a Renoir porque el autor de *Noche de circo*, como el de *Lola Montes*, adopta de buen grado el punto de vista de los personajes femeninos antes que el de los masculinos. En otras palabras y explicando este matiz, digamos que Renoir nos invita a mirar a sus protagonistas femeninas a través de los ojos de sus parejas masculinas mientras que Ophuls y Bergman tienden a presentar a los hombres tal y como se reflejan en las pupilas femeninas. Esto se nota especialmente en una película como *Sonrisas de una noche de verano*, en la que los hombres están muy estilizados y las mujeres muy matizadas. Bergman cita con frecuencia a O'Neil y comparte su opinión de que "todo arte dramático carece de interés si no se trata de las relaciones del hombre con Dios". Esta frase define bastante bien las intenciones de *El séptimo sello*; sin embargo, confieso que me gusta más *En el umbral de la vida*. *El séptimo sello* constituye una meditación interrogativa sobre la muerte. *En el umbral de la vida* es una meditación interrogativa sobre el nacimiento. Es el mismo tema, puesto que en los dos casos se trata de la vida. Bergman es testarudo y tenaz. Divide su tiempo entre el teatro y el cine. Se le nota que no disfruta si no está rodeado de actrices. No llegaremos a ver nunca una película de Bergman sin mujeres. Me lo imagino más femenino que feminista porque, en sus films, las mujeres no están contempladas desde el punto de vista masculino sino que están estudiadas con una complicidad

total. Ellas están perfiladas y matizadas hasta el infinito mientras que los personajes de hombres son de una pieza. En lugar de comprimir material de cuatro horas en una hora y media, como casi todos los cineastas actuales, Bergman trabaja con temas de novela breve: pocos personajes, poca acción, pocos decorados y un tiempo limitado. Cada uno de sus films —es interesante verlos reunidos en una semana, un homenaje o un festival— es como un cuadro en una exposición porque hay "épocas" en Bergman. Su etapa actual parece más física que metafísica. El extraño título de *Gritos y susurros* nos convence al salir de ver esta película, de veras gritada y susurrada. El rostro humano. Nadie se ha acercado tanto a él como Bergman. En sus últimos films no hay más que bocas que hablan, orejas que escuchan, ojos curiosos, deseosos o asustados. Escuchan las palabras amorosas que Max von Sydow dirige a Liv Ullmann en *Vargtimmen* (*La hora del lobo*). Escuchan las palabras de odio que esa misma pareja se arroja tres años más tarde en *La pasión de Ana*. Tienen Uds. delante al más feroz autobiógrafo cinematográfico de hoy en día. Su película más maldita, titulada *Ni hablar de esas mujeres*, tiene algo de ironía si se piensa que precisamente lo mejor de su obra ha consistido en descubrir el talento a menudo inutilizado de las mujeres que han elegido la profesión de actriz. Sus nombres son Maj Britt Nilsson, Harriet Andersson y Eva Dahlbeck, Gunnel Lindblom, Ingrid Thulin, Bibi Andersson y Liv Ullmann. No son ni menores de edad ni gatitas ni criaditas. Son mujeres, auténticas mujeres. Bergman filma la mirada de estas mujeres que se hace más intensa por la dureza o el sufrimiento y de eso resultan películas admirables, tan sencillas como "decir amén". Pero "decir amén" ¿es sencillo para todo el mundo? ■

François Truffaut

Cuando se habla de Cinecittá por alguna razón se la relaciona frecuentemente conmigo, como también se relaciona a los circos

con mi persona. Y cuando pienso seriamente concluyo que ambas cosas son idénticas. Algunas veces la gente me identifica con Cinecittá y la vida de circo al punto que se me asigna directa responsabilidad como si yo los hubiera inventado, como si hubiera montado la carpa y construido los estudios. Por ejemplo, he sido frecuentemente llamado para oficiar de anfitrión cuando algún visitante célebre ha sido recibido en Cinecittá. Uno de esos visitantes fue Ingmar Bergman, que estaba discutiendo la posibilidad de rodar un film en el estudio. Pasqualone Lancia, por ese entonces jefe del estudio, me llamó por teléfono, lleno de preocupación y ansiedad, y me pidió que participara de la ronda de visitas. Estaba lloviendo. Pasqualone portaba un miniparaguas y vestía un impermeable que le llegaba hasta las rodillas que lo hacía parecer un cura, un gordo párroco rural. Bergman llevaba un miserable impermeable corto, como de servicio militar y su pelo rapado en la nuca y los costados. Con sus manos entrelazadas en la espalda, caminaba con largos pasos, como un inspector a la Kierkegaard o a la Beckett; continuó caminando sin escuchar lo que Pasqualone musitaba bajo su paraguas. Era una visión que hacía pensar en un asilo de pobres, un hospital, una prisión. Al frente de nuestro grupo marchaba un gran perro que ocasionalmente se daba vuelta mirándonos con tristeza. Afuera de la cantina, el grupo usual de electricistas y extras merodeaban esperando trabajo. Se me hacía difícil explicarle a Bergman —cuya penetrante y afiebrada mirada lo tornaba semejante a un medium en trance— la presencia de esa multitud que, parados ahí, vestidos para la lluvia como pescadores de altamar, hablaban y fumaban frenéticamente. Por lo demás, Bergman sacudió inmediatamente su cabeza cuando se le preguntó si quería entrar a tomar una taza de café. Entonces continuamos y, mientras eludíamos los charcos gigantes, los lóbregos edificios de los estudios desfilaban a nuestro alrededor. Hasta que Bergman, inesperadamente, pidió ver los lavatorios. Pasqualone me miró con

desesperación. La razón es que en Italia los baños públicos difícilmente provoquen comentarios favorables pero los de Cinecittá son directamente indefendibles.

Ahí también estaba lloviendo: en ese melancólico sitio de corredores raídos y puertas maltratadas, donde también se podía oír el bramido alcoholizado de alguien que cantaba "birimbo, birimbo", desde uno de los excusados cerrados, acompañado por el fluir del agua y gimiendo como una locomotora.

Para salvar la situación, que ya era bastante comprometida, me vino la idea de sugerirle a Pasqualone que visitáramos la pileta. Pronto estuvimos todos frente a esa ruina de cemento, ese panorama de ruinas que tuvo como escenario *La caída de la casa Usher*. Bajo la llovizna que se tornaba más y más persistente, de repente Bergman señaló con el dedo hacia un área donde todavía quedaba agua en una punta de la pileta, donde bajo la murmurante superficie se podían ver miríadas de pequeñas criaturas asemejando un alfabeto sumerio arremolinándose unas alrededor de otras con la velocidad de una bacteria. Bergman se agazapó y con una hermosa sonrisa nos habló de renacuajos.

Pasqualone Lancia se retiró, para no perturbar el secreto diálogo entre dos directores de cine.

Actualmente Cinecittá es una unidad de producción con un equipamiento ultramoderno a nivel internacional. Pero cumple la misma función ahora que

cuando Bergman lo visitó: ser un lugar donde son creados los sueños, una zona para el subconsciente. Un misterio. ■

Fellini

Parece arrogante querer decir o escribir algo sobre Ingmar Bergman. Todo comentario se vuelve pretencioso. Sus films se sostienen por sí solos como faros radiantes en la historia cinematográfica. Solo les desearía esto: que puedan ser liberados de todo comentario, del lastre de la historia de su interpretación y así puedan brillar en toda su extensión nuevamente.

Difícilmente la obra de otro realizador contemporáneo haya tenido que brillar a tal punto a través de las ventanas ciegas de las interpretaciones. Solo los films de Bergman reclaman de tal forma el ser vistos nuevamente por no haberlos entendido la primera vez. Mirando atrás, me veo a mí mismo como un escolar yendo al cine con mi novia de entonces a ver *El silencio* clandestinamente (violando de esa forma la expresa prohibición de mi escuela, mi iglesia y mis padres y, por supuesto, haciéndolo precisamente a causa de la prohibición). Me veo saliendo profundamente conmovido y recuerdo cómo durante los días siguientes evité toda discusión sobre el film con mis compañeros, porque en tal intercambio de opiniones nunca podría haber encontrado las expresiones adecuadas para reflejar mis sensaciones.

Me veo, años más tarde, como estudiante de medicina tropezando con la noche a la salida de un doble programa de *El séptimo sello* y *Cuando huye el día*, y cómo deambulé, a través de la ciudad empapada por la lluvia, hasta el alba, sacudido y perturbado por todas esas cuestiones de vida o muerte.

Y luego me veo, otra vez algunos años más tarde, como un estudiante de cine que rechazaba *Persona* —y con esta todos los films de Ingmar Bergman— sosteniendo ese tipo de films donde todo fuera visible "en la superficie", sin psicologías. Ligeramente avergonzado, pienso en lo que hoy en día considero fueron absurdos argumentos contra la "profundidad" y "búsqueda de significado" de los films de Bergman comparados con la "palpabilidad física" del cine americano.

Y todavía otro salto adelante en el tiempo, me veo a mí mismo, ahora un realizador en USA, saliendo de un cine de San Francisco de una proyección de *Gritos y susurros* durante la cual lagrimeé, me conmoví y que me hizo ver en aquello que había difamado diez años antes como aquel cine europeo de "ansiedad y melancolía", un hogar donde yo también podía sentirme más cómodo y a mis anchas que en la "tierra prometida" del cine donde entonces me encontraba, y donde la tan admirada superficie se había vuelto gradualmente tan brillante y dura que en realidad no conservaba nada de nada "detrás".

Y no importa cuánto había despotricado, como estudiante, contra los films que mostraban qué había allí "detrás", ahora comienzo a añorar todo aquello que estaba por "detrás" y me siento más que reconciliado con Bergman.

Yo no soy un erudito en cine. Veo películas como cualquier otro, como "el público". Entonces sé que uno siempre ve un film "subjétivamente", es decir que ve en la pantalla el film que "objetivamente" se forma en el ojo interior de cada espectador.

Pienso que esto es más pronunciado todavía en el caso de los films de Ingmar Bergman: nos hemos visto a "nosotros mismos" en ellos pero no "a través de un vidrio oscuro". No, mucho mejor: a través de un film. Un film sobre nosotros. ■

Wim Wenders

En un nivel se encuentra la generalidad de los realizadores que proveen al público de un buen y sólido entretenimiento año tras año. Por sobre ellos están los artistas que hacen films más profundos, más personales, más originales, más exitantes.

Y finalmente, por sobre todos ellos, está Ingmar Bergman, quien es probablemente el más grande realizador, más allá de toda consideración, desde la invención de la cámara. ■

Woody Allen

Selección de textos: David Oubiña, Alejandro Ricagno, Horacio Bernades y Silvia Schwarzböck

## Bergman por Halliwell

Unos cineastas discuten unos proyectos bastante desagradables, pero los desechan por considerarlos insatisfactorios.

Un remojón en la ciénaga escandinava, con pesado expresionismo y temas de la mala vida.

(Sinopsis y comentario de *El demonio nos gobierna*)

Una enfermera comienza a sufrir una identificación con su paciente mentalmente enferma, y termina teniendo ella misma un colapso nervioso.

Intenso estudio clínico presentado en un estilo cinematográfico muy complejo, que tiende a oscurecer el tema central al mismo tiempo que procura una satisfacción infinita para cineastas.

(Sinopsis y comentario de *Persona*)

El dueño de un circo ambulante abandona a su amante por su ex esposa, y es desafiado a pelear por el nuevo amante de su amante. (Sic) Melodrama sobre gente desagradable, poderosamente realizado pero carente de sentido. (Sinopsis y comentario de *Noche de circo*)

De dos mujeres en un espacioso hotel en una ciudad extranjera dominada por el ejército, una se masturba mientras la otra se acuesta con un camarero.

Tal vez Bergman sepa de qué trata todo esto, pero lo que es seguro es que nadie más lo supo: por eso, todo el mundo pensó que la película debía de ser muy inteligente y fueron a verla. En la superficie, como de costumbre, está muy cuidada y es fascinante. (Sinopsis y comentario de *El silencio*)

Drama de amor juvenil probablemente sincero, pero

bastante displicente y nada sofisticado; no está entre las películas más interesantes de Bergman. (Comentario de *Un verano con Mónica*)

Cuatro personas insatisfechas en una isla remota no logran comunicarse entre sí, como tampoco logran entender qué cosa es Dios.

Suena como la parodia de una película de Bergman, y prácticamente eso es lo que es. Los mismos temas fueron tratados en *Luz de invierno* y en *El silencio*.

(Sinopsis y comentario de *Detrás de un vidrio oscuro*)

Cuando sus asesinos son muertos, un manantial se forma en el lugar donde una doncella había sido atacada. (Sinopsis de *La fuente de la doncella*)

"Las reacciones oscilaron entre la incompreensión y la irritación ante lo que debe ser considerado

como una característica muestra de autoindulgencia por parte de Bergman [...] Bergman hablándose a sí mismo otra vez."

(Del crítico David Wilson, sobre *Persona*, en la prestigiosa publicación inglesa *Monthly Film Bulletin*)

La primera vez que vi la película la hallé simplemente nauseabunda. En una segunda visión la encontré en líneas generales tediosa, circunstancialmente absurda y siempre retrógrada. (Sobre *La fuente de la doncella*, según Dylis Powell, *auteur* desconocido pero indudablemente a seguir)

(Todas las citas fueron tomadas de la edición 1995 de la *Halliwell's Film Guide*, considerada una de las guías de películas más serias y prestigiosas del mundo. Sin comentarios ■

## Temporada 42 del cineclub

# Cien años del cine

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

Este año, por nuestro 41º 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 42 - 1995

Secretaría e Informes:

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

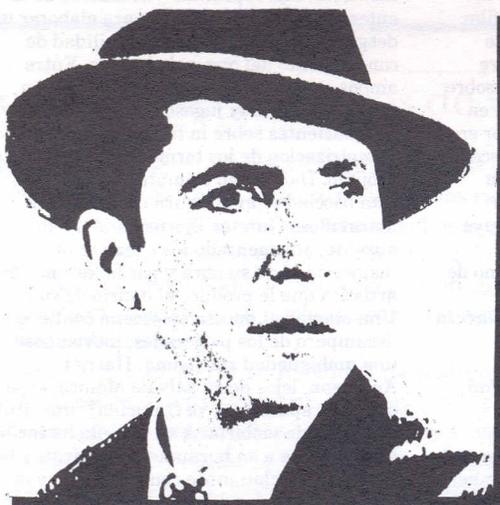
### PREMIO INTERNACIONAL DE VIDEOARTE 1995

El Südwestfunk Baden-Baden (SWF-Radiodifusión del Sudoeste) y el ZKM (Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe-Centro de Arte y de Tecnología de Medios) fundaron el "Premio Internacional de Videoarte", en colaboración con la ORF (Radiodifusión austríaca), a fin de ofrecer a las artes basadas en los medios un adecuado foro de presentación y un nuevo terreno de experimentación.

Este premio se otorga desde 1992 y pretende dar a conocer al público el desarrollo considerable de la creación artística en video y en animación por computadoras.

El premio total es de 40.000 marcos (aproximadamente 25.000 dólares) y será repartido como máximo entre tres ganadores. Además, a partir de 1995 volverá el Premio Estímulo del Banco Estatal de Karlsruhe y un Premio Especial del Ministerio de Estado de Baden-Württemberg, cada uno de 5.000 marcos (alrededor de 3.300 dólares).

Solicite información sobre las bases del concurso en la redacción de *El Amante*, Esmeralda 779 6º A, tel. 322-7518.



## EL OJO ESTRÁBICO

### ...RADIO PARA SORDOS.

*MIXTO JAULERO CON BERRETÍN DE ZORZAL*

SÁBADOS A MEDIANOCHE POR  
FM MUNICIPAL 92.7 MHz

CHAMUYAN PEDRO OCHOA FERNÁNDEZ  
LEANDRO REYNO  
ALEJANDRO LUNADEI

**Círculo Médico  
de Quilmes**

Ciclo Cultural

Cine: 6/5, Fresa y chocolate; 20/5, Esperando al bebé  
Con presentación de los integrantes de la redacción de *El Amante*

Alvear, esquina Brandsen. Tel.: 253-7472

# El Angel del Deseo

Cultura, Espectáculos y Comunicación

Director: Alfredo Andrés

**El séptimo sello** (*Det sjunde inseglet*, 1956) La Muerte y el caballero medieval. La partida de ajedrez. Las preguntas sobre la existencia de Dios, el silencio y el vacío. La peste. La ceremonia pagana. El macabro baile del final. *El séptimo sello* sigue siendo una de las películas más respetadas de Bergman por su importancia temática y por la seriedad con que se atreve a dudar sobre qué habrá una vez producido el jaque mate. El que hoy duda soy yo. ¿Acaso no resulta molesta la plasticidad y el retrato pictórico de la procesión autoflagelante? Desde el comienzo de la película, ¿no quedan demasiado expuestos los interrogantes de Antonius Block sobre el silencio de Dios para que Bergman continúe confiando en la escasa sugerencia de los diálogos y en su pereza para utilizar el fuera de campo? (comparar, al respecto, la elusión permanente que existe en *Detrás de un vidrio oscuro*). Si existe un Bergman amante del teatro, esto queda reflejado desde la puesta (observar, al respecto, la discusión entre dos personajes con Gunnar Björnstrand ironizando sobre el hecho atrás de ellos). Todas estas preguntas llevan a un único punto: *El séptimo sello* es una película carente de riesgos formales donde el cine, como pocas veces en Bergman, aparece contaminado por las otras artes. Sin embargo, jamás fueron apreciadas las escenas de carácter naif jugadas por un matrimonio de artistas ambulantes. Tampoco la constante oposición de la luz, debida a Gunnar Fischer, resplandeciente para los sobrevivientes y oscura y tenebrosa para cada una de las apariciones de la Muerte (Bengt Ekerot, inolvidable y monstruoso). Y menos aun que *El séptimo sello* —más allá de su retórica solemne— inaugura un género: el terror teológico. Los movimientos ajedrecísticos entre Ekerot y von Sydow, por un lado, muestran el discutible prestigio del film. La escena en que la Muerte corta un árbol, en cambio, permanece como uno de los momentos más inquietantes que ofreció el cine. “¿Qué va a pasar con mi contrato?”, pregunta el cómico desde arriba del árbol al caballero negro. “Tu contrato ha sido cancelado”, responde la Muerte mientras apresura el cumplimiento de su trabajo. ■

Gustavo J. Castagna

**Cuando huye el día** (*Smultronstället*, 1957) En el ocaso de su vida, el profesor Isak Borg viaja de Estocolmo a Lund donde será homenajeado por sus cincuenta años de dedicación a la medicina. En el camino, visita su pasado y su pasado lo visita: el paso por la casa de la adolescencia, el saludo a su madre, una muchacha que recoge en su auto y que le recuerda a la prima de quien estuvo enamorado en la lejana juventud. Así, en el breve lapso del viaje, Borg revisa su vida y lo que ha hecho de ella: su egocentrismo, su indiferencia, su frialdad. Ese autoexamen no está exento de sentimientos contradictorios y hasta brutales; pero Bergman nunca es cruel con sus personajes. Nunca es deshonesto. Puede ser riguroso, incluso demasiado riguroso con ellos, pero nunca es cínico. Solo que, en este caso, la simplicidad sería una simplificación. *Cuando huye el día* demuestra que no hay una verdadera emoción estética que esté desligada de una comprensión profunda de los comportamientos. Si Bergman no desprecia a sus personajes es porque confía en ellos, porque acepta sus decisiones y no los juzga. Esa es, seguramente, la forma más elevada del afecto. Cada personaje es soberano en sus elecciones, cada uno es artifice de sus errores. No hay ningún destino prefijado y, aunque a menudo la pregunta es por Dios, la respuesta

de Bergman siempre es profundamente humana.

Interrogado acerca de la existencia de Dios, Borg responde con un poema: “¿Dónde está el aire que por todas partes busco cuando el día se acaba? Todavía no lo hallé”. Como se verá al final, el hallazgo no es sino el propio pasado recuperado, el tiempo reencontrado, un largo proceso del que emergerá reconciliado consigo mismo. Entonces sí, mientras se entrega al sueño, en el ocaso de su vida, el profesor Isak Borg intuye que quizás ha logrado acariciar algún sentido: “Luego de un día en el que he estado ansioso o triste, tengo la costumbre de recordar el mundo de mi niñez para tranquilizarme. Es lo que haré esta noche”. ■

David Oubiña

**El mago** (*Ansiktet*, 1958)

Uno de los aspectos menos señalados de la obra de Ingmar Bergman es su vinculación con el cine fantástico y de terror. Es así que en varias de sus películas aparecen escenas que remiten notoriamente a esos géneros (recordar, por ejemplo, los sueños de *Cuando huye el día*). Pero hay dos títulos en los que se incursiona de manera sistemática en aquellos terrenos: *El mago* y *La hora del lobo*. En *El mago*, un grupo de artistas trashumantes liderado por un ilusionista perseguido por la justicia arriba a una posada para convivir con unos huéspedes entre los que se encuentran un médico escéptico y racionalista y un policía corrupto. Con un estilo visual barroco y recargado, claramente deudor del expresionismo, y una narración que incorpora tanto elementos del cine gótico como de la comedia negra, Bergman construye un film casi pesadillesco sobre el enfrentamiento entre arte y ciencia o, si se prefiere, entre ilusionismo y razón. Ambigua reflexión sobre el papel del artista —el mago provocará en una de sus “sesiones” un auténtico terror en el médico pero será despojado de su máscara y finalmente expulsado del lugar— y con situaciones que anticipan varias ideas a desarrollar en su obra posterior, constituye uno de los films más extraños y sorprendentes de Bergman y también uno de los menos conocidos de su carrera. ■

Jorge García

**La fuente de la doncella** (*Jungfrukällan*, 1959)

*La fuente de la doncella* y *El mago* son películas que jamás fueron reconocidas como valorables en la obra del autor. Vaya a saber por qué. Acaso se deba a que los hechos importan más que las preguntas de los personajes. Un viaje, una violación, una venganza y un entierro. *La fuente de la doncella* nos transmite la rusticidad y el primitivismo de los personajes. La violación y muerte de la virgen en una escena donde los silencios resultan casi insoportables. El temor y la desesperación del matrimonio ante la demora de la hija. La preparación de la venganza del padre, limpiando su cuerpo antes de cumplir la misión. La violencia física, filmada dentro del granero, donde sentimos el dolor y la agonía de los violadores. El pasaje final, con todos los pobladores de la comarca en búsqueda del cadáver. Bergman invierte una condición previa a este tipo de películas: la venganza se produce antes del encuentro con el cadáver. Pero esto no sucede por casualidad; el destino llevó a los violadores a encontrarse con los padres de la joven. Y esto ocurre porque *La fuente de la doncella* es un film sobre el destino: la joven estaba destinada a morir, los violadores a pasar su última noche en el lugar menos

aconsejable y el manantial del final (permeable a una subrayada interpretación) solo es eso: el destino que vuelve a aparecer como reflejo implícito del trágico hecho. *La fuente de la doncella* es una película al mismo tiempo densa y documental, ya que nos detenemos en la forma en que comen, viven y sobreviven unos personajes anclados en el tiempo y en la precariedad de recursos. Pero también es una película física y destructiva con sus personajes. En fin, resulta el Bergman más bello y cruel de su filmografía, perfecto en su concepción y milagroso en cada una de sus escenas, más allá del recordado manantial que tantos delirios provocara en sus mayores exégetas. ■

Gustavo J. Castagna

**Detrás de un vidrio oscuro** (*Såsom i en spegel*, 1961)

La traducción literal sería “A través de un espejo”, cita extraída de la epístola de San Pablo a los Corintios: “Porque ahora conocemos como a través de un espejo, oscuramente [...] pero mañana veremos cara a cara”. Ver como revelación. Dios que se nos revela ¿o se nos rebela? En todo caso es Bergman en su quintaesencia quien se revela como un justo demiurgo de sus criaturas, a las que acompaña durante unos perfectos 90 minutos en esta “pieza de cámara”, que inicia su famosa trilogía metafísica. Austero hasta el máximo de despojamiento, construye una verdadera tragedia contemporánea a la que no le falta ni sobra nada, incluyendo un incesto. Un día, una isla y cuatro personajes (padre escritor, hija con alteraciones mentales, hijo reprimido y el marido de la enferma) le sirven al sueco para elaborar una desgarrada visión de la imposibilidad de conocimiento del otro y de lo Otro. Entre ambos extremos terrenal y divino surgen unos apuntes muy jugosos y nada complacientes sobre la función del artista y su vampirización de los tormentos propios y del prójimo. Dios, como siempre en Bergman, está asociado con la figura del Padre (un maravilloso Gunnar Björnstrand) lejano y ausente, atormentado a su vez por la insinceridad de su obra y por la fascinación artística que le produce el delirio de su hija. Una magistral puesta en escena contiene el desamparo de los personajes, moviéndose en una ambigüedad sutilísima. Harriet Anderson, lejos de su salvaje Mónica, espera que Dios aparezca y ve (¿alucina?) una araña que trata de violarla. A su vez ella ha incitado sexualmente a su hermano. El espíritu y la carne se mezclan junto con la mística y la locura. Y el poder del arte de sublimar parece inútil. (Una representación teatral familiar anuncia el drama que se avecina y su posible posterior transformación en “arte”.) Un film sobre gente que es compélida o se niega a pasar por esas *otras puertas* que dan a lo desconocido. Film de la espera y, paradójicamente, en los minutos finales, de la esperanza de una contestación. Nunca la oscuridad brilló con tanta maestría como en este film fundamental. (Y por si no se nota, uno de los favoritos de quien escribe.) ■

Alejandro Ricagno

**Luz de invierno** (*Nattvardsgästerna*, 1962)

Segunda entrega de la trilogía sobre Dios. Si en *Detrás de un vidrio oscuro* estallaba la pregunta dejando la posibilidad de una respuesta en un medio familiar laico (“Dios es cualquier forma de amor, desde la más sublime hasta la más abyecta”, sugiriendo que hasta una forma de la locura puede también ser un rostro de Dios), *Luz de invierno* la lanza en la helada estructura de

una iglesia casi vacía. Pero también como en la otra pieza, el problema divino está engarzado entre las pasiones más terrenas. Un pastor descreído y egoísta trata de aliviar la angustia de un candidato al suicidio confiándole sus propias dudas. Fracasa en su intento acelerando la muerte de su feligrés. A su vez, la amante del pastor lo atormenta con pedidos de cariño en uno de los monólogos más masoquistas de la historia del cine. Bergman pone en escena la dramatización de una carta dicha a cámara, recurso que repetirá en ocasiones, pero nunca tan exactamente como aquí. Ingrid Thulin, debutando como heroína favorita de los sufrimientos físicos bergmanianos (como su agonía en *El silencio*, y con ferocidad mayor aun en *Gritos y susurros* en una escena que hacía apretar las piernas y apartar los ojos a más de un espectador), compone un tour de force de su servil amor de esclava al pastor que la rechaza. Sin ningún pudor, le hace exhibir sus manos vendadas y desgarradas al compás de sus reclamos amorosos, mientras ofrece sus eczemas como tributo a la vida conyugal. Björnstrand pasa de la indiferencia a la sinceridad, del odio a la duda y en un ambiguo final a la aceptación, si no de Dios, de su sufriente amante, tal vez (solo Dios y Bergman lo saben). El realizador ha dicho que de su padre, el rígido pastor, aprendió un solo axioma: "Pase lo que pase siempre uno debe ofrecer su misa". No hay duda de que Ingmar la ofrece y se la hace ofrecer a sus protagonistas en un vía crucis (la película transcurre en un tiempo semejante al que se supone duró la pasión de Jesús) donde no sabemos si algo o alguien ha sido verdaderamente salvado, o al menos aliviado. *Luz de invierno* ofrece su helado clima meteorológico a sus afebrados comulgantes en un oximoron perfecto, entre gestos al borde del guignol, histerias femeninas, fantasmas de la guerra fría, y de la otra. El film no evita tampoco ninguna reflexión sobre la ausencia de Dios, su silencio, la imposibilidad de su conocimiento, etc., mucho más explícitamente que en el film anterior, cosa que ha molestado a muchos no bergmanófilos. Después de todo, la acción transcurre en una iglesia y su protagonista es el dudoso pastor Björnstrand, no Nanni Moretti. ¿Qué querían? ¿Que se pusiera a jugar al fútbol? La misa ha terminado y *El silencio* empieza. Después de la helada, espera el calor infernal de los cuerpos. ■

**Alejandro Ricagno**

#### **El silencio** (*Tystnaden*, 1963)

En *El silencio* (que culmina magistralmente la trilogía que se había iniciado en *Detrás de un vidrio oscuro* y *Luz de invierno*), dos hermanas viajan en ferrocarril a través de un territorio misterioso y desconocido. Esther (Ingrid Thulin), la mayor, es soltera y está enferma; Anna (Gunnel Lindblom), en cambio, exhibe una vitalidad y una sensualidad casi humillantes. Con ellas viaja el pequeño Johan, hijo de Anna. La enfermedad de Esther los obliga a detenerse pero, al día siguiente, Anna y su hijo retomarán el viaje, abandonando a Esther en un hotel desierto y en una ciudad extraña. Film de rostros, el primer plano (un rostro fuera de contexto) es aquí expresión de una soledad. Anna y Esther se odian; sin embargo, se puede vislumbrar en esa atormentada fraternidad una necesidad, tan dolorosa como imposible, de comunicarse con el otro. El aislamiento de Esther solo es comparable a la violencia con que Anna se lanza a los hombres: la distancia entre dos soledades es siempre insalvable. No es casual que el hotel donde se alojan resulte una pequeña Torre de

Babel; todos hablan allí distintos idiomas y una lengua extranjera, se sabe (lo sabe Esther que es traductora), es un misterio impenetrable. Nada dice, nadie habla en ella. Tampoco es casual que, cuando Johan improvise una representación de títeres para entretener a su tía, hable en un idioma inventado e incomprensible porque, dirá, tiene miedo. Lo desconocido provoca el miedo y, ante el miedo, el lenguaje revela su inexpressividad. El problema, entonces, ya no es lingüístico sino existencial. Junto a Beckett, Bergman es quizá quien mejor ha representado esa imposibilidad de comprender el mundo. Luego podrá decirse que se trata de la ausencia de Dios; pero ninguna salvación eterna recompensa el dolor porque esa orfandad es tan humana que excede toda religión. No es mucho, sin duda, pero es quizás el único humanismo posible. "Te he escrito una carta", dice Esther a su sobrino cuando queda sola y condenada en un país incomprensible. "Tú entenderás." El film concluye con un primer plano de Johan deletreando las palabras de su tía, como quien descifra un mensaje secreto: la breve traducción de un idioma extraño, tan extraño como el mundo. ■

**David Oubiña**

#### **Ni hablar de esas mujeres** (*För att inte tala om alla dessa kvinnor*, 1964)

Después de la "trilogía del silencio de Dios", Bergman se toma un descanso antes de volver al ataque con *Persona*, y hace una comedia que es al mismo tiempo su primera película en colores. ¿Una comedia? Bueno, los actores actúan como si estuvieran en una comedia (algunos, como si estuvieran en una comedia representada en el patio del colegio por un grupo de principiantes), todo tiene un aire de absoluta irrealidad (empezando por unos decorados de cartón piedra), hay algunos chistes suecos y homenajes al cine mudo que incluyen hasta una (1) torta de crema en la cara. ¿Una comedia fallida? A juzgar por las exageraciones de todo tipo, que incluyen algunos gags interminables, da la sensación de que *deliberadamente* fallida. ¿Para qué? Muy sencillo: para irritar y joder a los señores espectadores, como se ocupa Bergman en joder a los críticos, a las interpretaciones sobre su obra ("los fuegos artificiales de la escena anterior no son simbólicos", aclara un insidioso cartel), a los artistas "sublimes" y a la corte de adulones que suele pegárseles. Para joderse a sí mismo, en la persona de Félix, músico y alter ego. Una anticomedia, entonces, en la que Bergman destila un grado de destructividad y de veneno solo comparables al Blake Edwards de *S.O.B.* (otra anticomedia curiosamente idéntica a esta). Una antipielícula, por eso mismo interesante. Adiós, Eva Dahlbeck. ■

**Horacio Bernades**

#### **Persona** (*Persona*, 1966)

Difícil tarea la de decir aunque sea unas pocas palabras de un film cuyo recuerdo me hace colocarlo entre los mejores que vi en mi vida pero que hace unos veinte años que no veo. Película que en mi opinión inicia un período fundamental en la carrera del director que culminará con *Gritos y susurros*, pertenece a esa rara categoría de obras que pueden considerarse "inasibles" por la complejidad, misterio y ambigüedad que emanan de ellas. Partiendo de una anécdota mínima —una enfermera debe encargarse del cuidado de una actriz en estado de neurosis que voluntariamente ha decidido no hablar—, el film es en última instancia —y dadas sus características esta afirmación tiene un

carácter provisional— una profunda reflexión, cruda y descarnada sobre los límites de la identidad. Dejando de lado toda posible interpretación de tipo psicológico y la utilización de símbolos a la que Bergman es tan proclive en otras oportunidades, *Persona* se erige como un auténtico poema visual en el que nada se explica de manera definitiva y que está abierto a la recepción que pueda producir en cada espectador. Con una puesta en escena que utiliza largos planos secuencias y pasa abruptamente de los planos generales a primeros planos fuertemente dramáticos y con una ausencia casi total de planos medios, resulta una de las obras más despojadas y ascéticas del director. Hay dos momentos en la película que tal vez puedan caracterizar su esencial ambigüedad: el plano secuencia de la narración del mismo hecho desde un doble punto de vista y la escena de la fusión de los rostros de los dos protagonistas. Film que se resiste a una interpretación definitiva, para ser apreciado más desde los sentidos que desde el intelecto, tal vez sea la obra maestra del realizador y uno de los más grandes de la historia del cine. ■

**Jorge García**

#### **La hora del lobo** (*Vargtimmen*, 1967)

Es la hora en que la noche está a punto de dejar el día, cuando todo puede ocurrir. La hora en que muchos mueren y algunos nacen. La hora en que los demonios interiores se materializan y "los devoradores de hombres" salen a atacar. Y es el momento en que Bergman se ataca del todo y deja salir a cada uno de sus demonios para obligarlos a dejar la senda de la interpretación mística y llegar al territorio de lo fantástico. *La hora del lobo* podría incluirse en cualquier aula de cine de ese género y no lanzaría aullidos por eso. Aquí, al revés de otras incursiones por el mundo inconsciente, que a veces vienen munidas de su explicación correspondiente (como en *Cara a cara*), todo es absolutamente inapreciable, toda fijeza interpretativa está abolida, toda explicación no alcanza a mitigar la extraña inquietud de esas imágenes de niños carnívoros, hombres pájaros, mujeres lascivas y ancianas que pierden *literalmente* sus ojos sobre una copa de cristal. Si Bergman ha dicho que muchas escenas de sus films se inspiran en pesadillas personales, acá las puso todas, sin pasarlas en limpio. Si en la trilogía las visiones eran más sugeridas que mostradas, aquí los elementos oscuros ocupan toda la escena, siendo las secuencias más "racionales" las que parecen apenas unos comentarios desleídos sobre aquello que no puede tener explicación. El resultado es un film tan incomprensible como fascinante, tan exacerbado como a la vez coherente (baste mencionar a Max von Sydow maquillado y desnudo frente a una mujer-zombie, para dar una idea de lo que quiero decir con "exacerbado"), con un paulatino manejo del suspenso como en un viejo serial de terror. Segundo film de la etapa Ullmann (una de las más torturadas en lo personal, según consta en las biografías de ambos), continúa la segunda etapa más creativa desde la trilogía. Film inclasificable con algún toque de cínico humor negro y hasta con un avance de la futura *La flauta mágica* en misteriosa versión de marionetas, para mi gusto mucho mejor que la que filmó después. Dicho todo esto, ¿cuándo lo editarán en video? La copia en cine está invisible desde hace más de una década. Ideal para no iniciados en Bergman, pero degustadores de terrores varios. Ver este Bergman bien pasada la madrugada y después me cuentan. Si pueden. ■

**Alejandro Ricagno**



# Adiós camino de ladrillo amarillo

En 1939, el año de *El mago de Oz* y *Lo que el viento se llevó*, Hollywood inventó la super-reconstrucción. Las dos películas están firmadas por el mismo Victor Fleming, que no pasó a la historia como un autor. Alguna vez calificada como el monumento al camp, *El mago* es una película poco apreciada, pero también un mundo en sí mismo, con su propia y misteriosa lógica. Sergio Eisen repite el viaje sobre el arco iris, Flavia comenta un libro del famoso proscrito Salman Rushdie sobre el film y otras dos notas recogen datos y anécdotas de la filmación.

por Sergio Eisen



Tenía seis años cuando papá me llevó por primera vez al cine Metro, ese santuario del Hollywood dorado donde solo proyectaban películas del rugiente león.

Raras veces dejábamos nuestros cines de barrio para "viajar" al centro, pero la ocasión bien merecía la pena: la reposición de *El mago de Oz* era un verdadero acontecimiento, y muchísimos padres, como el mío, arrastraron a sus hijos a revivir buena parte de su infancia atesorada en esta fantasía en colores, llena de efectos especiales, donde una muy joven Judy Garland recorría la fascinante tierra de Oz, siguiendo las líneas del camino amarillo. A los pocos meses, en junio del 69, murió Judy. Como si yo mismo hubiera sido tragado por el ciclón que aparece en la película, descubrí con dolor que *El mago de Oz*, lejos de ser una fantasía amable e ingenua, encerraba una visión tan gris y dura como el blanco y negro que enmarca el sueño en colores de Dorothy. Ese lugar sobre el arco iris, donde no existen problemas, toma para Dorothy la forma de un cuento de hadas en colores, habitado por enanos, brujas y hadas buenas.

Pero... sucede que no todo está bien en ese "otro mundo", porque de alguna manera ha

sido invadido por la presencia de la realidad; el mundo cotidiano de Kansas, donde vive Dorothy, reaparece distorsionado, alterado y magnificado en la fascinante pero muy peligrosa tierra de Oz.

En los cuentos de hadas la situación fantástica se da siempre dentro de una comarca o región cuyos límites con el mundo real son absolutos y excluyentes. Por eso, si bien las situaciones o personajes pueden ser inquietantes, la vinculación que se establece entre el ámbito natural donde transcurre lo cotidiano y esta región incierta y penumbrosa, no suele resultar perturbadora o terrorífica.



Estos límites tan precisos aparecen aquí totalmente violados y hacen que *El mago de Oz* se acerque más a una película de horror donde lo alucinatorio y lo maravilloso se presentan como anverso y reverso de una misma experiencia insólita. No es tampoco lo

mágico o sobrenatural aquello que irrumpe en el mundo real de Dorothy, sino algo mucho más terrible: es su propia realidad, lo reconocible, lo que irrumpe en su propio sueño transformándolo en una pesadilla. Entre Oz y Kansas no hay diferencias sustanciales: Miss Gulch es en ambos mundos una bruja, el

espantapájaros sin cerebro, el hombre de lata sin corazón y el león cobarde son tan tiernos y humanos como sus amigos de Kansas, y el profesor Marvel es un fraude como también lo es el mago de Oz.

No es lo nuevo y desconocido aquello que aterroriza a Dorothy, sino sus propios fantasmas de todos los días trasladados al sueño.



En la tierra de Oz todo es distinto de Kansas, pero solo en apariencia: el blanco y negro, los caminos rectos, las tierras planas y desoladas se tiñen de color y valles de cartón pintado son recorridos por caminos sinuosos y espiralados. Mientras en el

mundo real de Kansas todo parece estar anclado en la tierra con la fuerza irresistible de la gravedad, mostrado a través de una cámara que jamás se despega del suelo, a partir de la llegada a Oz la gravedad desaparece y la cámara comienza a flotar

transportándonos a esa dimensión onírica que hace pensar a Dorothy que está “sobre el arco iris”.

Toda el clima ambiguo y enrarecido está encerrado en esta trampa de disfrazar el sueño de Dorothy en un cuento de hadas donde la presencia constante de su realidad distorsionada y alterada lo convierten en algo muy cercano a una película de horror: *El mago de Oz* es un cuento de hadas contaminado.



El mítico “viaje del héroe” tomará en Oz la forma de un “road movie” (película de carretera) ya que el trayecto y todos los obstáculos y vicisitudes se alinean e interponen a lo largo de esa interminable carretera que es el camino de ladrillo amarillo.

El recorrido de Dorothy, desde Munchkinland hacia la ciudad de Esmeralda, se convierte en una especie de “viaje invertido” donde la fascinación, la

## Anekdótico de El mago de Oz

### Diari-Oz de viaje

La complicada producción de *El mago de Oz* está envuelta por tantas leyendas y anécdotas que bien podría dar lugar al argumento de una película en sí misma.

La única forma de sobrevivir, comentaban los actores, era “bromeando y divirtiéndonos todo el tiempo”.

El traje de Jack Haley, el hombre de lata, pesaba casi 20 kilos y le resultaba tan difícil sentarse que solo podía almorzar reclinado sobre un tablón. El espantapájaros llevaba un disfraz forrado en amianto para evitar el riesgo de quemarse vivo. La parte del león en la desgracia la llevaba Bert Lahr: su traje peludo era un verdadero baño de vapor, era tan caluroso y pesado que había que ventilarlo y secarlo cada dos horas.

Para vestirse y maquillarse necesitaban más de dos horas, de modo que tenían que poner el despertador a las 4.30 de la madrugada para llegar a tiempo al estudio.

En aquella época los sistemas de aire acondicionado eran muy precarios y el calor de las luces, más potentes para una producción en Technicolor, arruinaban los laboriosos maquillajes, que necesitaban continuos retoques.

Durante los descansos Judy Garland pasaba la mayor parte del tiempo junto a Margaret Hamilton (la malvada bruja del Oeste). Tanto se reían juntas que muchas veces, mientras tomaban té, el maquillaje verde de la bruja se derretía y comenzaba a correr dentro de la taza. Judy contaba que por culpa de estos episodios le resultaba muy difícil simular tener miedo al terrorífico personaje.

La filmación estuvo llena de accidentes: Buddy Ebsen, el

primer hombre de lata, tuvo que abandonar el papel como consecuencia de un serio problema respiratorio causado por el polvo plateado que recubría su rostro. Cuando Jack Haley lo reemplazó, los maquilladores sustituyeron el polvo por una pasta que le provocó una terrible irritación ocular que casi le hace perder la vista.

La bruja, como merecido castigo, tampoco se la llevó de arriba. La Hamilton llegó a pensar que sería verde para siempre cuando después de seis meses de terminado el rodaje mantenía ese saludable tono oliva.

Otros serios accidentes los sufrieron los monos voladores cuando dos de ellos cayeron en picado al cortarse los alambres que los mantenían suspendidos en ingenioso sistema de rieles mecánicos.

Un capítulo aparte merecen las leyendas de los pequeños habitantes de Oz. Los Munchkins conformaban una exitosa troupe de artistas de vodevil compuesta por 30 enanos. A este grupo se agregaron otros 94 para llegar al número requerido para la producción.

La Metro no sabía dónde albergarlos y no tuvo mejor idea que instalarlos todos juntos en un hotel de Culver City. Las historias lascivas de estos 124 enanos que durmieron juntos durante tres semanas bajo el mismo techo fueron creciendo a lo largo de los años.

Muchos de ellos llegaban borrachos a las filmaciones y las vestuaristas se volvían locas corriéndolos por todo el estudio para poder ponerles los disfraces.

Judy recordaba que un Munchkin la invitó a salir una noche. Le explicó los motivos por los cuales no podría: —¡Oh! A mi madre no le gustaría esto. —Oh, vamos... ¿Por qué no traes a tu madre también?, respondió el hombrecito. ■

S. E.

alegría y la magia de un primer momento se van transformando en desconcierto y desengaño, sobre todo cuando descubre que el misterioso mago es en realidad un fraude, un impostor sin poderes mágicos para hacerla volver.

La fantasía de Dorothy ha crecido como un proyector de películas descontrolado y sin frenos. Esta fantasía que se retroalimenta y gira sobre sí misma sin que nada pueda detenerla, tiene la misma forma que el espiralado y concéntrico camino amarillo, es su casa girando desenfundada al ser absorbida por el ciclón, es el laberíntico castillo de la bruja y finalmente son los anillos sobreimpresos en el rostro de Dorothy cuando emprende el regreso a su hogar en Kansas. Sin darse cuenta, desde su llegada a Oz, ha viajado dentro de esta espiral que se va cerrando progresivamente; por eso las situaciones que padece son cada vez más angustiosas y asfixiantes, como los decorados

oscuros y lóbregos. Los colores brillantes se tornan turbios y los sonidos celestiales de Munchkinland se oponen a la marcha grave y ominosa que cantan los soldados de la bruja.



La comarca de Oz no es precisamente ese lugar “donde no existen dificultades... donde los problemas se disuelven como gotas de lluvia”, como anhelaba Dorothy en su granero de Kansas. Sin embargo, dentro de este “mal sueño” puede enfrentarse a cada uno de los obstáculos que se le interponen y se descubre capaz de disolverlos como cuando derrite a la malvada bruja del Oeste

(deformación terrorífica de Miss Gulch del mundo real). En ningún momento los miedos y el pánico han desaparecido pero tampoco queda atrapada por ellos. El viaje llega a su fin cuando se da cuenta de que nunca se ha ido de Kansas. Como el león cobarde, el

## Los verdaderos magos de Oz

Cuatro reconocidos directores dejaron sus huellas en la alucinante tierra de Oz: el primero en tomar las riendas del proyecto fue Richard Thorpe, que haciendo honor a su apellido terminó siendo despedido por no dar en la tecla en la concepción de esta fantasía. En su versión, Dorothy era un personaje tan extravagante y colorido como los demás habitantes del sueño.

George Cukor, famoso por su habilidad para dirigir mujeres, asumió el relevo. Su participación fue muy breve pero fundamental: por empezar hizo desechar todo el material filmado por Thorpe; según su punto de vista, Dorothy nunca tenía que dejar de ser la chica real y simple que venía de Kansas. Cukor tenía un enorme sentido de la puesta en escena y consiguió encarrilar el proyecto. A los pocos días, tuvo que dejar *El mago de Oz* para ocuparse de esa conocida película llamada *Lo que el viento se llevó*.

Entonces entra Victor Fleming, un director sin mucho vuelo pero reconocido por su capacidad para tomar las riendas y llevar a buen puerto producciones problemáticas. Comenzó su trabajo volviendo a filmar todo otra vez. Tres semanas antes de terminar el rodaje, Fleming deja la película para volver a sustituir a Cukor, enloquecido con los caprichos de Scarlett o, mejor dicho, con las movidas de piso del divo Clark Gable. Así es como Victor Fleming terminó firmando dos de las películas más populares de la historia del cine.

King Vidor (*Y el mundo marcha* y *El gran desfile*) terminó de filmar *El mago de Oz* y a él le corresponden algunas de las mejores escenas: Dorothy cantando *Sobre el arco iris*, las escenas del interior de la casa tragada por el ciclón y muchas otras que corresponden al mundo real de Kansas. Vidor, que había nacido con el cine, se consideraba capaz de imprimir el

estilo y el movimiento de las películas mudas al plantear visualmente un número musical.

A pesar de no figurar en los créditos, *El mago de Oz* introduce como asistente de producción a Arthur Freed, un nombre fundamental dentro del musical. Freed era mucho más que un productor, tenía una visión propia sobre cómo hacer musicales y su participación tuvo un carácter tan autoral como la de los mismos directores. Para Freed las canciones debían funcionar como parte del guión y no como agregados. Cada canción, según su concepción, tenía que estar diseñada para desarrollar un personaje o para hacer avanzar la acción. Estas ideas sobre cómo integrar las canciones en el guión eran muy innovadoras para la época. Al poco tiempo su unidad de producción dentro de la MGM se convirtió en un territorio aparte, donde nadie se atrevía a discutir su autoridad. Su producción incluye los mejores musicales de Minnelli y del binomio formado por Gene Kelly y Stanley Donen.

Uno de los guionistas no acreditados que dejó también su huella en el camino amarillo fue Herman Mankiewicz antes de viajar a Xanadú, la misteriosa fortaleza de un ciudadano llamado Kane. Su guión era una extraña amalgama que combinaba el libro original con el estilo de una opereta cómica: hacía especial hincapié en la orfandad de Dorothy, y la bruja era cómica y grotesca. Su visión contribuyó a que la película tuviera diálogos llenos de ironía y humor, como cuando Dorothy le pregunta al espantapájaros: *¿Cómo haces para hablar si no tienes cerebro?*, a lo que él responde: *Muchos sin cerebro hablan todo el día*.

En la época de su estreno, *El mago de Oz* fue un fracaso de público y crítica. Su popularidad, como la de otras tantas películas —por ejemplo, *Qué bello es vivir*— creció a partir de la televisión, que la comenzó a emitir en 1956. ■

S. E.

espantapájaros y el hombre de lata, en realidad aspectos de ella misma, Dorothy descubre que tiene “coraje”, “cerebro” y “corazón” para hacer frente a sus problemas del mundo cotidiano. Allí están Miss Gulch, el profesor Marvel y el dramatismo del blanco y negro, pero también y, por sobre todo, están sus afectos. Por eso sería inapropiado confundir el mensaje “There’s no place like home” (no hay ningún lugar como el hogar) con una filosofía del conformismo. Ray Bolger, el espantapájaros de la película, dijo años más tarde haciendo uso de su cerebro pero con la mano en el corazón: “un hogar no es necesariamente un lugar o una familia, son las personas, las personas que queremos y que nos quieren, eso es un hogar”.

Es el mismo hogar con el que sueña River Phoenix en ese otro camino desolado de Idaho donde la falta de afecto familiar está representada por una casa igual a la de Dorothy tragada por el ciclón y estrellándose al tocar el suelo.



Cuando salimos del cine agarré con fuerza la mano de papá, seguramente estaba muy asustado y al mismo tiempo fascinado, esa rara sensación que produce el miedo; ese

extraño momento que se da cuando quedamos suspendidos entre la ficción y una realidad intrusiva y desconsiderada que nos llama a despegarnos de la butaca del cine.

Algunos meses después, en las grises hojas del diario y debajo de la foto de Judy Garland en la tierra de Oz, se amontonaban confusos los títulos de sus entrañables películas, junto al angustioso relato de su vida. Tenía 16 años cuando se realizó *El mago de Oz*. Los estudios querían a Shirley Temple. Cuando esto no fue posible, Judy fue transformada en un absurdo doble con nariz respingada y una ridícula peluca rubia rizada. Horrorizado, George Cukor, el segundo director en pisar Oz, hizo desaparecer el material filmado y volvió a componer el personaje acercándolo a la verdadera Judy, que tenía una fuerte afinidad con el papel. La pérdida de su padre, pocos años antes, la había afectado profundamente

y la relación con su madre y representante artística fue definida por ella misma: “Mamá era la verdadera bruja del Oeste; desde muy pequeña hizo que me sintiera una cosa en lugar de una persona”. Constantemente sometida a severos regímenes por imposición del estudio, la chica del arco iris pasaba noches de insomnio como consecuencia de las anfetaminas. Se sentía insegura frente a los roles que interpretaba y muchas veces el pánico le impedía presentarse a las filmaciones. Durante el rodaje de *El pirata* hizo su primer intento de suicidio y fue internada en una clínica psiquiátrica donde recibió seis sesiones de electroshocks. La MGM, “su hogar”, amable y comprensible, terminó despidiéndola después de 15 años de mutua colaboración. Su primera película fuera de la Metro es *Nace una estrella*, donde se muestra a sí misma a través de los dos personajes de la historia: Judy Garland es Vicky Lester, la cantante de jazz que llega a ser estrella de cine, pero también es Norman Maine, ese actor frágil y desprotegido que esconde sus miedos detrás del alcohol. Judy Garland se suicidó a los 47 años.



Tal vez no pudo nunca dejar ese enredado camino de ladrillo amarillo donde la realidad disfrazada de fantasía tomaba las formas más terribles de brujas y magos sin poderes.

Me hubiera gustado despertarte de esa pesadilla y haberte visto regresar, como Dorothy, al lugar de los afectos. ■



#### Bibliografía consultada

John Fricke, Jay Scarfone y William Stillman, *The Wizard of Oz: The Official 50th Anniversary. Pictorial History*. Joe Morella y Edward Epstein, *Judy. The Films and Career of Judy Garland*. ■

**The Wizard of Oz, Salman Rushdie, BFI Film Classics, British Film Institute, 1992, 69 páginas.**



*The Wizard of Oz* de Salman Rushdie es uno de los tomos de la colección del British Film Institute sobre films clásicos. Cada librito está dedicado a un clásico del cine; están escritos por escritores o críticos famosos; tienen unas

fotografías hermosas que ilustran con precisión lo que va diciendo el texto; traen una ficha completísima de la película y una respetable bibliografía.

Rushdie integra recuerdos personales, comparaciones del film y del libro en el que este se inspiró, anécdotas de la filmación y una interpretación de la película absolutamente íntima y original. El estilo es fresco e irreverente. Rushdie —un auténtico emigrante, más bien el hombre que debe permanecer oculto porque pende sobre él una amenaza de muerte por parte de los fundamentalistas islámicos debido al contenido de su libro *Versos satánicos*— escribe lo más personal e interesante que leí sobre *El mago de Oz*. Su escritura alegre y vital parece indicar que Rushdie encontró —encerrado y todo— su país de Oz.

El libro está dividido en dos capítulos: “Un breve texto sobre la magia”, de 53 páginas, y “La subasta de los zapatos rojos”, de 8.

### 1. Un breve texto sobre la magia

Rushdie vio *El mago de Oz* cuando era niño en Bombay: “Cuando vi por primera vez *El mago de Oz* me convertí en escritor”. *El mago de Oz* —afirma Rushdie— es una obra de arte que posee la peculiaridad de no tener un único autor. También dice que es uno de los pocos casos en que un film es más interesante que el libro en el que está basado (*El mago de Oz* de L. Frank Baum, de 1900). Si bien Rushdie le debe mucho a esta película y la ama profundamente, hay ciertas cosas que no soporta. En primer lugar, no tolera a Toto (el perrito de J. Garland) y jura que esto le ocurre desde antes de haberse vuelto pelado. También confiesa que no podría estar ni cinco minutos con el Hada Buena (Glinda), que él se queda con la bruja que a su juicio es mucho más humana: su furia proviene del asesinato de su hermana gemela, la bruja del Este. Pero lo que más le molesta es la moraleja de la película “*There’s no place like home*” [No hay ningún lugar como el hogar]. Con respecto a esto dice Rushdie: “Finalmente Oz se convirtió en el hogar... porque la verdad es que una vez que abandonamos nuestros lugares de la infancia y comenzamos a hacer nuestras vidas, armados solamente con lo que tenemos y lo que somos, comprendemos que el verdadero secreto de los zapatos rojos no es ‘no hay ningún lugar como el hogar’, sino más bien que no hay más ningún lugar como el hogar: exceptuando, por supuesto, el nuevo hogar que construimos, o los hogares que están hechos para nosotros, en Oz: es decir, en cualquier parte, en todas partes, salvo en el lugar donde transcurrió la infancia”. Porque ese lugar de la infancia ya no existe: es un paraíso

o infierno perdido, absolutamente irrecuperable. Y como parte de los inmigrantes del mundo proclama: “*Over the Rainbow* es —o debería ser— el himno de todos los inmigrantes del mundo, todos aquellos que van en busca de un lugar en el cual ‘los sueños se pueden realizar’. Es una celebración de la Huida [...] un himno —el himno— a lo desconocido”.

### 2. La subasta de los zapatos rojos

El segundo capítulo, de apenas 8 páginas, es un cuento que parte de la subasta de los zapatos rojos que se vendieron en 15.000 dólares. Voy a citar una de las partes más graciosas: “Es necesario que hable de mi prima Gail y su hábito de gemir a los gritos cuando hace el amor. Mi prima Gail —déjenme ser franco— es el amor de mi vida, y aunque ya no estamos juntos no puedo olvidar el placer que me provocaba su ruidosidad. Me apuro a agregar que excepto por esta locuacidad no había nada anormal en su manera de hacer el amor... Incluso me satisfacía profundamente, sobre todo cuando ella gritaba en el momento de la penetración: ‘*Home, boy! Home, baby... You’ve come home!*’”.



“Cuando escuché que a la mañana siguiente se haría la subasta de los zapatos rojos resolví al instante comprarlas, costaran lo que costaran. Mi plan era simple. Se las regalaría a Gail con toda humildad. Pero antes yo golpearía tres veces los tacos y ganaría de nuevo su corazón murmurando suavemente: ‘*There’s no place like home*.’” ■

Flavia de la Fuente

# PDJ: un poco de justicia

Mario Wainfeld, abogado, periodista y cinéfilo, ha decidido juntar estas tres actividades en esta nota. Las películas de juicios corresponden a un placer un poco vergonzante de ciertos espectadores, que recién aquí sale a la luz y permite que muchos reconozcan su afición por un género que no figura en la filmografía de casi ningún director que la cinefilia ortodoxa considere importante. Pero no solo de Bergman se vive. Es más, ¿cuántas devociones inmediatas por el cine ha despertado este género casi exclusivamente norteamericano que carece de equivalentes literarios?

por Mario Wainfeld

No soy experto en cine, aunque suelo ir. Me gustan las películas de juicios, de juicios con jurados (en adelante *pdj*). Tienen emoción, suspenso, buenos diálogos, personajes inolvidables, lenguaje llano, mínimas moralejas. No es obligatorio que el cine sea eso pero es grato que lo sea a veces.

No creo que ese placer mío sea solitario; desde que el cine es cine (desde que existe Hollywood) se vienen produciendo *pdj* por arrobos. Si hay oferta es porque hay demanda. Hablaré de las *pdj* sin más derecho que la buena voluntad de los amigos de *El Amante* y sin más recurso que mi memoria. Si les interesa (si les interesaron *Será justicia*, *Filadelfia*, *Justicia para todos*, *El motín del Caine*, *Herederás el viento*, *Cuestión de honor* o aun chapucerías como *El proceso final*) entren a la Corte. Al fondo hay lugar.

**Jurados son los yanquis.** Quienes han hecho un género de las *pdj* son los yanquis, aunque hay grandes *pdj* inglesas (como *Testigo de cargo* o *En nombre del padre*). También alguna curiosa e inteligente variante francesa (*El regreso de Martin Guerre*). *Pdj* argentinas no existen porque entre nosotros el juicio por jurados no existe. El punto es revelador porque —antes del pacto de Olivos y del Paraninfo— nuestra Constitución estaba calcada de la de los EE.UU. y establecía el juicio por jurados que nunca arraigó en las pampas. Los juristas le formulan muchas objeciones: es cirquero, sujeto al criterio de personas poco expertas, impresionables por chicanas o sentimentalismos. Las pruebas complejas se prestan poco al mecanismo del juicio oral. Son buenas razones; el suscripto es un abogado progre (ex nacional-popular) y las comparte. Pero —a la vez— *el juicio por jurados es la traslación del principio democrático a la Justicia*. Sencillamente los ciudadanos deciden quién debe ser condenado o no. Como (se supone) deciden cuál ha de ser el rumbo de la economía (sin ser licenciados en Harvard) o la política de defensa (sin ser militares). Etcétera. El acné que produce a los bogas el jurado de “bons sauvages” es en el fondo similar al que siente Cavallo cuando los jubilados o los pocos proletarios que quedan le discuten desde la estrecha mira de sus deseos, valores e intereses. Cuya suma algebraica bien podría llamarse democracia. El juicio por jurados es, pues, democrático y febril. No se basa en el dogma populó-optimista “el pueblo nunca se equivoca” sino

en el democrático-escéptico “tiene derecho a equivocarse en lo que concierne a sus intereses”. Si en Argentina no hubo ni habrá juicio por jurados, por algo será.

**Juristas anónimos.** Dicho esto, admitamos que el mecanismo del jurado es azaroso, chocante y a la vez milagroso. Doce ciudadanos elegidos entre miles o millones deben ponerse de acuerdo sobre una situación que a priori desconocen, en un plazo breve y en forma unánime. Una reunión entre un ama de casa portorriqueña, un gay vendedor de seguros, un médico rural neurótico, una secretaria ejecutiva y solterona, etc., parece garantía absoluta para no tomar ninguna decisión. La lógica de su debate (dadas la diversidad de sus integrantes, la falta de autoridad interna y la omnipotencia oratoria y temática que caracteriza a los seres humanos) debe ser más parecida a la de una reunión de consorcio que a la del directorio de Pepsi (estructurada en base a intereses comunes y jerarquizada). Eppur funciona.

El gran sujeto es, pues, el jurado (el pueblo) pero muy pocos films han mirado el jurado desde adentro. Se me ocurren dos razones. 1) *Al cine (y no solo al cine) le interesan más los héroes individuales que el pueblo.* 2) Razón más piadosa e “interna”: hubo un film que miró al jurado una vez y sirvió para siempre. Hablo, claro, de *Doce hombres en pugna*, clásico de teatro filmado en el que Henry Fonda (en castellano Enrique Taberna) se obstina en querer discutir un ratito el veredicto de culpabilidad que sus once socios transitorios tienen cocinado. Ellos quieren votar, condenar e irse. Fonda es un prócer democrático. No está seguro de que el acusado sea inocente. Pero anhela hacer lo que el sistema le ha encomendado: pensar un poco, repasar los hechos. Los otros once están convencidos: algunos porque las pruebas son abrumadoras. Un taxista porque tiene entradas para ir al ábisbol. Un tercero es uno de esos fachos que abundan en USA, que quiere aplicar la pena capital a casi todo el mundo y sospecha que el Papa es comunista. Fonda no es un intelectual pero tiene su jactancia: duda. Transmite su duda a sus conjurados y progresivamente los fuerza (con obstinación y saliva) a revisar el caso. Uno a uno se van convenciendo de que las apariencias, esa vez, engañan y que el acusado es inocente.

Cuando termina *Doce...* Fonda baja las escaleras de los

tribunales (las escalinatas siempre enormes suelen ser testigos de diálogos memorables). Uno de sus ya ex socios se le acerca y le pregunta cómo se llama. El símbolo es cabal. La lucha por la justicia es batalla de ciudadanos anónimos que procuran (nada menos pero nada más) que se haga justicia en el caso para el que fueron convocados.

**Los abogados.** Los abogados (viva) son más a menudo los héroes de las pdj. Casi siempre son defensores; excepcionalmente hay fiscales ilustres. Que los abogados puedan parecer héroes es un milagro que solo pueden producir las dictaduras militares y La Meca del cine. Los abogados a menudo no parecen ser las personas indicadas pero al andar demuestran serlo. No es adecuado Paul Newman en *Será justicia* porque está destruido psíquica y económicamente. Es un mamado “cazador de ambulancias” (uno que se acerca adonde hay accidentes para vender sus servicios). No es adecuado Denzel Washington en *Filadelfia* porque —pese a ser talentoso— no termina de entender ni de estar de acuerdo con su defendido, Tom Hanks (incluso parece temer que se lo fife). No es adecuado Tom Cruise en *Cuestión de honor* porque es brillante pero ajeno a los códigos éticos de los militares y no tiene experiencia en la Corte. Es muy habitual esa disminución: el abogado inexperto, novato o el veterano que por alguna desgracia “perdió la mano”.

Repito: *el protagonista —como la cultura yanqui en general— no persigue algo abstracto como la justicia: busca la verdad en un caso concreto.*

**PDJ vs. TV.** La búsqueda de la verdad en un juicio de película no es igual a la de los noticieros o de la TV actual cuyo mecanismo se parece bastante al de la serie *Columbo* (solo que esta es una versión ingeniosa y piadosa). Es una batalla entre dos. El culpable es ostensible pero no confiesa. El investigador (sea *Columbo* o *Lally Covas*) debe rondarlo como un moscardón. Preguntarle todo el tiempo, aparecérselo cuando se está bañando o haciendo el amor. Hincharlo, hacerlo contradecir o exhibirse. La búsqueda de la verdad televisiva tiene como ideólogo a Clausewitz: es una puja entre dos voluntades. Todo se sabe a priori; solo hace falta quebrar al enemigo. Es un ejercicio bélico, no intelectual. La continuación de la guerra por otros mass media. Las pdj son más socráticas. *La verdad es algo semioculto que se construye coloquial y socialmente.* Hay hechos contradictorios, hay testigos, hay pruebas. Hay intermediarios: el fiscal, los jueces (siempre sarcásticos, tajantes en sus frases, despectivos de las chicanas de los cuervos).

**Hablando se entiende la gente.** El juicio por jurado es muy hablado. Las pdj son películas de diálogos cortantes, exactos. Habla el abogado con su cliente para prepararlo (“cuénteme como lo contaría a un chico de diez años”, dice el abogado de *Filadelfia*, sugiriendo su percepción democrática del talento de los jurados).

Discuten los abogados con sus socios cómo encarar el caso (con escándalos, puteadas, borracheras, tomos de libros gordísimos que vuelan por el aire).

Discuten y se chicanean los abogados en la Corte formulándose objeciones a los gritos y riñen con el juez que al principio parece no tolerar nada al bueno y al final se pone más permisivo.

La discusión en general versa sobre reglas; no es ideológica. Hay excepciones como *Herederás el viento* (actuación descomunal de Spencer Tracy), en la que se juzga a un maestro subversivo que ensañaba a sus alumnos del Sur profundo (y reaccionario) la teoría de la evolución de las especies. En ella hay un debate ideológico en el que curiosamente los que se oponen a Darwin son los gorilas. Aprietan los abogados a los testigos para que se contradigan o para que digan la verdad —si tal cosa existe—. Destruyen gente con su verbo.

Y después alegan. Explican qué han probado y qué no. El alegato suele ser un gran momento. El formidable alegato de Kevin Costner en *JFK* (uno de los pocos fiscales héroes) es una película dentro de otra. Si se me permite una comparación forzada, tiene varias cosas en común con un discurso de Fidel Castro. Es interminable pero uno no tiene ningún deseo de que termine. Denuncia verdades que uno sabe que no serán aceptadas socialmente. Su discurso es de trazo un poco grueso y a menudo simplista pero está más cerca de la verdad que otros análisis más sesudos. Lo pronuncia un hombre de honor, un gran tipo que es a la vez un poco fanático, un hombre del pasado, destinado a la derrota por lo menos en lo inmediato. Uno sabe que ya perdió pero quisiera que ganara.

**Finales no tan felices.** Las pdj son al fin películas; en algún momento los buenos la pasan muy mal. Están por perder el juicio (a menudo en la doble acepción de la frase). Hay testigos que mienten, desaparecen o se suicidan. Hay pruebas que surgen abruptas y los hacen boleta. Entonces los abogados sacan fuerza vaya a saber de dónde y resuelven ganar o —al menos— perder a lo grande. Salen carpiendo a buscar jurisprudencia o testigos ocultos en los laberintos que —Borges dixit— son las bibliotecas y las grandes ciudades. Por lo común tienen recompensa: las pdj suelen terminar bien. En uno de los más tradicionales y eficaces momentos de suspenso del cine, el jurado pronuncia el veredicto adecuado. Dan ganas de gritar gol. Los abogados se abrazan, los periodistas salen corriendo... Seguro que se ha querido demostrar que “el sistema” funciona. Pero por lo menos visto desde acá el género no es exactamente conformista. La restauración del orden es parcial y transitoria. El espectador sale contento pero al empezar la segunda porción de pizza posterior puede pensar que —si no hubiera mediado un hombre excepcional como Henry Fonda— el acusado inocente hubiera sido condenado en cinco minutos. O que el juicio se ganó por una chicana o una bartola. O que la póstuma victoria de Tom Hanks en su caso fue exactamente eso y no la abolición de la discriminación contra el sida.

Hay incluso finales menos felices. El de *JFK*, ya se dijo. En *El motín del Caine* el abogado denuncia en una fiesta post juicio que sus defendidos (los amotinados) son mucho menos “gente” que el capitán que él hizo de goma para que los absolvieran (un paranoico perfeccionista afecto a manosear bolitas, de acero se entiende). En *Cuestión de honor* (injustamente maltratada en *El Amante*; apelaremos) los abogados salen chochos porque obtuvieron una pena bajísima para sus clientes (dos soldados acusados de homicidio) pero estos están destruidos porque la pena es privarlos del uso del uniforme de por vida. En *Herederás el viento* el maestro es declarado culpable. Se le impone una condena nimia por cálculo político de los gorilas.

Lo efímero del resultado se corrobora incluso por un dato llamativo. Hay abogados memorables, protagonizados por actores geniales (Newman, Tracy, Pacino, Hackman, Lange, etc.). Pero no hay *Filadelfia II* o *El veredicto IV*. No podría haber *JFK II* porque magnicidios no ocurren todos los días pero sí reedición de estos éxitos (en la TV sí hay abogados que ganan siempre). Debe haber otras razones más mezquinas, pero permítanme fantasear que el propio cine parece entender que la reparación es provisoria. El abogado de las pdj es similar a un detective de Chandler. Es un tipo tozudo que hace bien su trabajo y —como dicen los DT— “consigue un resultado” pero no altera las contradicciones principales.

“Soy abogado hace tiempo —dice Tracy en *Herederás...*—, sé que no hay victorias totales.” No las hay en las pdj. Pero sí héroes cívicos, charlas memorables, sorpresas, conejos que salen de la galera, suspenso del bueno y finales felices. Por unas monedas en la ranura, difícil pedir más. ■

# La vuelta al cine en 26 horas

Aunque pocos se dieron cuenta, una bomba cinematográfica estalló en marzo en Buenos Aires. Las 26 horas de La segunda patria, película río de Edgar Reitz, se exhibió en la Sala Lugones. Los organizadores, el Instituto Goethe y la Cinemateca Argentina, no salían de su asombro ante el incremento progresivo de la cantidad de público en cada función. Los espectadores quedaron fascinados y agradecidos ante la calidad y generosidad de un cine que excede los parámetros habituales. Mientras Jorge García y Alejandro Ricagno comunican su euforia y despiertan envidia entre los que se lo perdieron, El Amante tiene el gusto de anunciar que auspiciará la repetición de la obra el año que viene, aunque sea para que los redactores ausentes puedan verla.

## En la búsqueda de un cine nuevo

No solo es sabido que el cine más interesante que puede verse en Buenos Aires se exhibe fuera de los circuitos comerciales, sino que también en ocasiones se dan auténticos acontecimientos, como ha sido la proyección de *La segunda patria* de Edgar Reitz en la Sala Lugones.

Es posible que el nombre de Edgar Reitz tenga alguna resonancia para antiguos seguidores de los ciclos del Instituto Goethe, único lugar donde se exhibieron algunas de sus obras, incluida la monumental *Heimat*. Nacido en la región del Hunsrück en 1932 y residente en Munich desde 1952, dos referencias ineludibles en el momento de evaluar su obra, Reitz fue en 1962 uno de los firmantes del Manifiesto de Oberhausen, que sentó las bases del nuevo cine alemán. Luego de trabajar como asistente y camarógrafo de Alexander Kluge, otro importante realizador casi desconocido en nuestro país, debuta como director en 1966 con *Mahlzeiten*, junto con *Cadillac* (1969) las únicas películas de su primera etapa vistas en los ciclos antes mencionados. El lejano recuerdo que tengo de esos títulos es que estaban bastante influenciados por el estilo "intelectual" de Kluge. En la década del 70, Reitz dirige varios films argumentales y documentales desconocidos en nuestro país y en 1978, tras fundar su propia productora, se plantea un cuestionamiento global de las pautas habituales del cine comercial, realizando *Heimat* entre 1979/84, película a la que denominó "novela cinematográfica". Este film, de una extensión de quince horas y media, dividido en once capítulos de distinta duración, exigía una nueva actitud frente al relato cinematográfico, tanto por parte del director como de los espectadores.

Ambientada íntegramente en un pueblito rural imaginario de Hunsrück, región natal de Reitz, *Heimat* es la saga de una familia alemana entre 1919 y 1982 a través de varias generaciones y, al mismo tiempo, una cruda, dolorosa reflexión sobre la historia reciente de su país, hecha a partir de los comportamientos de esos personajes. Obra compleja y ambiciosa, con pasajes de gran intensidad emocional y otros de un profundo lirismo, que en ningún momento denuncia su extensión y con una resolución algo insatisfactoria (o, al menos, discutible), es tal vez una de las películas más importantes de los años 80 y nos muestra a un dramaturgo y narrador cinematográfico en la plenitud de sus facultades creativas.

Uno de los capítulos de *Heimat* es el referido a Herman, el adolescente naturalmente dotado para la composición musical

que, tras el fracaso —provocado por su familia— de su primera relación amorosa con una muchacha mayor que él, decide irse a estudiar música a la ciudad. Tomando como punto de partida este episodio, Reitz filmará entre 1985/92 la historia de Herman y los amigos que irá encontrando, casi todos como él, aspirantes a artistas, y las complejas relaciones que se establecerán entre ellos, desde el momento de su llegada a la ciudad hasta su regreso al seno familiar, diez años después. Para situar la acción —de posible connotaciones autobiográficas— Reitz elegirá una ciudad, Munich, y una época, la década del 60. El resultado es un deslumbrante fresco de veintiséis (¡26!) horas de duración dividido en trece capítulos de dos horas cada uno.

Hay películas en las que la aproximación con el espectador se logra desde una perspectiva en la que predomina, digamos, lo racional. En otras, se busca movilizarlo a partir del sentimentalismo más inmediato. Pero son muy contadas las obras que logran fundir la calidad intrínseca de una realización sin concesiones con una intensa y profunda emotividad, esa que deja auténticas huellas.

A diferencia del cine alemán contemporáneo, que aun en sus vertientes dramáticamente más fuertes —y estoy pensando en Fassbinder— elige el distanciamiento y la actitud reflexiva como método narrativo, Reitz opta por la identificación del espectador con los personajes por medio de una crónica vívida y entrañable en la que compartimos no solo su intimidad, sino también sus gestos más mínimos y sus comportamientos más cotidianos y en la cual nos sentimos partícipes de sus amores frustrados, sueños, miedos y esperanzas más secretas, estén ellos presentes o no en la acción que se desarrolla en ese momento. Es que la película de Reitz logra algo muy poco frecuente en el cine contemporáneo: que nos interese la suerte de personajes que están ausentes del cuadro instalando —y perdón por el neologismo— un auténtico fuera de campo emocional en el espectador.

Con un prodigioso sentido del ritmo y la narración cinematográfica —da la sensación de que a la película, a pesar de su extensión, no le sobra un plano— Reitz construye un relato en espiral de amores cruzados y no correspondidos, alternando secuencias ligeras y cargadas de humor con otras más graves y reflexivas, pero que de manera inexorable y a medida que avanza la disgregación del grupo de amigos, acumula una progresiva melancolía, que alcanza su clímax en el acongojante último capítulo y el inolvidable plano final de Herman retornando a su casa por el camino solitario.

Razones de espacio solo me permiten hacer mención al rigor de una puesta en escena elaborada hasta el último detalle, a la fluidez de unos movimientos de cámara siempre dirigidos a profundizar el conocimiento de los personajes, al cuidadoso trabajo con el color, a la extraordinaria utilización de la banda de

sonido, que hasta incluye dos tangos, y, en fin, a unas escenas de amor que podrían figurar en cualquier antología de la historia del cine.

Obra de profunda modernidad estructural pero que a la vez abreva en la tradición de los seriales, intensamente personal pero en la que, sin embargo, se detectan ecos de otros realizadores (en este sentido pienso en Renoir, por la calidez y humanidad de la mirada hacia sus protagonistas, aun en el caso de los que menos aprecia; en Truffaut, sobre todo en la caracterización de Herman, tan cercano en algunos aspectos a Antoine Doinel; en Bergman, por la fuerza de algunos caracteres femeninos y por la visión de la generación adulta, y, por qué no, en Howard Hawks, en la manera de hacernos compartir las peripecias de sus personajes).

Película que pertenece a la rara categoría de las que van creciendo en nuestro interior después de su visión, lírica reflexión sobre el dolor del crecimiento y la nostalgia por la juventud perdida, bastaría, aun si no existiera *Heimat*, para colocar a Reitz como uno de los grandes referentes del cine actual.

En un momento del film, uno de los personajes, un joven guionista cinematográfico —tal vez, un alter ego del director—, dirá parafraseando a Saint Exupéry: “las cosas importantes de la vida, el amor, la muerte, los pensamientos, los sentimientos, son invisibles al ojo de una cámara”. Con *La segunda patria* y en su espléndida madurez como realizador, Edgar Reitz refuta de manera deslumbrante aquella afirmación escéptica. ■

Jorge García

## Trece días que fueron un mundo

Uno, como cinéfilo primero y como crítico después, siempre trata de estar atento a los ciclos que se exhiben fuera del circuito comercial con la secreta esperanza de encontrar algún título “tapado” que lo destape a uno del rumor anquilosado de la constante proliferación de títulos mediocres que en su mayoría “zafan apenas”. Asimismo, uno sabe que en todos los ámbitos se cuecen habas; no por desconocido, o exótico, un film o un director dan garantía alguna de calidad. De manera que luego de asistir religiosa y diariamente al ciclo de “un febrero con Bergman”, uno quería salir de la obligación de una función cotidiana en el teatro San Martín.

La siguiente programación anunciaba un solo título: *La segunda patria, crónica de una juventud (Die zweite Heimat)* de Edgar Reitz, un film alemán... de 26 horas de duración, dividido en capítulos durante 13 días. Casi resignado, bajo el lema “si no veo de qué se trata a lo mejor me arrepiento”, fui el primer día a ver qué onda, con la secreta esperanza de que fuera insoportable, así me liberaba de los 12 días restantes. Y desde la primera hora, como una onda expansiva, *La segunda patria* me tomó por asalto, haciéndome comprender que no iba a ser moral ni emocionalmente posible abandonarla hasta el final. Podría escribir sobre la singularidad de su estética, la intensidad de su(s) historia(s), la maestría de su relato, la humanidad de sus personajes, la variación de tono de cada capítulo que paradójicamente le daba una coherencia difícil de mantener en un film tan largo, la excelencia de sus intérpretes, la fascinación de la banda sonora, el empleo de blanco y negro y color, la emoción, la recreación de una época, los paralelos con nuestra historia, la elección de sus locaciones, etc., etc. Un sinfín de análisis podrían desplegarse sobre la geografía de “la segunda patria”, y como ocurre con unas pocas obras maestras, no acabar de agotarla, pidiendo un nuevo viaje a través de ella. Pero otro enfoque quizá pueda ejemplificar la magnitud de *acontecimiento* que la feliz exhibición de este film provocó. Y es que durante los trece días, en la platea, gracias a la historia de Herman, y Clarissa, y Juan y Ansgar, y Reinhold y Helga y Madame Cerphal, y de alrededor de 30 personajes inolvidables más, el film se transformó en una verdadera y efímera segunda patria para los que tuvimos la suerte de asistir.

El film (¿los films?) y la modalidad de su exhibición se convertían en acontecimiento social extracineamatográfico que a su vez obligaba a repensar el modo de recibir un film y de ir al cine. Charlas a la salida con el vecino de fila, en el ascensor, en el hall del teatro, mezcla de concurrentes, jubilados, espectadores comunes, cinéfilos, jóvenes, viejos, solitarios, parejas, chicas modernas, intelectuales, conformaban una suerte de fraternidad que echaba por tierra aquel axioma que señala al cinéfilo o al simple espectador como seres oscuros, tímido y fóbico uno, distraído otro, metido cada uno en su gueto, que solo comulgan en la oscuridad de la sala que

proyecta luces y sombras para olvidarse un poco de sí mismos. Era simplemente maravilloso ver llegar a un o una asistente para decirle al primero que encontrara: “No pude venir ayer, ¿alguien puede decirme si Herman finalmente se encontró con Clarissa?”. O escuchar el comentario de una anciana dama: “Creo que esa chica Helga va a tener un mal fin”, o el de alguien que le contaba a su amigo los primeros capítulos que se había perdido. Porque hubo gente que se enganchó una vez comenzada la serie, convocada por los que recibieron el primer impacto. Se dio el extraño caso de que siendo una obra poco conocida de un director poco difundido aun en el ambiente cinéfilo, y con el ciclo ya empezado, la concurrencia fue creciendo durante la semana. Y los que entraban una vez, no podían abandonarla.

Si esto suena a novela de la tarde, está bien. Si suena a serial de vieja matiné, también. Si parece ser una afirmación de que la calidad y la calidez no siempre deben ser valores autónomos, mejor. Y ya pasando a otra instancia uno podría hacer serios juicios de valor acerca de lo que se dice generalmente sobre la rentabilidad de lo que se exhibe en el circuito comercial. ¿Qué sala donde exhiben cualquiera de los títulos apenas zafables se puede dar el lujo de mantener y hasta aumentar un número en absoluto despreciable de espectadores durante 13 días seguidos? ¿Cuántas películas de apenas dos horas de duración nos dan la sensación de horas ganadas y no perdidas? Lo mejor que puede decirse del film de Reitz es que no es un film, sino un lugar, y no me refiero a la monumentalidad de su duración. Quiero decir, sin temor a que suene exagerado, que Reitz mediante su film, mediante la administración de su duración, reinventa la necesidad del rito comunitario de ir al cine. Logra despertar aquella fascinación infantil del que va por primera vez, apuesta a la necesidad de que una obra dura lo que tiene que durar por razones expresivas, por placer y no por presupuesto inflado. Reitz reclama el derecho de la exhibición en sala, del compartir en comunidad el universo de los relatos en un momento donde se nos quiere hacer creer que ya no existen o existen solo como reciclaje de lo descartado, lo ya visto, lo puramente citado. Reitz apuesta a otra cita, aquella que reúne en el público su sed de historias, emoción y belleza. El mismo universo potente y frágil que nos enseña durante veintiséis magníficas horas logró homologarlo en una realidad de este lado de la pantalla. Y ese triunfo que muy pocos pueden lograr es su mejor hallazgo ético y estético y el mejor elogio que se le puede hacer.

Pero esta nota no cumpliría su prometido si no cerrara con una promesa. El año que viene *La segunda patria* —gracias a la inestimable colaboración del Instituto Goethe— volverá a exhibirse, luego de un largo periplo por América Latina, y tal vez, luego, una copia quede en la Argentina (en Italia estuvo seis meses en cartel). Ya están avisados, entonces. Ya hablaremos a la salida, o a la entrada de la sala, como quien reencuentra la patria más profunda, esa de los afectos que Reitz supo regalarnos tan bien. Un consejo: avisen a sus amigos cuando vayan. Se lo van a agradecer. ■

Alejandro Ricagno

# Las 1.000 caras del Dr. Terror

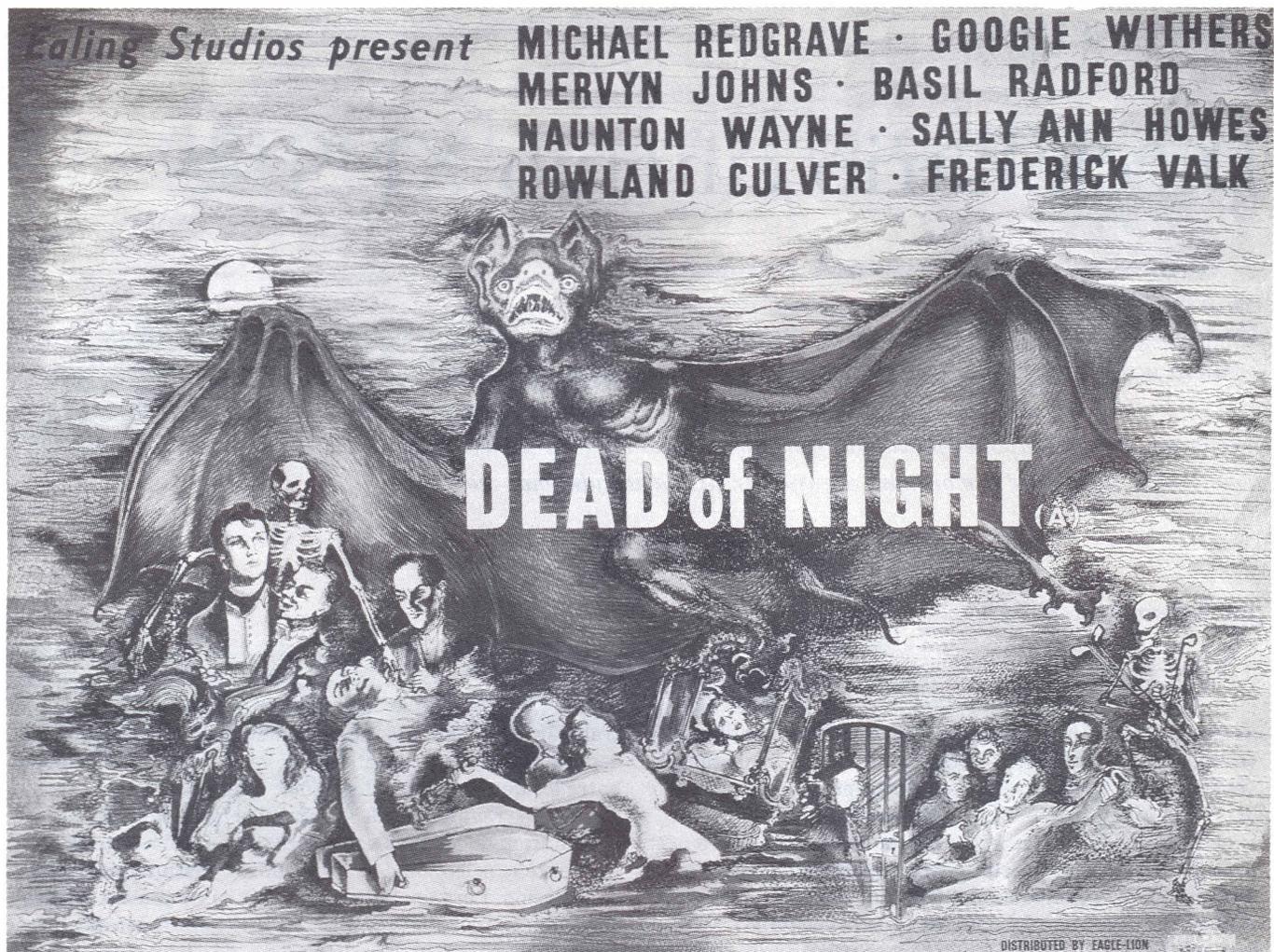
Sobre Idolos del cine de terror de Ronald V. Borst, Keith Burns y Leith Adams. Una selección del mejor material gráfico de los géneros cinematográficos de terror, fantasía y ciencia ficción.

por Silvia Schwarzböck

Ronald Borst podría ser tranquilamente un personaje de Spielberg (de hecho, una de las historias de los *Cuentos asombrosos* es parecida a la suya). Para horror de sus padres y asombro de sus compañeros de escuela, empezó a coleccionar afiches de películas de terror cuando a nadie le interesaba el género fuera de las puertas del cine. ¿Había algo más olvidable que una película que sólo servía para asustarse y gritar durante un rato?, ¿podía pensarse en algo más descartable que el afiche que la promocionaba? Eran los años 50. En esa época nadie se podía imaginar aún que todos los fetiches vinculados a un género de tan baja reputación terminarían convirtiéndose en objetos de culto. No es que Borst fuera un visionario, pero supo perseverar cuando el tiempo no estaba de su lado. Los años le dieron la razón y hoy por hoy puede vivir de su hobby: abandonó la docencia, tiene un negocio “del ramo” en Hollywood que se ha convertido en La Meca para todos los fanáticos del terror y hasta proyecta fundar un museo del cine fantástico a partir de su colección. Está claro que este libro es el primer paso en esa dirección: hacer público un tesoro privado. De ahí también su sentido didáctico: Borst no pensó en un libro-objeto para iniciados, sino en la guía perfecta para que cualquier cinéfilo pueda iniciarse en la historia del género. Cada capítulo se ocupa de una década y viene con una introducción de lujo: un ensayo a cargo de alguno de los principales nombres de la literatura fantástica contemporánea (por eso el libro llega hasta los años 60, porque cada escritor habla de la época que corresponde a su niñez). La reproducción de los posters viene acompañada de comentarios sobre cada período: el contexto social, las tendencias estéticas dentro del cine, los temas, directores y actores sobresalientes y datos sobre las películas más representativas, todos escritos por el mismo Borst. Los ensayos son un tema aparte.

La introducción general al libro, a cargo de Stephen King, tiene un atractivo extra: incluye una lista de sus diez primeras películas de terror favoritas, que termina convirtiéndose en toda una declaración de principios: mientras el resto de los escritores ubica sus preferencias entre los años de su infancia, King elige cinco películas de la década del 70 (*Alien*, *Burnt Offerings*, *The Changeling*, *Down of the Dead* y *The Texas Chainsaw Massacre*), dos de la del 80 (*The Evil Dead* y *Pet Semetary*), dos de los 60 (*Psycho* y *Dementia 13*) y solo una de los 50, cuando empezó a ir al cine (*Curse of the Demon*). King es el único que no se queja de que el género se haya vuelto cada vez más explícito. Si hubiera que dar una sola razón (y solo una) para amar

este libro, bastaría hablar del ensayo de Robert Bloch, que combina con una maestría inusual el estilo literario con el rigor crítico. Bloch hace una lectura de las primeras décadas del cine fantástico a partir del recuerdo de uno de sus actores favoritos: Lon Chaney, pero sin caer en la tentación de subordinar la historia del género a su autobiografía (los demás tienden a privilegiar su condición de escritores famosos y convierten a las películas en claves para detectar sus influencias extraliterarias). La intención de Bloch es transparente: cree que el cine fantástico americano era superior al europeo porque no necesitaban recurrir a lo sobrenatural y quiere demostrar que esa ventaja se apoyaba en la presencia de sus actores. Bloch sobreentiende que las películas envejecen constantemente y que la principal víctima del tiempo suele ser la producción del período mudo. Por eso reconoce que si una película como *El fantasma de la ópera* (1925) ha logrado sobrevivir, esto se debe a la creación de Chaney. Fuera de él, el único actor que podía triunfar con la sola ayuda de un buen maquillaje era John Barrymore, quien interpretó el doble papel de Jekyll y Hyde en *El hombre y la bestia* (1920). En los años 20 —recuerda Bloch— “lo sobrenatural resultaba tan extraño al público norteamericano como las fantasías del cine alemán de aquella década”. Los escenarios estrafalarios, la recurrencia a los mitos o las visiones del infierno eran totalmente ajenas al imaginario fantástico del Nuevo Mundo. De ahí que la proyección de films del expresionismo alemán rara vez resultara rentable. En las películas de terror de producción norteamericana los elementos sobrenaturales de la trama siempre terminaban siendo explicados en forma racional. Siguiendo su planteo inicial, Bloch tratará de explicar la evolución del género a partir del intento de los distintos realizadores por buscar historias fantásticas o de terror que no dependieron del reparto, desde la aproximación a la ciencia ficción hasta las variantes “diabólicas” de la fantasía (donde siempre se terminaba demostrando que el que invocaba el nombre de Satán era un farsante), desde los gorilas gigantes hasta las casas tenebrosas. Es evidente que Ray Bradbury no ha *pensado* el cine fantástico, porque nunca se lo ha tomado suficientemente en serio. Del tono ligero de su ensayo se desprende algo más que la intención de no ser serio: una inconfesable desvalorización del cine. Queda claro que Bradbury diferencia su afecto por ciertas películas de su respeto intelectual hacia ellas. No obstante, como todos los autores que participan en este libro —con la excepción de Stephen King—, piensa que el mejor cine fantástico que existe es el



que ha visto en su niñez (esto es, en la década del 30, la época sobre la cual escribe). En realidad, su actitud no debería sorprender a nadie. Cada vez que un escritor de ciencia ficción habla de cine suele convocar al fantasma de los viejos-tiempos-mejores (cuando, además, *todo* era mejor: los actores, los directores, la industria...), pero siempre termina poniendo a *2001* como ejemplo de lo que debería ser una buena película del género. Bradbury no es la excepción. Si bien la magia del cine fantástico ha quedado encerrada en las viejas películas, también es cierto que con el perfeccionamiento de los efectos especiales ha mejorado su calidad: para Bradbury, esto significa un consuelo.

En la ponderación de *su* época y en el descrédito hacia todo lo que se hizo después nadie llegó tan lejos —por lo menos en este libro— como Harlan Ellison, que considera que en los años 40 “la imaginación estuvo al poder”. Lo que hace Ellison es llevar al extremo un argumento erróneo: como antes la gente era más inocente, se asustaba “con menos”. Por la pérdida de esa inocencia en “los estúpidos 50” — como él los llama— cada vez hubo que “mostrar más” y así el terror degeneró en lo que hoy llamamos “gore”. Para completar semejante “análisis”, Ellison nos explica que la inocencia es producto de la ignorancia y la falta de esclarecimiento, con lo cual deberíamos concluir que entonces no es tan buena como a él le parece en un principio... En fin, para “esclarecerse” sobre la época, lo mejor es leer los comentarios de Borst.

Lejos de las lecturas políticas habituales —que suelen hacer de la paranoia anticomunista la razón de ser de todo—, Peter Straub reivindica el cine fantástico de los 50

justamente porque —según él— no reflejaba “la fachada blanda y optimista” de los años de Eisenhower, sino el inconformismo que muchos sentían frente a ella. Por eso, rescata las reminiscencias lovecraftianas que tuvieron muchas de estas películas y sus mensajes subliminales profundamente desestabilizadores. Sin querer, estaban viendo que “lo que tiene un aspecto de pacífica estabilidad encierra una amenaza insondable” y “cuando la estabilidad se rodea de conformismo es una amenaza en sí misma”. Escribiendo sobre los 60, Clive Barker da un paso adelante respecto de sus colegas: por lo menos admite que está revisando las películas de su infancia desde el presente (otra cosa —lo que pretenden los demás— es imposible) y llega a la conclusión de que solo algunas de esas películas las disfrutamos hoy como obras maestras: son las que han conservado intacta su reputación (*Psicosis*, *Los pájaros*). Otras, las “disfrutamos” justamente por lo contrario, porque han perdido su reputación y ya nadie puede tomarse en serio su seriedad (*Cleopatra* —según Barker, un film fantástico—, *Barbarella*, ¿*Qué pasó con Baby Jane?*, sus obras kitsch favoritas). Algunas curiosidades: las películas japonesas *Onibaba*, *O Kuroneko* y *Kwaidan* —clasificadas en Inglaterra como “X”— Barker las considera cine fantástico. Las mejores películas de terror —fuera de las de Hitchcock—: las de la Hammer y las de Corman sobre Poe. A cada momento Barker insiste en que cada vez es más difícil distinguir entre una obra kitsch y una obra maestra (él confiesa que ya no puede). Para disculparse, dice que la década del 60 nos hizo así. Puede ser. Si lo vemos desde el presente, ya nadie necesita avergonzarse ante un cinéfilo de sus “placeres culpables”. ■

# Diccionario cinéfilo XI

*Un año atrás, en la primera entrega de nuestro Diccionario, un hipotético cuarteto de cinéfilos discutía —su segunda ocupación preferida— entre otras cuestiones candentes, acerca del montaje de una película. Pues bien: le llegó ahora el turno al esclarecimiento sobre esta operación que durante largas décadas y por numerosos autores supo ser postulada como pieza fundamental del lenguaje del cine. Sin pretender agotar el tema, henos aquí ante el montaje y algunas de sus variedades más mentadas.*

por Eduardo A. Russo

**Montaje.** El término deriva del francés *monter*, de allí que los anglosajones prefieran —cuando hablan de la operación técnica que consiste en seleccionar y empalmar los planos de un film— referirse a lo que llaman *editing*. Ahora bien, no debe confundirse al montaje con la maniobra técnica que consiste en elegir, cortar y pegar pedazos de película. Es el principio organizador de todo film en cuya estructura haya distintos puntos de vista. Así puede decidirse mediante el montaje qué elemento va a verse en la pantalla a continuación de otro —sea por un corte o un simple cambio de encuadre—; qué cadena van armando entre sí estas distintas imágenes y, por último —pero no menos importante—, qué duración se le asigna a cada cosa mostrada en pantalla. De ese modo, los órdenes de la *conexión* de un plano con otro, el *encadenamiento* de estos en una serie (sintagma, corrigen los semiólogos del cine) y la *duración* de cada plano —y del film en su totalidad— son regulados por el montaje. No son cuestiones menores; de allí que tradicionalmente se lo suele elevar al rango de piedra basal del lenguaje cinematográfico. Muchos directores consideraron al montaje —en tanto manipulación del material ya rodado— como momento central en la creación de una película: Orson Welles, Hitchcock, Godard. Otros no evidencian depender demasiado de esta instancia. Sujetos como Ford, Hawks o Buñuel parecen desdeñarlo... solo porque ya montaron su película en su cabeza y así la rodaron. El muy cotizado Jean-Claude Carrière suele emitir en sus charlas sobre guión cinematográfico el siguiente *koan zen*: “el guionista debe ser un muy buen montajista”.

**Montaje en el plano.** Término más adecuado al mucho más difundido plano-secuencia. Se trata de un procedimiento en el cual se produce —en el interior de un mismo plano, sin cortes intermedios— un pasaje de uno a otro encuadre por medio del movimiento de cámara u operaciones ópticas. Puede durar —o no— toda una secuencia; a veces coincide con ella en su extensión. Hay montaje en el plano en la celeberrima escena de apertura de *Sed de mal*, de Orson Welles, y también lo hay en los ochenta minutos de *La soga* de Hitchcock. Esta forma de

trabajar los planos a lo largo del tiempo y surcando el espacio fundamentó la estética de numerosos realizadores, entre los que es posible destacar a Rossellini y Andrei Tarkovski. En algunos de sus pasajes más logrados, la articulación de los espacios se produce en tomas continuas, mediante la selección de los encuadres y la manipulación de la acción. Para apreciar uno de los casos límites del uso de montaje en el plano dentro del cine contemporáneo, véase la descomunal *Megalexandros*, de Theo Angelopoulos, donde parsimoniosos *travellings* y *paneos* van revelando un paisaje donde extrañamente —mediante la ausencia de primeros planos y la longitud de las tomas— lo que permanece fuera de campo va dominando —extraña experiencia para el espectador contemporáneo— el sentido de la ficción.

**Montaje de choque.** Serguei Eisenstein, perenne obsesionado por el montaje, lo veía en las más diversas formas artísticas, tanto en los *haiku* japoneses como en fragmentos de Balzac o Dickens. Impulsado como su camarada Pudovkin por las experiencias en el legendario laboratorio de Lev Kulechov (cf. *Diccionario II*), convirtió a este procedimiento en un punto central de su teoría y práctica cinematográfica. Tomando su concepto inicial de “montaje de atracciones” de la escena teatral, pronto derivó hacia una gama variada de formas de montaje que encontraría su cúspide en lo que llamó “montaje intelectual”, una operación creadora que, a pura colisión de planos discontinuos, provocaría la generación de ideas en el espectador. Algunos momentos culminantes de *Octubre* (el petimetre Kerenski alternado con un copetudo pavo real, una esfinge egipcia en plena masacre colectiva en San Petersburgo o sucesivos ídolos a derrumbar por la revolución en marcha) ilustran estas ideas. El cine de Eisenstein —al menos hasta *Alexander Nevski*— está atravesado por esta idea del montaje entendido como oportunidad para un conflicto, una colisión cuyos chispazos van más allá de lo narrativo, o de lo representado en cada plano. Uno de sus proyectos nunca concretado consistía en una adaptación de *El capital* de Karl Marx, donde el montaje revelaría al espectador la dialéctica materialista

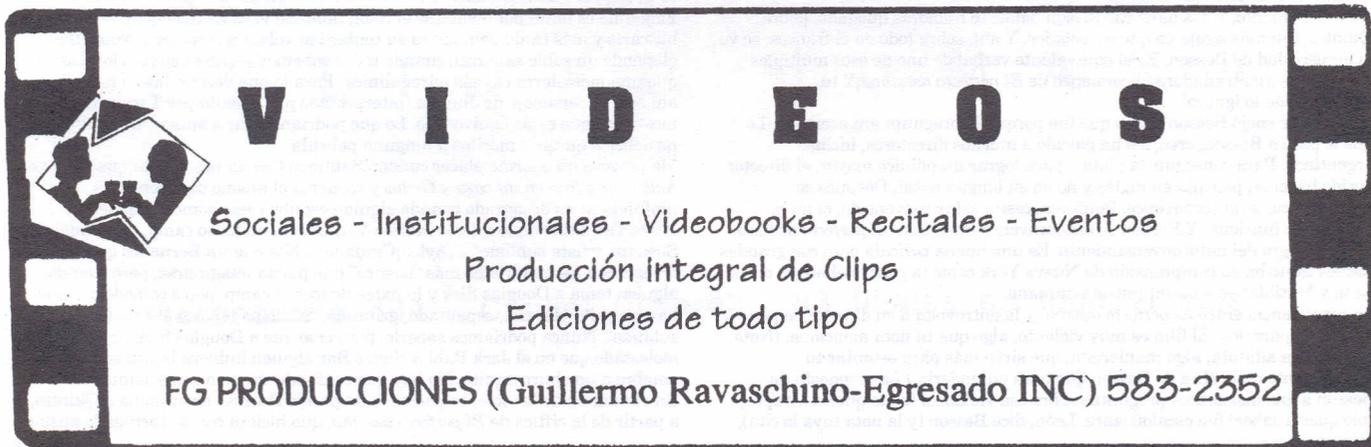
del modo más luminoso posible. Paradojas de la historia audiovisual: los principales herederos formales del montaje eisensteiniano son hoy los *spots* publicitarios y una de las corrientes estéticas que dominan el heterogéneo mundo del videoclip.

**Montaje narrativo.** Una de las formas más comunes —tal vez excesivamente simplificadora— de clasificar distintos tipos de montaje consiste en dividirlos de acuerdo a su función *narrativa* —esto es, de acuerdo a los cambios necesarios para seguir una acción— o *expresiva* —para provocar un efecto estético, metafórico o rítmico, entre otros posibles—. El montaje en el cine clásico americano siguió a grandes trazos —desde los tiempos del fundador David W. Griffith, quien codificó sus modos principales— una máxima: la de privilegiar la continuidad narrativa. De ese modo, el mejor montaje es el que menos se note como una sucesión de cortes. El espectador, capturado por el relato, no advierte la discontinuidad de los planos, suturándolos uno con otro y convirtiendo al montaje en una operación *invisible*. Hasta los 60 en el cine americano reinó sin competidores esta concepción del montaje, luego acompañada por otras formas que —proveniendo de algunas corrientes sesentistas que a su vez eran herederas de algunas vanguardias de los años 20— expusieron al público a impactos calculados por los bruscos, evidentes saltos de plano a plano. *Contacto en Francia*, de William Friedkin, fue todo un hito de esta forma de montar que encuentra en las mejores películas de Walter Hill o Brian De Palma muestras de una maestría indudable.

**Montaje paralelo.** Se refiere a una forma particular de montaje narrativo que pone en contacto dos acciones simultáneas y que ocurren en espacios diferentes, aunque unidas dramáticamente. La acción avanza en el montaje paralelo mediante dos cursos que van a la par, y el desarrollo de uno afecta a al otro. Griffith lo explotó al máximo en la monumental *Intolerancia*, intercalando cuatro historias que en el punto culminante del film se intersectan en breves fragmentos que se suceden en intervalos cada vez más reducidos. Francis Ford Coppola hace uso habitual del procedimiento en muchos de sus films cuando —como en los tres *El padrino* o la reciente *Drácula*— construye los climaxes mediante el contraste de alguna masacre o crimen respecto de alguna celebración. Especialmente apto para las metáforas y los simbolismos, el montaje paralelo debe distinguirse del montaje

alternado, donde las acciones que se muestran desde puntos distintos son simultáneas en el tiempo de la ficción, y suelen concluir en un espacio común —es lo que Griffith armaba en sus famosos *last minute rescues*: una víctima asediada se mostraba a punto de sucumbir, mientras los salvadores acudían al rescate y la acción se dividía en ambos espacios; la gracia de la cosa consistía en que siempre se salvaran por un pelo—. Christian Metz, en un artículo célebre, propuso separar a los dos de otro tipo de montaje, al que denominó *alternativo*. Es el que se produce cuando las acciones montadas son sucesivas en el tiempo de la ficción. Por ejemplo, un diálogo donde el plano de alguien que habla es sucedido por otro en el que su interlocutor responde, y así siguiendo.

**Moviola.** Máquina de montaje cuya marca pasó pronto a designar a sus pares de cualquier fabricante, como ocurrió con las gilletes, la cinta scotch, las curitas y otros escasos y afortunadísimos productos. Accionada por palanca y pedales, sirve para visionar los rollos de película fotograma por fotograma, en rápido intercambio o en velocidad creciente —hacia adelante o atrás— hasta crear la ilusión de movimiento propia de la imagen de cine. La cinta que corre en forma vertical por la moviola es vista por una pequeña pantalla a la que el montajista —o cualquiera que se asome— atiende de pie. La emoción que produce ver una película en la moviola es la de ver nacer el mismo fenómeno cinematográfico a partir de la foto; la emoción patentada por los hermanos Lumière. Popularizada desde los mismos comienzos del cine sonoro, la moviola es a la industria del cine lo que el escarabajo de Volkswagen es a la automovilística. Una máquina de fiabilidad, fortaleza y permanencia notables; aunque es ruidosa y algo rústica, ha tenido generaciones enteras de enamorados. Desde los 70 tendió a ser desplazada por las mesas de montaje horizontal, más gentiles con los rollos de película, más cómodas y rápidas para el paso del film y el trabajo durante largas jornadas —ahora sentados—, y de mejor *performance* sonora. Estas mesas —principalmente las fabricadas por Steenbeck y Kem— han sido ídolos de la maquinaria cinematográfica durante un buen tramo de la historia reciente, hasta que las computadoras convirtieron a la edición digital en la nueva estrella. En el nuevo contexto la vieja y querida moviola comienza a mostrar una silueta que recuerda lejanamente a las volcánicas linotipos que décadas atrás ajeteaban la vida de cualquier taller gráfico. ■



**V I D E O S**

Sociales - Institucionales - Videobooks - Recitales - Eventos

Producción Integral de Clips

Ediciones de todo tipo

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

## DISPAREN SOBRE EL AMANTE

### Querido Quintín:

Si es probable que seas el más inteligente de los críticos de cine argentinos, al "transcribir íntegramente" la entrevista cuatripartita que compartimos con Luc Besson, no creo que hayas lucido como el más prolijo, el mejor humorado, el más cortés, ni el más equilibrado. Colocar esa transcripción descuidada bajo un copete que describe la conversación que mantuvimos con Besson tanto vos como Juan Carlos Fontana de *La Prensa*, Alberto Farina de *Ambito Financiero* y yo, como "una charla más bien psicótica" es más bien un disparate que un disparo legítimo sobre unos colegas.

No creo que nadie se ponga a leer *El Amante* en busca de afirmaciones de la superioridad de tus conocimientos y de tu juicio, sino en cambio para ver manifestadas aquellas superioridades.

Al recopilar esa entrevista, organizada por Rosana Berlinger de Columbia, tuve poca dificultad en evitar burlarme de vos o de los otros interlocutores. Tener cuatro entrevistadores es muy preferible a una de esas superpobladas conferencias de prensa. (Recuerdo una, anárquica, con Oliver Stone. Sin embargo, pude rescatar impresiones bastante útiles de ella.)

Si bien (por inherente autoestima) las preguntas de los demás suelen parecer más superficiales que las propias, hasta una pregunta realmente tonta o de mal gusto puede provocar una respuesta reveladora. Porque se entrevista a las personas por una sola razón: para saber algo de ellas. Y ¿quién puede negar que, aun en tu "transcripción íntegra" (que tan íntegra no es), se aprende mucho de Besson? Y gracias no solo a las preguntas tuyas.

En cuanto a la transcripción, es legítimo que hayas pulido alguna pregunta balbuceante tuya o mía. Y, por más cuidados que se tomen, los pequeños errores siempre aparecen. Pero tu transcripción está plagada de errores. El copete, donde mencionas a otros cuatro periodistas y nombras a tres (el lector no sabe que había también un fotógrafo), es una especie de presagio.

Al citar la película de Carl Franklin *One False Move* le di su título correcto en castellano: *Un paso en falso* y no *Movimiento falso*. No la describí como "una película con mucha piedad" sino como "una película compasiva", a pesar de su violencia. La pregunta sobre Mozart, no la hice. ¿Qué pasó? ¿Funcionaba bien tu grabadora?

Con la desgrabación de Juan Carlos Fontana hubo otro error, pero más serio. El le pregunta a Besson: "¿Matilda tiene algo de su hija?". Y vos pusiste "No contesto ese tipo de preguntas". En realidad Besson dijo, "yo prefiero no contestar esa pregunta". Pequeña diferencia que lo hace quedar "peor" a JCF. ¿No?

Creo que todos los entrevistadores lograron sacarle a Besson alguna que otra respuesta (o falta de) interesante. Por ejemplo, las respuestas a Farina sobre la relación entre Matilda y León. La respuesta a Fontana sobre Godard.

Para mí, las respuestas de Besson a tus primeras dos preguntas (que vinieron a ser la misma pregunta) fueron interesantísimas. Pero tu transcripción, al abreviar, no es satisfactoria. Besson acababa de decir que una película no tiene nacionalidad. (Afirmación en sí bastante dudosa.) Y vos le preguntabas, con respecto a la fotocopia americana de *Nikita*, si no se podría decir que una de las películas no era más francesa que la otra. Besson se queja de que no se habla de su nueva película sino de cosas que están alrededor de ella. Entonces vos (algo hesitante) le preguntás de nuevo, pero en francés. Tu transcripción dice: "La pregunta más bien va dirigida a la estética y no a la producción". En realidad lo que dijiste fue: "La cuestión no es sobre la película, es sobre la estética de la película... (acerca de) una remake americana... si uno puede decir que hay algo más francés en la película suya". Y el comienzo de la respuesta de Besson, que era una joyita, ¡lo omitiste por completo!

Besson dijo: "Je sais pas, mais ça m'intéresse pas. Mois je fais un film. J'essais de m'exprimer. Je l'ai fait. Dans *Nikita*. C'est un film. Voilà". O sea: "Yo no sé. Eso no me interesa. Hago una película. Intento expresarme. Lo hice con *Nikita*. Es una película. Y basta".

En ese momento, si las palabras fuesen balas, te hubieras quedado, pobre Quintín, con más agujeros que un colador. Y ahí, sobre todo en el francés, se ve la agresividad de Besson. Es el equivalente verbal de uno de esos múltiples disparos de ametralladora al comienzo de *El perfecto asesino*. ¡Y tu transcripción lo ignora!

¿Por qué se enojó Besson? Creo que fue porque la pregunta era acertada. Lo que le pasó a Besson, creo, les ha pasado a muchos directores, incluso argentinos. Para conseguir la plata o para lograr un público mayor, el director decide hacer su película en inglés y no en su lengua natal. Después se autojustifica, se autoconviene. Porque necesita estar convencido, si no la película no funciona. Y Besson se autoconviene muy bien. *El perfecto asesino* es un milagro del autoconvencimiento. Es una buena película pero con grandes baches tanto en su comprensión de Nueva York como (a pesar del afecto entre León y Matilda) en su comprensión humana.

La consistencia entre *El perfecto asesino* y la entrevista a su director se pudo ver al compararlos. El film es muy violento, algo que tu nota menciona. (Nota con tortuga adjunta, algo manierista, que sirve más para ostentar tu conocimiento de la obra de Besson que para entenderla.) La respuesta de Besson a mis insistentes preguntas sobre esa violencia (no lo quería atrapar, sólo quería saber) fue escalofriante. León, dice Besson (y la nota tuya lo cita),

"no mata más que a la basura. Limpia la suciedad, por eso le dicen 'el limpiador'". Respuesta que nos hace acordar que el deseo de limpiar basura humana fue la causa de los peores crímenes de este siglo. Y vos, Quintín, te atreves en tu copete a contrastar al "gordido amable" de Besson con las "ajenas e insólitas" preguntas de tus colegas.

Son actitudes como las de Besson que hacen que uno, como espectador, muchas veces necesite de una especie de esquizofrenia voluntaria para disfrutar del cine.

En cuanto a vos, Quintín, si querés que *El Amante* continúe siendo respetado y también amado, vas a tener que trabajar más duro, mucho más duro.

Julian Cooper

### Amantes:

De entrada empezamos mal. ¿Cuál es la violenta polémica sobre *Pulp Fiction*? Ah, era un juego de palabras. Continuemos.

El Sr. Horacio Bernades nos advierte que la película y el propio Tarantino no le caen tan mal, pero que en el reparto de notas a él le tocó la tarea de estar en contra de la película que todo el mundo ama. Lo cual despierta en mí la sospecha (y el temor) de que ustedes, críticos de *El Amante*, primero miran la película y después ven qué papel representa cada uno. Algo parecido a lo que dice Jules Winnfield al principio (casi) de *Pulp Fiction*: "Metámonos en los personajes".

De entrada Horacio Bernades enumera escenas de la película que él considera caprichosas o arbitrarias, ya que sólo están puestas para satisfacer los gustos personales de Tarantino. Si estas escenas provocan placer, qué importa si son digresivas o no aportan información (imposición a la que nos acostumbramos), algo que Horacio B. señala pero se niega a aceptar.

Más tarde Horacio se pregunta: ¿cuántos caprichos puede soportar una película sin perder consistencia? Respuesta: los mismos que una crítica. Otra digresión: si te conmociona y "necesitás" saber más de una mujer que se atraviesa alfileres en el cuerpo (ya que decís no conocer a ninguna, es normal, no te preocupés) te aconsejo que busques, entre las películas porno, a una actriz llamada Madison, morocha impresionante, que suele hacerse cosas similares en su cuerpo. Así calmás tus ansias de información sobre este tipo de mujeres.

Luego, bajo el subtítulo de "Colgados", Bernades se queja de que algunos personajes secundarios son usados por Tarantino y luego dejados de lado cuando ya no le sirven. No se me ocurre nada más lógico. El hecho de que un personaje secundario sea mostrado como si fuera a tener mayor peso en la historia es un elemento que le aporta interés a la película. Son, la mayoría de las veces, personajes secundarios de una riqueza que rara vez vemos en otras películas. Este recurso, el de que cada vez que se introduce un nuevo personaje pareciera que la historia seguirá con él, asegura Quentin, ya lo usó en su primer guión, *True Romance*. Sin duda, gran parte del interés narrativo de la película lo aportan estos personajes secundarios, tan atractivos que cada uno de ellos se merece una película aparte. Lo de *True Romance* es otra digresión informativa.

Quentin Tarantino recibió las más ridículas críticas porque en *Reservoir Dogs* no aparecían mujeres. Es más, hay una nota en una *Sight & Sound* — diciembre 92— donde un tal B. Ruby Rich lo acusa de homofóbico y racista porque en la película no aparecía ningún negro (?). En un estilo muy similar, Bernades nos hace notar que los personajes femeninos son mostrados tontos e histéricos. No es así. Cuado Mia se está muriendo de una sobredosis el personaje que se muestra más histérico es Lanca, que busca desesperadamente un librito negro de enfermería, Rosanna Arquette trata de actuar con lógica, eso sí, a los gritos. Jules aconseja a Honey Bunny que se controle, pero también hace lo mismo con Vincent en la misma escena. Si Fabienne es tonta por olvidarse el reloj, también lo es Butch por volver a buscarlo y más tarde demuestra su tontera al volver a rescatar a Marcellus eligiendo un sable samurai, cuando todos sabemos —¿no es cierto Horacio?— que una motosierra es más adrenalínica. Para lo que decís sobre la misoginia, ahí está el personaje de Jimmie (interpretado justamente por Tarantino) para mostrarte que estás equivocado. Lo que podrían llegar a opinar las feministas no debería quitarle méritos a ninguna película.

Me provoca un enorme placer cuando Santiago García nos cuenta que fue a ver *André, una foca en mi casa* y *Gritos y susurros* el mismo día. Pero más profundo es mi desagrado cuando alguien escribe cosas como la siguiente: "Para Tarantino da lo mismo Mamie Van Doren, un ícono camp, que Douglas Sirk, un artista sublime"... ¡Ay!... ¡Cuidado!... Nos cuenta Bernades que Sirk trabajó con los materiales más "basura" que pueda imaginarse, pero cuando alguien toma a Douglas Sirk y lo rodea de íconos camp, pop o como lo quieras llamar, salta Horacio, espantado, gritando: "No le hagan eso al artista sublime". Nunca podríamos saberlo, pero creo que a Douglas Sirk no le hubiera molestado que en el Jack Rabbit Slim's Bar alguien hubiera bautizado con su nombre a un churrasquito. No hay que confundir respeto con solemnidad. En el número de la violenta polémica, la pareja Pedrosó aconsejaba a Quintín, a partir de la crítica de *El perfecto asesino*, que hiciera con su tortuga lo mismo

que los infortunados antepasados de Butch hicieron con el reloj de oro. Quintín, después de tu excelente crítica sobre *Pulp Fiction* se ha terminado tu condena, hacémos el favor, eso sí, de prestarle tu infortunado quelonio a Horacio Bernades, quien sí deberá cumplir la condena por dos largos y lentos años.

Dos cosas más:

1) ¿Por qué no publican un libro o un número especial dedicado a Rodrigo Tarruella?

2) ¿Por qué no aparece más seguido en la revista Julian Cooper?

Hasta siempre.

Marcelo R. Abud

#### A los amantes:

"Este número nos gusta ¿y a ustedes?", fue la pregunta formulada por los directores.

Mi respuesta, la de un humilde lector, es afirmativa. Y sinceramente me alegra que tengan en cuenta nuestras recomendaciones, que, si bien pueden resultar dolorosas, son para despertar al gigante dormido. El número 37 dio una vuelta de 180 grados con respecto a los mediocres 35 y 36. Es grato notar el retorno de los dossiers (el último publicado en EA 29), de las distintas ópticas sobre una película (cortando las cada vez más comunes pequeñas alusiones, muchas veces superficiales y/o inentendibles), y la erradicación de "internas" (la que más me molestó fue la caricatura de Quintín, aunque sea guapo) que nada aportan. Principalmente me han hecho olvidar la sensación de pereza que parecieron dar en los dos números anteriores. Incluso se mejoró en "nimiedades" como el ordenamiento y la cantidad de fotos.

Me alegra que hayan retomado un camino feliz.

Otro punto: no vuelvan a repetir un balance como el aparecido en EA 35, sin calidad informativa, con contenido escaso, y una presentación deplorable. Sé positivamente que es bueno innovar, pero por qué no seguir la línea de los balances 93 y 92 (EA 23 y EA 11 respectivamente), tan prolifitos y clasificadores.

Sigan adelante y no aflojen, que los lectores no les perdemos la pisada.

Christian Hugo Cirilli  
Un golpe y una caricia

#### Sres. de *El Amante*:

La escena, creo recordar, era así: un bosque otoñal, un carruaje y en él un cochero y un matrimonio; cuando descienden, ella es atada a un árbol, azotada por su marido y luego entregada a un cochero que besa su espalda desnuda. La voz del marido en off pregunta: "¿En qué piensas, Severine?". Y su esposa contesta desde una de las dos camas de la habitación matrimonial: "En ti, querido".

Ese, para mí, es el comienzo del cine moderno. Seguramente hubo otros directores que desafiaron las convenciones, pero nadie lo había hecho mejor.

También es un hecho que después de Buñuel, muchos directores aplicaron sus enseñanzas surrealistas, pero nadie lo superó.

Sus obsesiones religiosas y su desesperado canto de libertad marcaron su obra y su vida. Se ha repetido hasta el hartazgo su frase "Gracias a Dios soy ateo".

Sin comprender la enorme rebeldía que lo animaba, Buñuel no negaba la existencia de Dios, no confiaba en él. Buñuel creía en Dios, pero no le creía. Cuando la famosa escena de *El fantasma de la libertad* en la que a un cura se le cae una espada de entre la sotana, Buñuel fue reprochado por un presbítero amigo acerca de un ataque a la iglesia, y el maestro contestó "¡Pero por favor mi amigo! Si yo quisiera atacar a la iglesia no sería tan evidente".

Creo que no hay forma posible de resumir su vida ni su filmografía. Es más, hasta diría que no hay forma de resumir una sola de sus películas. Siempre es distinto, siempre se lo ve de otra forma, siempre pudo decir otra cosa de la que creíamos entender. Lo único que se mantuvo inalterable es la febril defensa que hizo de nosotros, sus espectadores. Nunca hizo concesiones para la gilada, jamás nos la hizo fácil. Y en los tiempos que corren, no tener la esperanza de que nos vuelva a complicar la vida, que nos vuelva a encarajinar las neuronas, no es una macana... Es un desastre. Parafraseando a André Breton, cuando volvía junto a Don Luis Buñuel de enterrar a Max Ernst: duele reconocerlo, mis amigos de *El Amante*, pero el escándalo ya no existe.

Gabriel Dattilo

PD: No estoy muy seguro de que se haya notado, pero esta carta no es otra cosa que un ruego desaforado para que ustedes, los que saben, rescaten del olvido a este maestro de la vida y de las artes.

#### Queridos coamantes:

Hace unos días vi en video ¿*A quién ama Gilbert Grape?*?, lo que me permitió por lo menos realizar dos cosas: la primera, emocionarme y disfrutar de la historia de Gilbert y Co., y la segunda, llenar los casilleros de la Polla del Oscar (esto fue escrito antes de "Los Oscars"), al menos en aquellos rubros en los que esta película fue nominada, aunque me veo tentado de votarla para todos los rubros. Esto se debe a que a pesar de que acepto que pueda haber películas con mayores méritos que esta, ¿*A quién ama Gilbert Grape?* tiene el raro privilegio de ser la única que vi de todas las nominadas a todos los rubros, si no cuento el clip de una canción de *El rey León* que vi por cable junto a mi hija (automáticamente elegida como Mejor Canción).

Esto sintetiza mi desgracia: amo el cine, disfruto de cada película que veo pero... veo tan pocas.

Última película que vi en cine: *Juventud divino tesoro* en el San Martín.

Anteúltima: *Una sombra ya pronto serás*, las dos en un año. O sea, de las películas que vi en el último año me gustaron la mitad.

En video vi muchas más (fui videoclubista), pero recién hace un año tengo videocasetera en casa. El cable lo puse hace 2 meses. Qué más puedo decir si no emitir un desgarrado grito de auxilio.

En realidad, gracias a ustedes y su irresistible revista me estoy transformando en un "criticocinéfilo" (che, ¿leiste la última de Noriega?, a mí lo que más me gustó fueron los adjetivos). Lo único que les pido: ¡¡POR FAVOR, NO DEJEN DE VER PELICULAS !!

Ricardo Palmadessa

PD: Me encantan las críticas de música de Guillermo Pintos. Por supuesto, no escucho los discos. Soy "criticocinemusicófilo".

## La explosión cultural



Todos los días

de 21 a 24 hs. Canal 35

Cable Visión



En Almagro  
y Parque Centenario,  
las películas  
que otros no tienen.

Clásicos, cine de autor  
y fantástico.  
Todos los estrenos.

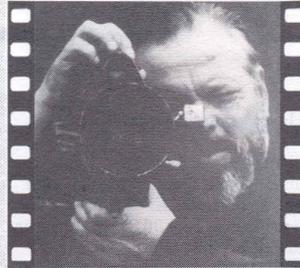
Lambaré 897 (esq. Sarmiento)

- Benjamín necesita el estudio...
- Che, Juan pidió una idea.
- ... ¡Ah!, Marcela quiere la isla...
- ¿Ustedes también realizan...?



LA TOMA BA  
VIDEO  
DE 12 A 20 HS.  
343-5892

## NEW FILM VIDEO CLUB CINE ARTE



O'Higgins 2172  
Tel.: 784-0820

CINE CLASICO  
Y DE AUTOR  
MAS DE MIL TITULOS

ALQUILER  
Y VENTA

OPERAS  
DOCUMENTALES  
BIBLIOTECA DE CINE  
PARA CONSULTA

SERVICIO DE  
CONSULTA  
CINEMANIA '94  
EN CD-ROM

lunes a sábado  
10 a 13 y 16 a 22  
domingos y feriados  
11 a 13 y 18 a 22

**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

## Anuncie en Los Agrupados de *El Amante*

Llámenos al 322-7518

o visítenos a Esmeralda 779 6° A



## “Ecos de la cultura”

Un espacio radial  
que difunde netamente el acontecer cultural domingo a  
domingo de 9 a 11 hs.  
por FM Acuario 106.9, Córdoba

Conducción: María Ana Pérez  
Produce: Virginia Dubois

CORRECCION  
DE PRUEBAS Y DE ESTILO  
TRADUCCION DEL INGLES

Gabriela Ventureira

☎ 815-1415



## TRANSCRIPCIONES Y PROCESAMIENTO DE TEXTOS

Gustavo: 671-9948

# La realidad en directo

*Lucía Suárez fue la persona que creó y dirigió el programa Edición Plus, que tuvo características inusuales de rigor y enfoque para los estándares de la televisión argentina. Antes de conocerse la noticia de su levantamiento, Jorge La Ferla entrevistó a la productora para El Amante. El lector está invitado a preguntarse si alguno de los conceptos aquí expuestos es lo que provoca la salida del aire de Edición Plus.*

por Jorge La Ferla

*Edición Plus* se afianzó en el último año como un programa importante en la televisión argentina. Nos interesó desde un principio, ya que marcaba pautas sobre la manera de producir un programa en la vertiente *reality shows* —tan de moda en la televisión mundial— con un diseño de producción y realización inéditos en nuestro medio. La única referencia que teníamos de Lucía Suárez era a través de Richard Key Valdez, que desde hacía tiempo la tenía en la mira para incorporarla al equipo de la RKV Entertainment en Manhattan o al de CNN en Atlanta.

Lucía Suárez se fue del país a los 16 años y volvió a los 43, hace dos años, sin haber desarrollado hasta ese momento ninguna actividad profesional en el país.

**Recuerdo un programa llamado *Hill Street Blues*, que mezclaba la ficción con un efecto de realidad muy fuerte, antes de que aparecieran todos estos “reality shows”. ¿Cómo ves vos el nacimiento de esos programas en EE.UU.?**

La idea de usar casos verídicos en programas dramáticos no es de ahora. Ya en el principio de la televisión había un programa que comenzaba diciendo: “Estas historias están basadas en hechos reales, hemos cambiado los nombres, etc.”. *Los intocables*, por ejemplo, era una cosa menos hollywoodense; era la primera vez que la violencia en televisión salía de la temática de los cowboys para ir a temas policiales con un nivel bastante alto. *Hill Street Blues* incorporó no solo un cambio en los guiones sino en la realización de los programas. Es decir, tenía un movimiento de cámara totalmente nuevo, una iluminación medio jodida para que pareciera sucia. Los diálogos y las historias estaban basados más en la realidad y en la manera que uno hablaba. No en una manera teatral. Era una cosa más real y urbana.

**Ahora hay un boom con los reality shows, con los programas periodísticos que tratan temas reales o con la transmisión directa de juicios.**

Creo que tiene que ver con varias cosas. Una es que el costo de un programa periodístico es mucho más bajo. Los costos de los programas de las networks eran astronómicos comparados con lo que podía hacer el cable sin tener que pagar a sindicatos. No se usaban actores profesionales, se podía contar la historia con una buena narración y con los verdaderos personajes, que a lo mejor estaban más motivados para hablar. Quizá lo más caro era la parte de la dirección: el director no era periodístico sino probablemente de cine. Y la otra es que surgen cuando la competencia en la televisión se hace muy dura y el zapping se convierte en el lenguaje del televidente. Y el resurgimiento de cosas como CNN que te traía la guerra del Golfo a tu living. Creo que la idea de que la televisión podía traerle a la gente la realidad que pasaba en los lugares más espantosos —no la de su vecindario sino la realidad de Los Angeles, New York o Chicago— era mucho más excitante visualmente. Era lo

que planteaba la película *Network*: que iba a haber grupos terroristas que para hacer un ataque iban a contratar a un canal, hacer un arreglo previo para filmar este ataque y dar su mensaje. Todo el mundo pensaba “qué ridículo, qué sátira”. Y es más o menos lo que está pasando hoy en la televisión.

**¿Viste *Asesinos por naturaleza* de Stone? Porque es el extremo de la transmisión en vivo del espectáculo, del asesinato, de la muerte.**

¿Sabés que en Estados Unidos se comercializan clandestinamente cassettes de muertes espectaculares? Tipos suicidándose... Por su propia regla, los canales de televisión no ponían en el aire los momentos en que se acribillaba a un tipo en cámara; mostraban al tipo caído, sangrando, pero no el momento del hecho. Se veían las cosas más horribles que te puedas imaginar y los jóvenes las coleccionaban. Creo que dentro de poco a la gente no le va a llamar la atención que un tipo se tire por el balcón y lo pasen por la televisión. Cada vez se busca más, algo que me haga sentir más, algo que me haga saltar de mi silla, porque todo lo demás me resbala.

**Pasemos a tu trabajo acá. Vos no estás directamente dentro de la estructura del canal sino que te manejas con cierta independencia. ¿Cuál fue la idea de origen?**

Fue lo que sale al aire, hacer un programa como *Edición Plus* que tenía un poquito de reality show. Tenía que ser fuerte, en el sentido de que cuando no podíamos contar la historia yo prefería hacer una dramatización antes que poner a un señor aburrido hablando de cómo fue lo que pasó. La idea era que hubiera muchísima atención en la realización, en la imagen y en el guión. Al llegar a este país y prender la televisión notaba que aquí no había trabajo de producción, no había mucho interés por elaborar la imagen para contar la historia. Ni tampoco mucho interés por elaborar el guión, sino que se escribía en una servilleta de un café y, bueno, ponéte frente a la cámara y decílo. Les mostré a los ejecutivos de Telefé cinco o seis cassettes de programas míos y se quedaron muy impresionados. Me mostraron un programa que hacían —que se llamaba *Primera noche*—, con un periodista que estaba 15 minutos improvisando en cámara contando esta historia. Era insólito. Un programa de radio en televisión. Cuando hicieron el presupuesto del programa que yo proponía se desmayaron; el tipo que hace los números en el canal dijo que era ridículo. Eran capaces de gastar 30 mil dólares en un programa cómico, o con cinco tipos haciendo chistes en cámara, y no dárselos a un programa periodístico. Entonces yo hice la valija y les dije que me iba. Porque se desmayaron, honestamente. Pero antes de irme me dijeron que lo querían hacer y lo hicimos.

**¿Cuál te parece que es el interés del canal al producir y emitir un programa así?**

Yo creo que es un interés institucional, especialmente Telefé que es conocido por otro tipo de programación mucho más light, mucho más

joda, mucho más tipo *Fer Play* y que por ahí tuvo críticas por tener programación solamente de ese tipo. Entonces quisieron tener un programa periodístico de nombre, de altura, de impacto.

**Telefé tiene una imagen corporativa muy marcada, por Videomatch y por Hola Susana. Edición Plus se metió de alguna manera en la grilla de programación e imagen del canal, pero ¿qué pasaba con la producción y los costos?**

Los primeros dos años no era rentable y estaban dispuestos a que no lo fuera. Ellos, de la boca para afuera, decían que no les importaba el rating. En el segundo año me ofrecieron el domingo a las 12 del mediodía o el sábado a las 12 y media de la noche. Entonces dije: voy a elegir lo más ridículo y lo puse en un horario donde nadie lo podía ver. Y en ese horario teníamos 4 puntos de rating, lo que empezó a llamar la atención. Y entonces este año dijeron: vamos a ponerlo pero tiene que pagarse solo, tiene que venderse. Y te digo, los últimos 15 programas estaban totalmente vendidos, no daban abasto.

**Se nota mucho en tu programa que hay un cariño por el medio además de un *savoir faire*. Por la estructura, por la cantidad de horas de edición que no es normal en la televisión argentina, por las horas de investigación. ¿Por qué te armaste de un equipo cuyos integrantes no provienen de la TV?**

La gente que está en la televisión argentina nunca supo hacer otra cosa. Pero no solamente en este país, vos vas a Estados Unidos y la gente que hace *60 minutos* o estos programas como el nuestro es gente que no tiene nada que ver con el cine: estudiaron producción y guión de televisión. Hay una enseñanza específica para la creación de estos programas que no tiene que ver con el cine. Cuando estudié periodismo en Estados Unidos, no estudiaba producción de cine, estudiaba producción de televisión y estudiaba los programas dramáticos que se hacían en televisión en los años 50, que eran fabulosos, que estaban hechos por tipos que venían del teatro. Después se fueron creando los productores de televisión. Cuando llegué quería tomar diez productores. Nadie tenía un cassette para mostrar; a los tres meses y después de perder 25 kilos me di cuenta de que esa gente lo único que sabía era llamar por teléfono y decir: "¿usted quiere estar en la nota que vamos a hacer dentro de 5 minutos?". Tenían buena agenda. Esa era la gente de televisión... Muchos de los chicos que se incorporaron en el equipo no habían hecho televisión antes. Acá no se creó una camada de gente de productores de televisión, se creó gente de cine y gente que hacía notas de radio en televisión, que no tiene nada que ver.

**De hecho en la Argentina no se enseña televisión en ninguna de las escuelas audiovisuales, no hay crítica especializada. Nosotros teníamos dos o tres cursos de crítica en televisión.**

**¿Cómo es la estructura de funcionamiento de Edición Plus?**

La estructura nació acá. En Estados Unidos hacía un programa semanal con menos gente que la que uso acá, pero la gente que tenía estaba más entrenada. Allá es más fácil, porque la información está mucho más al alcance; acá tenés que buscarla porque te la esconden, te mienten, te hacen todo para que vos no sepas. Me di cuenta de que necesitaba un equipo un poco más grande, donde —por ejemplo— en vez de tener un productor tengo que tener un excelente editor, un excelente redactor y un excelente realizador. Yo en EE.UU. tenía que hacer todo, sabía editar, filmar, escribir. Acá no encontraba una persona que supiera las tres cosas. Decíme si suena mal pero estoy siendo muy honesta, es como si vos tuvieras un tipo que doma caballos y necesitaras un peón que agarre el caballo, otro que se suba y otro... Tiene que saber de iluminación, tiene que saber de edición. No podés entregarte totalmente a otra persona. Eso me hizo crear un grupo de gente que se complementaba en cada equipo. En cada uno de los cinco equipos de *Edición Plus* hay una persona que sabe de cine, otra que sabe de redacción, etc. Era muy difícil que una persona tuviera todo. Ahora sí porque los he entrenado. Pero hay algunos equipos que no pueden existir sin la otra persona. Lo primero que necesitaba era tiempo para investigar, para decir algo nuevo. No lo podíamos hacer en dos semanas. Porque en una investigación de este tipo tenés primero que investigar, después hacer las entrevistas y filmar las escenas para contar tu historia y después compaginar

durante siete u ocho días. Entonces se nos iban por lo menos cuatro semanas y media. Necesitaba una preproducción de cuatro semanas y media para cada programa y eso me hizo crear cuatro, cinco grupos. Entonces es como una pirámide en cierta manera. Elijo los temas, escucho todas las propuestas que pueda tener mi equipo, vos o el taxista, o lo que yo lea o que me parezca ideal para nuestro programa. Ahí asigno las historias a los grupos. Salen a buscar si hay material, si hay carne, como dicen los ingleses, para hacer un programa de *Edición Plus*. Pensá que tenemos que hacer una hora. La gente dice qué fácil... No, es más jodido. Porque tenés que hablar mucho y no podés bicicletear, no podés zafar repitiendo la cosa, yo no me lo aguanto. No acepto la misma imagen. ¿Sabés las veces que ves en televisión repetida la misma imagen en una nota de tres minutos? Después viene el momento de visualizar todo eso. Si hacemos la historia del BCCI o de la estafa del Banco Central, ¿cómo hacemos para filmar eso? Como ya sucedió, no hay material periodístico hecho, así que tenemos que buscar la manera creativa para contar, para que el tipo se enganche como si fuera una novela, como si fuera... *Hill Street Blues*, con la diferencia de que acá es una historia verídica. Ahí es cuando empezamos a mezclar dramatizaciones, entrevistas, reconstrucciones, a perseguir gente para encontrarla haciendo lo mismo que decimos que sucedió hace dos meses. A confirmar visualmente lo que tenemos investigado: si hay tipos que venden droga en La Matanza, bueno, hay que ir a buscar y sentarse ahí, esperar ocho días sentados para ver si pasa algo. Pero para eso necesitás tiempo.

**¿A qué obedece la decisión de hacer la presentación del programa en estudio, en vez de hacer toda una cosa editada directamente?**

Porque me gusta. Me parece que el programa en la calle no tiene el monumentalismo, la grandiosidad de entrar a un estudio de televisión y ver dos tipos sentados que vienen de hacer todo su trabajo. Tenía la posibilidad de darle más importancia al reportaje.

**Se identifica muchas veces a los conductores como los realizadores del programa, como alguien que está participando activamente. ¿Por qué la gente no ve todo ese equipo que está detrás de cámara?**

No sé. Honestamente creo que la gente sabe que esto no lo hicieron Franco Salomone y Lana Montalbán. Creo que incluso ellos tienen una actitud de no decir —como dicen los periodistas del noticiero— "estuve en La Matanza y encontré esto". Ellos siempre dicen *Edición Plus*...

**¿Por qué te parece que la gente ve Edición Plus?**

Creo que al público argentino masivo le interesa la denuncia. Al público argentino le encanta el kilombo, quiere ver a alguien que arme kilombo. Es lo primero que le interesa, a quién van a escrachar esta semana, a quién van a desnudar, qué cosa van a destapar. Parece que el público está enojado y quiere que alguien haga algo. Creo que lo ven porque piensan que "estos son los corajudos que se meten en lugares donde nadie se mete". Creo que es la visión del público. Y, además, porque les parece que es un programa serio, que no hay verso. La televisión es verso aunque no quieras, hay un grado de verso, pero que no es el verso que ya conocen. Cuando se usa la palabra exclusividad —por ejemplo, "tenemos exclusivas imágenes de los hermanos Miará"—, la gente lo cree. Porque además se lo probamos. Yo por lo menos trato minuciosamente de que no prometamos algo que no tenemos y de que no agrandemos algo que no es tan grande. Creo que acá hay un mal uso de todo eso. Y se creen que a la gente se la engaña: a la gente no se la engaña.

**Vos decías que en un primer momento elegían ciertas temáticas un poco generales. Ultimamente aparece como una temática muy sensacionalista...**

No es así...

**No te digo tanto en el sentido amarillista sino algo que impacte.**

...

**Todo programa tiene una cuestión ideológica y una relación con el sistema, pero puntualmente en el caso de La Matanza te estás metiendo en algunos terrenos que en un país como la Argentina son delicados. ¿Alguna vez sintieron que podía haber alguna historia con el canal?**

La idea del programa de La Matanza no surge de una posición política. Yo no tengo ninguna posición política, y si se nota me revienta, si se nota quiere decir que hay un error en nuestra manera de contar la historia. Pero esa historia surgió de una conversación con uno de los productores, que me empezó a contar que La Matanza era como Chicago en la época de la mafia. Vos conocés cómo se maneja este lugar, es una mafia. Entonces empezó a contar y era una novela. Me pareció que era simbólico de una manera de manejar a la ciudadanía, de abusos de todo tipo, donde se buscaba dinero e influencia política, donde no había respeto por el público. Era como una pequeña historia de un barrio que podía ser La Matanza, Jujuy, cualquier sitio. Y después nos encontramos con que la gente que tenía que contestar por qué pasaba esto no estaba preparada. No es que surgió la idea de hacer un programa para tirarlo abajo a Pierri... De lo que menos queríamos hablar era de política, de lo que más queríamos hablar era del problema de la droga.

**¿Qué es lo que decide la estructura final de edición, en relación con la idea original?**

José Luis Romano es un editor que vino de Televisión Española. Cuando vemos algún material yo le pido algo y él lo interpreta inmediatamente. Yo no puedo estar en la edición de cada segundo de cada programa, pero sé que él va a darle el toque que a mí me gusta a todas las notas para que tengan el mismo trabajo. Cosa que no pasa siempre, porque hay productores que hacen dos bloques y la edición es de noticiero. Yo soy una persona mucho más visual que auditiva, entonces me importa muchísimo que haya un pensamiento, que haya un productor atrás y que haya un trabajo de elaboración y de pensamiento para mejor, para enganchar al público; me importa que, aunque no pongas sonido, te guste mirar las imágenes.

**Más allá de que el programa cumple con las pautas y tiene un cierto rating, ¿alguna vez en el canal te hicieron algunos comentarios en relación con tu forma de trabajar?**

Generalmente han sido positivos. Al principio era problemático que yo tuviera una sala de edición, era algo que hace dos años nadie tenía. Ahora hay muchas salas de edición en Telefé, antes no. Además, a los técnicos les gusta trabajar con el programa y les gusta tener su nombre en los créditos. Y a los camarógrafos que hacen programas más importantes, como *Grande, Pá*, les encanta también trabajar con *Edición Plus*. Creo que hay muy buena onda ahora.

**A mí me sorprende mucho la existencia de *Edición Plus* dentro de Telefé, que está conformado por medios muy reaccionarios, como el diario *La Nueva Provincia* de Bahía Blanca, Editorial Atlántida.**

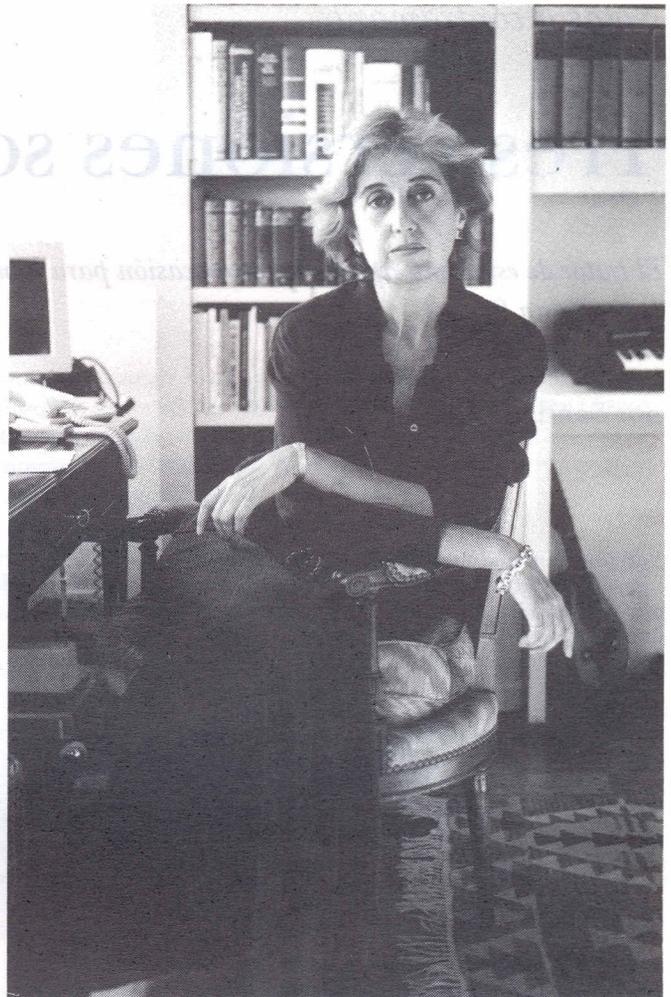
Creo que la gente tampoco conoce bien qué es lo que hacen estos otros medios. Atlántida tenía artículos en los últimos años de *Somos* que eran típicos de *Edición Plus*. Lo que pasa es que estas personas son comerciantes, y si ahora se vende hacer denuncias van a hacer denuncias. Vos ves *La Nueva Provincia* y son los primeros que ponen en primera página que hay un proceso en contra de María Julia Alsogaray, y que Menem prometió y no dio. Creo que está más aceptada la denuncia, aunque de cualquier manera este año algunos temas del programa resultaron bastante molestos. A varios, quizá, les hubiera gustado que no apareciera lo de La Matanza.

**¿Se podría decir que es un programa políticamente correcto?**

Sería muy lindo. Pero yo odio que me digan, como me ocurre desde que llegué: "¿pero vos sos de izquierda, de derecha?".

**Aparte, como dice Fukuyama, las ideologías han muerto...**  
Claro.

**Vos sos una profesional de la televisión, trabajás en ese medio y es tu espacio. ¿Pensás que te afecta de alguna manera este proceso de diversificación de las empresas y de que existen menos compañías y de que los medios están cada**



**vez concentrados en menos manos? ¿Cómo te gustaría que estuviese estructurada la televisión?**

La lógica es que cuanto más se diversifican estas compañías, menos televisivas son, porque no son especialistas. No es como los grandes canales, como ocurrió con CBS en los Estados Unidos, que surgió por y para la televisión. Después se metieron en otras cosas. Me gustaría mucho más trabajar para un Goar Mestre que para un directorio de gente que tiene negocios de telas. Obviamente me gusta más estar relacionada con gente que mamó de la televisión y que lo que le gusta, como vos dijiste al principio, es hacer televisión. Y que no hagan TV porque es un buen negocio sino porque es lo que quieren hacer. Pero creo también que cuando todas estas grandes compañías tienen que elegir a la gente que va a trabajar en los distintos medios que poseen, van a contratar a los mejores porque tienen el poder adquisitivo para hacerlo. Si tienen un canal de televisión, van a querer conseguir a los top de la televisión. Y van a querer tener a los especialistas en eso porque ellos no lo son. Y Telefé me da esta posibilidad, no sé si Canal 13 invertiría 28 mil dólares semanales en un programa como *Edición Plus*. Creo que no está comprometido con eso. Y Telefé, cuando todo el mundo pensaba que no lo haría, puso la guita, lo que le pedí, y sin conocerme, sin saber de dónde venía yo ni lo que haría, apostó y le dio el resultado que yo prometí, que era tener un programa de calidad y que iba a dar un buen nombre al canal. Para eso necesitás plata, necesitás darle tiempo y el tiempo es caro.

**Para la televisión comercial primero es el rating y cuanto más barato mejor.**

Creo que es el gran problema de *Edición Plus*. El problema es más económico, porque en esa hora que le estoy sacando a Telefé, con una película que les cuesta 2 mil dólares o una serie que les cuesta mil dólares, pueden vender lo mismo que vendo yo y ganar mucho más. ■

# Tres versiones sobre el Oscar

El autor de esta nota aprovecha otra ocasión para nombrar a todos sus personajes favoritos. Solo falta Debbie (ver página 9).

por Santiago García

**Versión uno: un lugar común en el mundo.** Lo más insoportable de los Oscars es la catarata de estupideces que se escribe sobre ellos antes, durante y después de la ceremonia de entrega. No solo porque repiten una y otra vez las mismas cosas sino porque además suelen equivocarse en los datos que transmiten. Eternas frases hechas que parecen fotocopiar cada año y una omnipresente lista de figuras que han sido postergadas en la historia de los premios. Luego de cada entrega se dice "la gran perdedora fue...", como reclamando por qué no se llevó cinco premios cada maldita película nominada. Hay que hacerse cargo de una vez. No hay Oscars para todos y alguien va a perder. Si uno no es miembro de la Academia de Ciencias y Artes de Hollywood nada puede cambiar. Aunque nada nos impide tener favoritos y emitir opiniones, lo interesante sería decir algo distinto. Caso contrario, mejor callarse. Propongo un intento de queja creativa. Ya nada cambiará el hecho de que Hitchcock o Welles hayan sido postergados. Ahora yo prefiero reclamar por el menosprecio de la Academia por directores de géneros fantásticos como John Carpenter, Brian De Palma, Tim Burton y David Cronenberg. Algo de eso provocó que Spielberg ganara por una película que lo hace parecer serio y lo postergó frente a directores como Milos Forman, Warren Beatty, Richard Attenborough, porque *Tiburón*, *Los cazadores del arca perdida* y *E. T.* no eran trabajos comprometidos. Lo de *El color púrpura* mejor olvidarlo. Cada lector tendrá su propia lista. Pero hay apreciaciones un poco más objetivas, como que en un mundo en el que Sally Field tiene dos Oscars, Jodie Foster debería tener más de una docena. Ni hablar de Kathleen Turner o Sigourney Weaver que van invictas. El Oscar suele llegar tarde y fuera de lugar, Al Pacino lo sabe pero disimula. ¿Y Nicholson con *Batman*? ¿Y Harrison Ford? ¿*Kramer vs. Kramer* es mejor que *Apocalypse Now*?

Antes de hablar de la ceremonia en sí, quisiera decirles a los que se quejaron cuando Jessica Tandy ganó el Oscar diciendo que se lo daban por vieja y luego se quejaron porque una actriz niña como Anna Paquin les ganó a las otras más experimentadas, que así nunca van a ser felices en la vida.

**Versión dos: apuntes del antinatural.** El conductor, David Letterman, es el conductor más estúpido que yo recuerde. De todas maneras la serie de invitados especiales en la parte de "¿Quiere comprar un mono?" fue buena y quizás idea de él.

El número musical de apertura fue excelente. Los de las canciones nominadas fueron de pasable a monstruoso. Monstruoso ganó el Oscar a mejor canción.

La traducción fue torpe y confusa como siempre pero tuvo dos buenos momentos, uno cuando se cortó y pude escuchar a Martin Landau decir su discurso; el otro cuando se quejó por David Letterman. Jodie Foster estaba perfecta.

El Oscar especial a Michelangelo Antonioni fue un momento triste y violento. Después de eso me costó mucho no tener miedo cada vez que alguien subía a recibir su premio.

¡Qué estúpido que es Letterman!

Sigourney Weaver tuvo el difícil encargo de recordar a los muertos del último año. Lo hizo de una manera que demuestra que es una de las personas más notables del cine actual.

Clint Eastwood tuvo un premio especial entregado por Schwarzenegger, pero no dijeron si trabajarían juntos en el futuro. Jamie Lee Curtis bajó al escenario en helicóptero y luego hizo su discurso descalza. Gran momento de la noche.

El mejor cortometraje se llamaba *Franz Kafka's It's a Wonderful Life*. No sé si es bueno pero el título es bárbaro.

Tarantino y Avarly subieron a recibir el premio al mejor guión como dos colados a un cumpleaños de quince, se hicieron los rebeldes simpáticos y les salió bien. Si llegaban a recibir más premios quedaban como dos tarados.

La entrega fue aburrida, torpe y confusa. Pero cuando Jodie Foster no ganó el premio a la mejor actriz fue claramente una pesadilla. Winona también perdió pero en su caso es mejor que la Academia no la mime porque le puede arruinar la carrera.

La ganadora de la noche fue *Forrest Gump*, Zemeckis recibió su premio de Steven Spielberg. Un premio valiente y transgresor. ¿Qué?, ¿cómo? Ahora explico.

**Versión tres: los únicos privilegiados son los espectadores.**

Aclaremos esto ahora. A mí me gusta Zemeckis, *Forrest Gump* no es su mejor película pero me gusta mucho.

La década del noventa se caracteriza por la audacia con que la Academia se ha dedicado a premiar a aquellos que nunca premió por no encajar en el cine de Oscar. *Forrest Gump* continúa esa costumbre y la potencia aun más. ¿Qué tiene *Forrest Gump* de distinto? Muchas cosas. En primer lugar la historia que cuenta no es tan simple como muchos creen, el personaje más interesante del film —Jenny— sufre todas las calamidades posibles y Forrest triunfa pero no quiere que su hijo sea como él. La película se plantea si la próxima generación podrá ser una mezcla de ambos. En segundo lugar, el film tiene la particularidad de estar construido en gran parte por efectos especiales. La Academia, en lugar de avergonzarse, le da el premio al mejor film y mejores efectos especiales. Es la primera vez que esto ocurre, ya que famosas películas como *Lo que el viento se llevó* o *Africa mía* tenían muchos efectos pero quedaba mal andar diciéndolo por ahí.

Este Oscar apoya un cine donde las imágenes más descabelladas que alguien pueda pensar son posibles de poner en la pantalla gracias a los efectos especiales. Un elemento tan válido como el color o el sonido.

Las otras cosas que tiene *Forrest Gump* son un humor bastante inusual para un film oscarizable y un decidido apoyo del público más allá de la crítica. Este año ganó más que nunca el gran público. Hay quienes se quejan porque no ganaron Allen, Tarantino o Kieslowski. Yo digo que Allen sabe hacer las cosas mejor (aclaro que el último film de Allen tiene FX), Tarantino tiene tiempo y no debe dejar de ser un "rebelde" y en cuanto a Kieslowski no quisiera pasar a la historia como aquel que dijo que Zemeckis era mejor que K. K., prefiero pasar por cosas más importantes que mi buen gusto. Pero no hablemos más del pasado y aventuremos pronósticos para el futuro. ¿Será el próximo el año de Scorsese? Casi seguro. ¿Habrá un Oscar para alguna directora? Hay varias que se lo merecen. ¿Llegará el día en que el Oscar deje conformes a todos? Espero que no, sería muy aburrido. Además, jamás le van a dar tantos Oscars a George Lucas. ■

## NOTICIAS DE HOLLYWOOD

• Está a punto de estrenarse en Estados Unidos *The Perez Family*, protagonizada por lo que se supone un elenco que representaría a la comunidad chicana. Anoten: Marisa Tomei, Alfred Molina, Chazz Palminteri, Anjelica Huston y Trini Alvarado. La música tradicional pertenece a Arturo Sandoval. También aparece Celia Cruz, pero como actriz. ¿Quién otra que Mira Nair, directora hindú (*Salaam Bombay*), podía dirigir a la familia Pérez? Los García los pone la revista.

• Se asoma un mamotreto que opacará a *Jurassic Park* y *Godzilla* juntas. *The American President*, producida por Robert Redford y Rob Reiner, con un elenco digno de cine catástrofe. Michael Douglas, Annette Bening, Martin Sheen, Michael J. Fox, Richard Dreyfuss, David Paymer, John Mahoney y, por supuesto, Samantha Mathis. Al menos, el director no es Redford sino Reiner, por lo que la película podría ser "políticamente incorrecta".

• Michael Mann (*Cazador de hombres, El último de los mohicanos*) dirige *Heath*, película protagonizada por Al Pacino, Robert De Niro y Val Kilmer. Apostamos que los críticos argentinos equivocarán

el dato diciendo que "se trata del primer film con Pacino y De Niro juntos". Tampoco podrán evitar confundirse las filmografías. Algo es seguro, nadie le va a dar bola al pobre Kilmer.

• ¿Volverá Jorge García a ver a una película de Mike Nichols? Creemos que no. *Birds of a Feather* tiene libro de Elaine May y Jean Poiret y a Robin Williams como el intérprete principal. No, García no vuelve ni con un vale de la distribuidora.

• *The Frighteners* de Peter Jackson (*Mal gusto*) con producción ejecutiva de Robert Zemeckis. El actor es Michael J. Fox. ¿Cuál de los tres tendrá el "final cut"?

• Russell Mulcahy se apresta a cumplir con su cuota anual de dos films. El primero y único que se conoce (no festejen, va a hacer otro) es *Vampires*. No se sabe si se trata de la moda vampírica o de una autobiografía del productivo realizador.

• *The Englishman Who Went Up a Hill But Came Down a Mountain* provocará más de un problema en su promoción y difusión debido a su kilométrico título, que podría competir con

alguno de Lina Wertmüller. Los protagonistas son Hugh Grant, Tara Fitzgerald y Colm Meaney (*Esperando al bebé*), que por la razón ya mencionada no aparecerán en las marquesinas.

• A la hora de su estreno *Paris Match* se transformó en *French Kiss* y, aunque la sigue protagonizando Meg Ryan y dirigiendo Lawrence Kasdan, los defensores y detractores deberán corregir sus agendas.

• Después de sorprender con *Los cabezahuecas* —editada en video— Michael Lehmann (*Heathers, Hudson Hawk*) filmó *The Truth About Cats and Dogs*, protagonizada por Uma Thurman, Janeane Garofalo (*Generación X*) y Ben Chaplin.

• *Cutthroat Island* es un nuevo intento de Renny Harlin (*Duro de matar 2, Riesgo total*) por demostrar que se trata de uno de los grandes directores del cine de entretenimiento. Ni lo uno ni lo otro. Su esposa, Geena Davis, trata de ayudarlo en su último propósito estético. Matthew Modine y Frank Langella también integran el proyecto pero no se sabe si para ayudar o para comer.

• Mientras en la semana de cierre se estrenó *Hombres de guerra*, una película con guión de John Sayles (perdón a quien nos pasó el dato, y de ti dudamos), el realizador de

*Escrito en el agua* terminó *Lone Star*. Los intérpretes son Matthew McConaughey, Joe Morton, Frances McDormand y James Earl Jones, que si no hace de juez hace de juez retirado.

• Travolta, Hackman, Russo (la linda), Farina y Lindo (el feo) protagonizan el último film de Barry Sonnenfeld llamado *Get Shorty*.

• Monty Python por dos. Primero, una supuesta secuela de *Los enredos de Wanda* llamada *Death Fish*, escrita por John Cleese y protagonizada por él mismo, Jamie Lee Curtis (¡¡¡), Kevin Kline y Michael Palin. Por otro lado, está la última de Terry Gilliam, con guión de David Peoples (*Blade Runner, Los imperdonables, Héroe accidental*) junto con Janet Peoples (probable pariente del antes nombrado). La película se llama *Twelve Monkeys* (doce monos) y hasta ahora solo se conocen los nombres de cuatro: Bruce Willis (de chimpancé a gorila según el género), Madeleine Stowe (la más mona del elenco), Brad Pitt (monísimo, según algunas) y Christopher Plummer (orangután de larga trayectoria). ■

**Investigación periodística: Santiago García y Gustavo J. Castagna, llegando los monos.**

## MUNDO CINE

### PERDIDO Y ENCONTRADO

#### Encuentra el perdido

Hoy vamos a hablar de fulleros, de tipos que duermen de día y a la noche van en busca del paño, bajo las luces fuertes de los casinos, al pie de las mesas de blackjack donde esperan zafar de sus vidas de mierda. Todo fullero tiene su amuleto de la suerte. Imaginemos un fullero, un *gambler* que tenga la cara dura y los ojitos de rata de Rip Torn, una cara tallada en centenares de thrillers y westerns anónimos, un clase A de la clase B. Imaginemos su amuleto: Ken Wahl, carilindo "tallador" —en la jerga del paño, el que sirve las fichas de blackjack—. Desde que descubrió que era el pibe el que le permitía burlar la mala suerte, Rip no le pierde pisada, lo sigue a todas partes, lo viene corriendo a través

de todas las mesas de blackjack de todos los casinos de Nevada. Claro que lo que uno gana, el otro pierde: no hay dueño de ningún casino que no crea que fullero y tallador no estén arreglados. Pero no están, todo lo contrario: cada vez que Rip se sienta a la mesa, el otro sabe que lo están por echar de su laburo. Aunque lo intenta, no puede parar su mala racha. Su yeta. Eso es lo que quiere decir *jinxed*: "enjetado". *Jinxed!* es el título de la película que el gran Don Siegel filmó en 1982, la última de su admirable carrera, y que se pudo ver recientemente por cable (con el título *Quien gana se lleva todo*), en Cine Canal. El pibe está desesperado —nada peor para un "tallador" que la fama de yeta— hasta que

un veterano le hace saber que, tanto en la mesa como en la vida, la única forma de ganar el partido es dar vuelta el tablero. En otras palabras: si un tipo te hace la vida imposible, hacécela vos a él. Y qué mejor para volver loco a un tipo que "soplarle" la mujer... La mujer de Torn es una cantante country del montón, fea y vulgar como solo en los alrededores de Reno puede hallarse, una pobre mina a la que su marido faja con regularidad y prácticamente viola cuando llega pasado de alcohol por las noches. Bette Midler está sufrida, patética y extraordinaria, en un papel a contratipo que es el mejor que yo le recuerde. Lo que empieza como un tango de las orillas de Nevada seguirá como una novela de James M. Cain (a partir del momento en que mujer y amante comploten para despachar al marido) y terminará como una farsa negra —algo así

como *El tercer tiro* pero sin ninguna elegancia— cuando haya que hacer lucir al cadáver como si estuviera vivo. Como en *Charley Varrick* (*El hombre que burló a la mafia*), que también suele verse en cable, Siegel vuelve a demostrar acá su afinidad, su simpatía por los perdedores, los pequeños fulleros, los marginales que quieren cobrarle una última cuenta a la vida cuando ya parece demasiado tarde. Aunque le hayan hecho —vaya a saber por qué— fama de fallida, de fracasada, de yeta, *Jinxed!* cierra con honores una obra dedicada (remember *Harry*, los presos de *Rebelión en el presidio*, los soldados de *El infierno es para los héroes*) a cierta clase de sobrevivientes, los que resisten en el costado de la vida aunque la vida sea un asco, aunque los *body snatchers* hayan completado su misión. ■

**Horacio Bernades**

ENAMORADO CONFUNDIDO DE CHACARITA



El día que sale la revista (generalmente el último viernes de cada mes) es una jornada de excitación y pánico. Excitación por ver el producto de tanto esfuerzo que —otra vez, generalmente— nos llena de orgullo (otras veces de oprobio). Y pánico porque es el momento de la verdad con respecto a los errores que ya no tienen remedio (a menos que uno vaya con un marcador negro kiosco por kiosco por todo el país). El viernes 24 de marzo, con el N° 37 calentito en mis manos y creyendo que habíamos zafado una vez más, Jorge García me dice "Vení para acá", con una mezcla de reto y satisfacción en el tono. Me señala mi pequeña crítica de *Solo los ángeles tienen alas* (Hawks, 1939) y no dice más nada. Veo con horror que en ese ejemplar (y en otros 5000, a

qué dudarle), figura Jane Russell como protagonista en vez de Jean Arthur. "¡Tanto kilombo por un error en una crítica corta!", dirá el amable lector. El tema es que se suponía que yo estaba enamorado de Jean Arthur y que eso era lo que quería traslucir en la reseña (por demás canchera ya que pretendía resumir todo lo que la película me gustaba en una sola, larga frase). Entendámonos, es como estar haciendo el amor con la novia de uno, llamada, digamos, Julieta, y gemir: "¡Gelsomina, Gelsomina!". Hagamos un poco de justicia. Jean Arthur nació el 17 de octubre de 1908 en la ciudad de New York bajo el nombre de Gladys Georgianna Greene y murió en Carmel, California, el 19 de junio de 1991. Tuvo una carrera rara. Ford le dio su primer papel importante en 1935 (*The Whole Town's Talking*) cuando ya tenía 30 años y más de 50 películas filmadas. El año siguiente empezó una seguidilla de películas dirigidas por Frank Capra (*Mr. Deeds Goes to Town*, *You Can't Take It With You* y *Mr. Smith Goes to Washington*) donde solidificó su papel de mujer de ciudad canchera y seductora. Luego vinieron la mencionada película de Hawks y dos con George Stevens: *Tres*

contra todos (*The Talk of the Town*, 1942), una gran comedia con Cary Grant y Ronald Colman, y *The More the Merrier*, que lamento no haber visto y por la cual recibió su única mención al Oscar. Su última película fue *Shane*, de su amigo Stevens, en el papel de una madre de frontera que a Alan Ladd lo ve pasar, lo ve pasar y no lo puede enamorar. Me enamoré de Jean Arthur viendo sus viejas comedias de las décadas del 30 y del 40. Ya había fallecido, con lo cual se consumó una vez más una de las tristes paradojas que genera el cine. Su voz entre ronca y aflautada, su rostro no especialmente bonito y su personalidad decidida y emprendedora me cautivaron para siempre. Recordaré mientras viva su súbita comprensión de la táctica de negación de la muerte que los pilotos de *Solo los ángeles tienen alas* llevaban a cabo para seguir adelante y su inserción en ese círculo: revoleando el brazo una, dos veces y arrancando en el piano una versión violenta y alegre de *One of These Days*. Y uno de estos días encontraré otra de sus decenas de películas que no vi y el romance se reanudará. Te pido perdón, mi inconfundible, única e inimitable, Jane Russell, digo, Jean Arthur. ■

G. N.

**Filmografía de Jean Arthur:** 1923, Cameo Kirby; 1924, Biff Bang Buddy; 1924, Bringin' Home the Bacon; 1924, Fast and Fearless; 1924, Thundering Romance; 1924, Under Fire; 1925, Drug Store Cowboy; 1925, The Fighting Smile; 1925, Hurricane Horseman; 1925, A Man of Nerve; 1925, Seven Chances; 1925, Tearin' Loose; 1926, The Block Signal; 1926, Born to Battle; 1926, The College Boob; 1926, The Cowboy Cop; 1926, Double Daring; 1926, The Fighting Cheat; 1926, Lightning Bill; 1926, Thundering Through; 1926, Twisted Triggers; 1927, The Broken Gate; 1927, Flying Luck; 1927, Horse Shoes; 1927, Husband Hunters; 1927, The Masked Menace; 1927, The Poor Nut; 1928, Brotherly Love; 1928, Sins of the Fathers; 1928, Wallflowers; 1928, Warming Up; 1929, Canary Murder Case; 1929, The Greene Murder Case; 1929, Half Way to Heaven; 1929, The Mysterious Dr. Fu Manchu; 1929, The Saturday Night Kid; 1929, Stairs of Sand; 1930, Danger Lights; 1930, Paramount on Parade; 1930, The Return of Dr. Fu Manchu; 1930, The Silver Horde; 1930, Street of Chance; 1930, Young Eagles; 1931, Ex-Bad Boy; 1931, The Gang Buster; 1931, The Lawyer's Secret; 1931, The Virtuous Husband; 1933, The Past of Mary Holmes; 1934, The Defense Rests; 1934, Most Precious Thing in Life; 1934, Whirlpool; 1935, Diamond Jim; 1935, If You Could Only Cook; 1935, Party Wire; 1935, Public Hero No. 1; 1935, The Public Menace; 1935, The Whole Town's Talking; 1936, Adventure in Manhattan; 1936, The Ex-Mrs. Bradford; 1936, More Than a Secretary; 1936, Mr. Deeds Goes to Town; 1936, The Plainsman; 1937, Easy Living; 1937, History Is Made at Night; 1938, You Can't Take It With You; 1939, Mr. Smith Goes to Washington; 1939, Only Angels Have Wings; 1940, Arizona; 1940, Too Many Husbands; 1941, The Devil and Miss Jones; 1942, The Talk of the Town; 1943, A Lady Takes a Chance; 1943, The More the Merrier; 1944, The Impatient Years; 1948, A Foreign Affair; 1953, Shane. ■

Agenda

**Instituto Goethe**  
50 años del fin de la Segunda Guerra Mundial  
Martes 9, 20 hs.: *Yo tenía 19* de Konrad Wolf. Jueves 11, 20 hs.: *Mi lucha* de Erwin Leiser. Viernes 12, 18 hs.: *La hora cero* de Edgar Reitz; 20 hs.: *Los asesinos están entre nosotros* de Wolfgang Staudte.  
**Arte y poder: Tres ejemplos del nacionalsocialismo**  
Miércoles 17, 19.30 hs.: *Leni Riefenstahl o el poder de las imágenes* de Ray Muller. Jueves 18, 19.30 hs.: *Arno Breker o Tiempo de dioses* de Lutz Dammbeck. Viernes 19, 19.30 hs.: *El diablo por la cola —el autor de Lili Marleen—* de Arpad Bondy y Margit Knapp.

**Zoo Video.** El grupo Zoo Video convoca a todos los videastas del país para participar en la edición 1995 del Cine Permanente de Videoarte, a realizarse en el Centro Cultural Recoleta todos los sábados de junio. Los

trabajos deben entregarse en Junín 1930 o comunicarse al 804-0878 (16 a 20 hs.). No existe condición alguna acerca de la duración, técnica, año de producción o cantidad de videos.

**Cine Club Nocturna.** Sarmiento 1249. Los viernes a las 20.30 hs. 5-5: *Frankenstein debe morir*, con Peter Cushing. 12-5: Festival de comics en el cine (*Superman* con C. Reeves, *El hombre araña*, *Namor*, *príncipe de Atlantis* y *el poderoso Thor* (dibujos animados). 19-5: *La última mujer sobre la Tierra* (1960, R. Corman). 26-5: *El monstruo de un millón de ojos* (1956), producción Corman con criaturas de Paul Blaisdell. En todas las funciones habrá variedades y hermosos programas ilustrativos de obsequio.

**Ecovisión.** 3º Concurso Nacional y 1º Concurso Iberoamericano de Video sobre Medio Ambiente. La convocatoria se dirige a todos los videastas (profesionales, investigadores, docentes, estudiantes y aficionados) interesados por el problema ambiental de nuestro país

en particular, del resto de los países iberoamericanos y de Portugal y España. Tema convocante: la relación del hombre con los recursos naturales. Duración de los videos: 30 minutos. Categorías: profesionales y aficionados. Lanzamiento: 2º quincena de mayo. Consultas: desde la fecha de lanzamiento hasta el 31/7. Recepción de videos: 1/8 al 18/8. Informes, inscripción y recepción de trabajos: Subsecretaría de Medio Ambiente de la Municipalidad de Gral. Pueyrredón (Hipólito Irigoyen 1627, Mar del Plata) y Casa de Mar del Plata en Buenos Aires (Santa Fe 1175).

**Centro Cultural Ricardo Rojas.** Corrientes 2038. Jueves 21 horas. **El cine de Miguel Mirra.** 4-5: *Después del último tren* (1990), con Federico Luppi, Víctor Laplace y Norberto Díaz. 11-5: *El pasaporte* (1994), con Ingrid Pellicori, Guillermo Chávez y Celeste Choclin.

**Foro Gandhi.** Avda. Corrientes 1551. **Cineteca Vida.** Todas las funciones se realizarán a las 20.30 hs.

3 y 7-5: *El soldadito* (Jean-Luc Godard). 17-5: *El estado de las cosas* (Wim Wenders). 21-5: *El amigo americano* (W. Wenders). 28-5: *Ensayo general* (Werner Schroeter).

**Casal de Catalunya. Escuela de Artes y Letras.** Chacabuco 863. A partir del 4 de mayo se realizarán dos **Clinicas de video** a cargo de Rodolfo Hermida, los sábados a las 10 hs., y de Jorge La Ferla, los jueves a las 19 hs. Además se dictarán clases magistrales a cargo de Carlos Trilnick, Jorge López Anaya y Belén Gache. Información: Casal de Catalunya o a los teléfonos 300-4141 o 300-0359 de 16 a 20 hs.

**Sindicato de la Industria Argentina (SICA).** Junín 2029 (806-8774/0208/7544). **Cursos y talleres de formación cinematográfica:** dirección de fotografía y cámara, escenografía y vestuario, guión, producción, montaje y compaginación, sonido, realización cinematográfica, entre otros. Dictarán las clases, entre otros, Rodolfo Mórtoła, Miguel Pérez, Hugo Lescano y Mario Finale. ■

## PERSONAJES. HOY: EL COLECCIONISTA

**Nombre:** Fernando Peña.

**Año de nacimiento:** 1968.

**Ocupación:** Coleccionista de cine.

**Cantidad:** 3.600 películas en mi colección. Unas pocas en 35 mm por una cuestión de espacio.

Muchas en 16 mm, muchas en Super 8 y muchísimo en video.

**Mantenimiento:** Vivo en una casa sin loza radiante, es un poco fría, no tiene humedad. Las tengo en un armario para protegerlas del polvo y están guardadas en latas metálicas.

**Dosis diaria:** Miro una o dos películas por día desde 1985.

**Comienzos:** Desde que tengo nueve o diez años.

**Primeras películas:**

Fragmentos de películas de Disney y Abbott y Costello que encontré en un proyector que mi padre tenía. También un corto del Gato Félix que era mucho blanco sobre negro sin ningún gris, y era extraño porque la televisión que se veía estaba llena de grises y el corto se despegaba del resto.

**Primeros amores:** Todo lo que fuera cine mudo. De Laurel y Hardy (que pasaban por la tele) me gustaban más los mudos que los sonoros. Cualquier Chaplin. Todo lo que sea la imagen muda, por lo antiguo o sencillamente porque no hablen, me cautivó y me sigue gustando más. Lo que pasa es que el material mudo es más difícil de conseguir.

**Primera obsesión:** Keaton.

Keaton sentado en una biela, la locomotora empieza a funcionar, él no se da cuenta, entonces sube y baja con la biela hasta que entra en un túnel.

**Sueños:** Con películas que no vi y después nunca sé si eran como las soñé.

**Diez favoritas:** ¡No! ¡No! Eso es como las listas que arman, me

costaría mucho porque serían las diez que más me gustan hoy y no las diez que me gustarían dentro de diez minutos o que me van a gustar dentro de media hora.

**Las diez (que son 9) favoritas en este momento:** *El Doctor Mabuse* (1922) y *Las arañas*

(1919) de Fritz Lang, *El maquinista* y *La General* de Keaton, *Los traidores* de Raimundo Gleizer (Argentina), *Esposas imprudentes* de von Stroheim (1922), *Fuga, allegro vivace* de Jean Renoir, *Yo maté a Jesse James* de Fuller y *Rude Boy*, un documental con el grupo *The Clash*.

**Películas que colecciona:** Todo lo que puedo conseguir.

**Clasificaciones:** Es difícil determinar el género de las películas. Las ordeno por directores.

**¿Dónde se compra una película?** No hay un mercado. Hay coleccionistas que te llaman para ofrecerte una película porque están cansados de verlas o coleccionistas a los que vos llamas para ver si tienen algo que vos querés.

**¿Sirve tener una colección de películas o es algo inútil?** A mí me sirve. Me gusta ver cine y tenerlo al alcance de la mano es más bonito que salir a buscarlo. Además, como la circulación de películas entre los coleccionistas es imprevisible, no sabés qué puede haber por allí. He visto cosas que sé que de otra manera nunca las hubiera visto porque no son las películas que interesan a los editores de clásicos en video, no son películas comerciales, no son películas conocidas y son películas que a mí me causan un enorme placer. Hay muchas películas que de otra manera me las hubiera perdido. Consigo

películas que en general no circulan y ese es un motivo de placer. El otro es que, como yo trabajo y vivo de escribir sobre la historia del cine, es como quien tiene una biblioteca y escribe sobre cualquier otra cosa. Si tengo que hacer un artículo sobre Wellman, no digo que las tenga todas, pero tengo varias.

**¿Por qué hay películas que no circulan?** Principalmente por razones comerciales. No hay un mercado establecido que diga "todas las películas de Fuller se venden", en general no se venden. Fuller es un realizador que interesa solamente a otros realizadores o a cinéfilos en estado límite. Si no hay un mercado comercial para la película, no se edita en video y por lo tanto no circula.

**¿Qué películas nos perdemos?**

El cine mudo. Todo lo producido antes de 1930. Stroheim, Lang, William K. Howard. Todo lo que se hizo en Alemania en la década del 20 es maravilloso, visualmente no hubo nada parecido.

**¿Los directores actuales rescatan el cine mudo en sus producciones?** Wenders cita como referente a Murnau. Welles dice que Ford es el más grande de todos los maestros. Ford decía que era Griffith y se van pasando la posta de director a director. Entre los realizadores yo creo que hay un rescate permanente. En las películas de Indiana Jones hay un precedente muy claro y muy hermoso de *Las arañas* de Lang. No sé si Spielberg específicamente vio *Las arañas* pero el tono es exactamente el mismo.

**Cine argentino:** Lo empecé viendo como algo muy distinto. Lo empecé a juntar porque las ediciones en video de películas argentinas son muy malas en cuanto a la calidad de imagen y

no se puede contar con eso. La sensación que tengo es que si no las veo en filmico, no las veo bien. Y como no hay una certeza de que esas películas estén en alguna parte, tengo como política quedarme con todo lo que es argentino, no hago un juicio de calidad o de necesidad, de nada. Si me ofrecen una película argentina, la compro, no importa cuál sea.

**Películas argentinas:** *Más allá del olvido* y *Las aguas bajan turbias* de Hugo del Carril. *Prisioneros de la tierra* y *Barrio gris* de Soffici.

**Dinero:** El valor de una película lo ponés vos con la persona que te la venda más intereses comunes, no hay un precio de mercado. No tengo idea del valor de mi colección. Sé cuál es la película que me costó más cara: *Los traidores* de Raimundo Gleizer (un director desaparecido), \$ 500, pero me costó eso porque tuve que hacer una copia nueva en EE.UU. (los negativos están allá).

**Después de haber visto tanto cine, ¿te parece que todas las películas tienen algo en común?** No veo cosas en común en las películas. Encuentro cosas en común en lo que determinadas películas me producen a mí. Hay una sensación de placer muy particular, que yo reconozco en mí, que siento cuando veo determinadas películas, en general, por suerte, la mayoría de ellas. Que no es un sentimiento parecido sino que es el mismo. Es un mismo tipo de cosa que uno siente cuando ve una cantidad y una variedad de películas. Lo siento con *Las arañas* pero también lo siento con *Blue* de Derek Jarman, que es una pantalla azul con una voz en off que te habla todo el tiempo. ■

Entrevista: Cecilia Szperling

## MUNDO CINE

### OBITUARIAS

**Luis Saslavsky (¿1908?/1995)**

Saslavsky fue el refinado puestista del cine de los estudios. Aquel que dejó varios melos con Libertad Lamarque (*Puerta cerrada*, *La casa del recuerdo*), oponiéndose al género en versión tanguera del negro Ferreyra con la estrella como intérprete. El director que no se sometió al patetismo de Pepe Arias en *El loco serenata*, el que se animó a la comedia musical en *Nace un amor* y el que ayudó a una veintena de actores españoles exiliados para incluirlos en *La dama duende*, una de sus películas más significativas y la que sostuvo su prestigio. Pero también Saslavsky confirmó que

Amelia Bence tiene *Los ojos más lindos del mundo*, que el melodrama es una cuestión de sentimientos y nunca de fórmula (*Historia de una noche*, *Historia de una mala mujer*) y que este bendito país nunca lo trató demasiado bien (exilio durante la década peronista, un penoso regreso en sus dos últimas películas). Filmó varias coproducciones que hace años no se ven, con actores que recién realizaban sus primeros trabajos (Jeanne Moreau, Vittorio Gassman, Yves Montand). Dos de sus títulos centrales son *La fuga* y *Vidalita*. La primera se exhibirá próximamente en la Sala Lugones, la segunda todavía permanece en las

sombras. Conoció Hollywood a comienzos de los 30, colaboró en algunas películas de la Meca, fue crítico de cine y director teatral y dejó un libro necesario: *La fábrica lloraba de noche*. ■

G. J. C.

**Filmografía:** 1931, Sombras; 1934, Crimen a las tres; 1937, La fuga; 1937, Nace un amor; 1938, Puerta cerrada; 1939, El loco serenata; 1939, La casa del recuerdo; 1941, Historia de una noche; 1942, Ceniza al viento; 1942, Eclipse de sol; 1943, Los ojos más lindos del mundo; 1944, La dama duende; 1945, Camino del infierno; 1945, Cinco besos; 1947, Historia de una mala mujer; 1948, Vidalita; 1950, La corona negra; 1952, La neige était sale; 1956, Les louves; 1957, Premier Mai/Festa di maggio; 1958, Ce corps tant désiré; 1961, Historia de una noche (remake); 1962, El balcón de la luna; 1962, Las ratas; 1963, Placeres conyugales/Las mujeres los prefieren tontos; 1964, La industria del matrimonio (un episodio); 1972, Vení conmigo; 1979, El Fausto criollo. ■

### Agenda 2

Los miércoles 10, 17, 24 y 31 de mayo a las 20.30 horas en el Centro Cultural Ricardo Rojas (Corrientes 2038) se exhibirá *Montoneros, una historia* de Andrés Di Tella, el trabajo documental que fuera comentado en *El Amante* N° 20. Se trata de la versión completa (dos partes de 45 minutos cada una). Conviene aclarar que la primera parte fue emitida por Telefé con pronunciados cortes. ■

por Quintín



**Video en la Puna, Argentina, 1993-94, 20'**  
**Realización: Jorge La Ferla. Cámara: JLF y Alberto Cortés. Fotografía: AC. Edición: María Oshiro. Sonido: AC.**  
**Video Cuadernos VII. Crónicas de Valdez I: video en la Puna, por Jorge La Ferla. Editado por Nueva Librería, 110 páginas.**

A Richard Key Valdez le gustaría decir que se trata de un *hipertexto*, pero no es más que la suma de un pequeño libro y un video de veinte minutos. Y ni siquiera está claro el título: *Video en la Puna, Crónicas de Valdez I, El viaje de Valdez, Videocadernos VII* son algunos de los nombres que aparecen identificando con característica desprolijidad el trabajo en cuestión. Pero libro y video sirven para empezar a encontrarle la vuelta al misterioso personaje que ha venido fatigando las páginas de esta revista durante ya dos años. Y también para explicarse la fascinación de este personaje con el mítico territorio boliviano, que es el protagonista de este cuento. Porque alguien que piensa que "la diferencia entre un aymará y un quechua era tan radical que era imposible darse cuenta" no es fácil de analizar en su mezcla milagrosa de genialidad e impostura. Menos aun si el camarógrafo Alberto Carpo Cortés, única persona sensata en esta historia, lo describe como "un tipo desestructurado por la Puna y el alcohol". Pero lo cierto es que la única vía de acceso a Valdez es la de

interpretar sus trabajos como parte de una *estrategia*, en lugar de recurrir a las categorías estéticas o ideológicas que se aplican a videastas y escritores más convencionales. "El español", dice el libro, "era renovado por esta nueva forma de irrupción de una cultura [el modo de hablarlo de los quechuas y aymarás] indescifrable y sufría un proceso de reciclaje similar a las deformaciones narrativas y expresivas que el video opera con el cine. La lengua española era el cine, la palabra indígena el video." De esta analogía se desprende la lucidez que ilumina esa estrategia. Valdez entiende que la ancestral batalla cultural de los indios bolivianos contra el conquistador blanco no puede plantearse en los términos de confrontación que exige este último sino a través de una infiltración que no pueda ser cabalmente comprendida. Del mismo modo, la batalla contra la dominación de la ideología de los medios no puede darse dentro de la racionalidad supuestamente universal en la que estos aprisionan todo debate posible. Ese es, casualmente, el tema manifiesto del video: una investigación que Ted Turner le encarga a Valdez sobre unas misteriosas interferencias que provienen del Altiplano en las señales de televisión. Valdez advierte que el balance del poder es absolutamente desigual e idea una fórmula para encarar el combate: la *simulación* de un poder que incorpora imaginariamente las armas y el discurso del adversario para trivializar así su omnipotencia. De allí provienen las limusinas, los jets privados y las reuniones en la cumbre que Valdez acostumbra fabular. De allí se deduce también un sofisma que tiene la rara particularidad de funcionar como ariete intelectual: si los medios son todo, la marginalidad de las culturas alternativas son también los medios. Esta premisa se traslada rigurosamente al lenguaje con el

que Valdez elabora sus videos. *Video en la Puna* —o como se llame— es, en principio, un documental de viaje, género decimonónico cuya especificidad se traslada al cine de la mano de un axioma baziniano: basta con dejar rodar la cámara para que no solo la realidad, sino su intensidad más secreta se transmita al espectador. Pero la estrategia de Valdez parte de la comprobación de que esas imágenes han sido tomadas, están prisioneras del sentido banal que el abuso y la saturación televisiva le han impuesto. Por lo tanto, Valdez utiliza los efectos de la tecnología de edición en video para distorsionarlas sistemáticamente. Así, en el video terminado, no queda un solo plano que responda al paradigma del registro directo. Todos han sido adulterados, ocultados, bellamente maltratados como si se intentara demostrar que la realidad solo puede recuperar su inocencia una vez que ha sido enmascarada (una idea que recuerda al carnaval, una importante tradición de la zona). Es la lengua indígena del video interfiriendo al cine —como diría Valdez— que mantiene la formalidad ilusoria de una narración documental pero es otra cosa. El resultado se parece a un noticiero hecho por un aprendiz que lo único que en verdad registra —Bazin también se venga a su manera— son los susurros y vacilaciones de la voz de Valdez. Una vez establecida la interferencia, la voz de Valdez se traslada al libro —que tiene el sugestivo subtítulo de *El poder de la palabra sobre el video, la TV y la imagen electrónica*— y entonces adquiere una modulación serena y afectuosa impensables en el personaje. Allí, en el libro, se cierra la estrategia astutamente paranoide de Valdez: las imágenes interferidas forman la cortina de humo necesaria para fabricar un refugio en el que el autor puede mostrar sus cartas y dedicarse a su deporte favorito: mezclar sin enemigos a

la vista la teoría con la confesión íntima. Como si cumplir con los rituales de la tecnología fuera el requisito para tener acceso a una expresión libre, personal y pública. Esa expresión describe los proyectos de los indios para rescatar su propia historia al mismo tiempo que despliega su cariño por la tierra boliviana y su admiración por las mujeres, rubro en el que Valdez exhibe generosidad y apasionamiento. El hipertexto del subdesarrollo de Valdez es la suma de un buen libro, un video contundente y una posición provocativa y original frente a la amenaza totalizadora de las imágenes. ■

#### Novedades

A partir de este número vamos a publicar todos los meses las novedades que reciba la librería especializada en cine *Librofilm*, sita en Corrientes 1145, local 13, Buenos Aires. Esto parece un chivo pero no lo es. Nos parece que es una buena información para los lectores (y para nosotros). Cualquier otro negocio relacionado con el cine que quiera hacer lo mismo no tiene más que mandarnos la información a la redacción. Si además quieren poner un aviso, fenómeno. Con ustedes, los libros:

*Hitchcock, un genio en TV* (Escarre), *Hollywood, un sistema de estudios* (Gomery), *Times TV, Film & Video Guide 1995* (Quinlan), *Film Review 1994-95* (Cameron-Wilson), *Diccionario Filmográfico Universal Tomo 1* (Romaguera), *La imagen narrativa* (García Giménez), *El cine de ciencia ficción* (Urrero Peña), *Pedro Almodóvar* (Holguin), *Iluminación en cine y televisión* (Brown), *El cine en definiciones* (Fernández Tubau), *Dirección de cine y video-técnica y estética* (Rabiger), *Películas de bajo presupuesto* (Randall), *El libro del guión* (Syd Field), *Jean-Luc Godard* (Leutrat), *Andrei Tarkovski* (Señor). ■

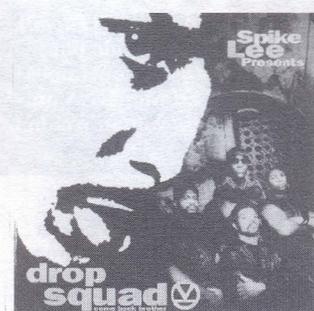
Anuncie en *El Amante*. 322-7518

## DISCOS

por Guillermo Pintos

**Drop Squad**  
Michael Beardem  
MCA 40282

Inesperadamente aparece por Buenos Aires la banda sonora de *Drop Squad*, de David Johnson, protegido de Spike Lee, a su vez productor ejecutivo del film. Improbable estreno porteño, su banda sonora fue encargada al ascendente Michael Beardem, quien se las ingenió para usar el encargo como pretexto y lanzar al mercado un disco propio. De los diez temas, todos escritos especialmente para la película,



ocho le pertenecen, además de los arreglos, la producción, los teclados y otras artimañas tecnológicas. Pero, sobre todo, se trata de diez composiciones completamente autónomas, tanto por su consistencia como

por la forma. Y en buena medida muy atractivas. Las tres baladas lentas, una instrumental y las otras dos cantadas por Mark Ledford y Marc Dorsey, se destacan principalmente por el desempeño solista, léase piano y voces. Pero lo más interesante viene con los temas más rítmicos, donde Beardem propone su mixtura de estilos, negros, con predominio de melodías soul y ritmos que, incluso, no les temen a las discotecas. Un conjunto muy prolijo, y claro a pesar de todo, un poco cool, donde el autor siempre deja oír su marca de

buen pianista. "Rocky's Theme", con algo de esa concepción camarística y cierta reminiscencia dinámica del bop, es lo mejor de la placa y sirve para demostrar que el tal Ledford pela trompeta mejor aun que canto. En el contagioso "Never Say Never", los chicos del grupo Get Set no solo se reservaron algunos teclados, voces y el rapeado principal, sino también la coproducción, ya que en USA ese fue el tema de difusión. Aquí, si no llega el film, llegó la banda.

(Gentileza de disquería Zival's, de Callao y Corrientes) ■

**Baraka**  
Michael Stearns y otros  
Milán-Sur 35652-2

Es fácil derramar algunas chanzas sobre la música que acompañaba al film titulado *Baraka*, un documental con algunos discursos, firmado por Ron Fricke. Es fácil derramarlas sobre cualquier cosa (por ejemplo, la música surf). Son buenas las chanzas. La risa es una manera de mirar o de escuchar. Y cuando escribo pienso en la mirada del mono. El extraño mono de piel rosada y pelo blanco, inmóvil, sumergido hasta los hombros en el agua, que en larga toma quieta abría y cerraba ese film.

¿Importa para qué lo había puesto allí el responsable de la película? No le importó al mono, no me importó a mí. En clave melancólica, la versión de Quintín sobre peces y batracios, en *El Amante* N° 36, tiene que ver con la revelación, con el abismo que se abre y se cierra frente a esa presencia animal. Pero esa misma, impensada mirada sobre el mono, en su absoluta entrega o lúcida desprevención, era fácil de extenderse a cada uno de los gestos humanos que la cámara detectaba en su recorrido transmundial. Quema de cadáveres en la India, danzas rituales diversas, oraciones frente al Muro de los Lamentos. Mirar, contemplar con placidez

alerta y el humor a mano. Y del mismo modo escuchar. Que sobre música versa esta nota. ¿Música protoétnica de qualité? No es mala definición. ¿Y qué? Funcionaba bien, era útil. Firmada por Michael Stearns y otros, la banda sonora de *Baraka* recorría —recorre, en el CD— distintas instancias del rubro mantra new-age. Es decir, poca información, reiteración con mínimas variaciones, apoyo en distintas músicas primitivas, a su vez consonantes con el minimalismo buscado para el conjunto. O sea, un mínimo estímulo, con un fondo emotivo primario. Es decir, una compañía o comentario discreto, para que el espectador pudiese hacer con el film lo que quisiese,

incluso obviar la didáctica espiritual de Fricke, de todos modos infinitamente menos significativa que sus imágenes poderosísimas. Una compañía tan discreta, que el espectador hasta podía elegir ni pensar en la cara de Hare Krishna yuppies que seguramente tienen los músicos. Además del nombrado Stearns, algunos de ellos se llaman Somei Satoh, David Hykes, Richardson Brothers, L. Subramaniam o Inkuyo. No sé qué le pasa al mono. Pero me gusta la mirada que me pide la suya. Tampoco sé mucho qué les pasa a los Hare Krishna yuppies, o a los monjes del monasterio Dip Tse Chok Ling, pero me gusta cómo los escucho. Hasta la próxima. ■

## VIDEOS

**Las chicas crecen (My Father a Hero)**, dirigida por Steve Miner, con Gérard Depardieu. (Gativideo)

No me iba a perder una de Depardieu. Aunque, a decir verdad, lo mío ya se está convirtiendo en una pasión insalubre. Para reencontrarme con el gordo tuve que ver la remake americana de *Mi papá es un héroe*. El resultado del affaire fue poco satisfactorio: el film, un bodrio y el gordo, un chanta que se la pasa haciendo caritas durante toda la película. Las dulces

miradas con sonrisa tierna que le dirige infinitas veces a su hijita más que conmovir dan risa. Depardieu en esta película me hizo acordar al Manosanta de Olmedo. Creo que lo nuestro se está terminando...Y ojo que yo soy fiel y que lo quiero aunque esté gordo y viejo. Y más gordo y más viejo también. Pero lo que no le voy a admitir nunca es que sea tan chanta. Adieu, Gérard. Volviendo al tema de la gordura, un acierto de *Las chicas crecen* respecto de la versión francesa es que Depardieu aparece casi todo el tiempo en short de baño mostrando cómoda y alegremente su pancita. Además, nadie hace

alusión a ella y él es un rompecorazonas en la isla pese a sus toneladas de más. Esto es una grata novedad en el cine de Hollywood. Me retracto del adiós al gordo. No puedo evitarlo, aún lo quiero. Hay dos escenas que me hicieron reír mucho y que me animaría a decir que son idea de Depardieu más que del director. 1) En la isla en la que veranea todos creen que la nínfula que lo acompaña es su amante en lugar de su hija. En una velada en el hotel la concurrencia le ruega que toque algo en el piano (¡otra vez el muy canalla toca el piano!). Depardieu se acerca ceremoniosamente al

instrumento y dice que va a interpretar algo típico de su país. Y canta algo así como "Me gustan las jóvenes de 15 años, qué lindas son las de 13, etc.". Por supuesto, cuando se levanta para recibir los aplausos ya no hay nadie en la sala. 2) La secuencia en la cual se cita a sí mismo haciendo otra vez de Cyrano de Bergerac. Y qué más, que es divertido verlo enojarse en francés y para el club de fans de Emma Thompson —creado hace un año por Gustavo Noriega y sito en esta redacción— les cuento que la sexy inglesita —Noriega dixit— hace un simpático cameo justo al final. ■

F. F.

**Carnaval de almas** (*Carnival of Souls*), EE.UU., 1962, dirigida por Herk Harvey, con Candace Hilligoss, Sidney Berger y Frances Feist. (Epoca)

Esta es una película extraña, que no figura en las enciclopedias habituales de cine de terror y cuyo director —ilustre desconocido— aparentemente no tiene antecedentes ni consecuentes. Se trata de un género no muy utilizado que es el de fantasmas y tiene una extraña efectividad. Con un blanco y negro riguroso y una producción de bajos recursos logra un clima inusual. *Carnaval de almas* tiene una característica que, paradójicamente, se hizo muy poco común en el cine de terror: asusta (es una película que no vería a solas, con la luz apagada). Con reminiscencias de *Un puente sobre el río Owl*, el extraordinario cuento de Ambrose Bierce, cuenta la historia de la única sobreviviente de un accidente automovilístico, acechada sexualmente por su vecino de pensión y espiritualmente por los fantasmas de un pequeño pueblo. Al margen de cualquier corriente o

de cualquier inserción en la historia del cine (basta ver los nombres de los intérpretes que parecen provenir de un mundo cinematográfico paralelo), *Carnaval de almas* se convierte en una experiencia inquietante pura en la cual los nombres y los rostros familiares no juegan ningún rol. Algo que no nos suele suceder. ■

G. N.

**Erase una vez en Hollywood 3** (*That's Entertainment, Part III*), dirigida por B. Friedgen, con Gene Kelly, June Allyson, Mickey Rooney y Cyd Charisse. (AVH)

Tercera parte o, mejor dicho, tercera recopilación de grandes momentos de la edad de oro de la MGM. Más estrictamente musical que sus predecesoras, pero más curiosa en la selección de fragmentos, en especial, aquellos con pantalla dividida que muestran al mismo tiempo el backstage. Lo que no me gustó un metro fue que volvieran a presentar todo otra vez (este es el estudio...) como en las anteriores entregas, que suman ahora cuatro si se cuenta *That's Dancing!* Si usted es un cinéfilo incurable

esta película es obligatoria. Si no lo es, ¿qué hace leyendo esta nota? Mi última gran duda es si Fred Astaire existió o si lo soñamos todos. ■

Santiago García

**El mundo en peligro** (*Them!*), EE.UU., 1954, dirigida por Gordon Douglas, con James Whitmore, Edmund Gwenn, James Arness y Joan Weldon. (Epoca)

Dentro de la abundante producción de títulos de ciencia ficción en el cine norteamericano de los 50 hay muchas películas que alcanzaron la categoría de clásicos; *El mundo en peligro* es una de ellas. Alejándose de las historias que ponían el acento en las amenazas provenientes del espacio exterior, el prolífico artesano Gordon Douglas —director de algunos títulos recordables como *Corazón de hielo*, *Río Conchos* y *El investigador*— logra aquí su mejor película. Partiendo de una línea argumental bastante escueta —la mutación de inofensivas hormigas en gigantes insectos debido a las radiaciones atómicas y el

peligro que ello implica para la sociedad—, el film desde su secuencia inicial —el encuentro de una niña, en estado de shock, por un par de policías— es un relato de implacable progresión dramática y riguroso crescendo. Con una excelente utilización de espacios físicos no convencionales (el desierto, las cloacas), la película coloca en permanente tensión el carácter austero y por momentos casi documental de sus imágenes, con una excelente utilización del fuera de campo y el sonido para lograr un relato de creciente suspenso que alcanza su clímax en la secuencia final en las cloacas. Con una rica galería de personajes secundarios y certeros toques de humor, *El mundo en peligro* también elude los clisés habituales del género, como la alegoría política o el inevitable enfrentamiento entre científicos y militares. En épocas en que ver films de ciencia ficción implica sumergirse en forma excluyente en una parafernalia de efectos especiales, vale la pena asomarse a este film modélico en su narración, por otra parte copiado hasta el cansancio, pero nunca superado. ■

Jorge García

**Rebeldes y confundidos** (*Dazed and Confused*), EE.UU., 1993, dirigida por Richard Linklater, con J. London, J. Lauren Adams, M. Jovovich, S. Andrews, R. Cochrane y A. Goldberg.

#### A los jóvenes de ayer

*Dazed and Confused* se llamaba un tema de Led Zeppelin. Hoy por hoy, cuando muchos grupos de rock quieren imitar su mítico sonido, y cuando la cultura juvenil de los 90 busca referentes en la de los 70 (por exterior y superficial que sea la relación), si una película se llama *Dazed and Confused* y la acción transcurre en 1976, es inmediatamente sospechosa de “paralelismo con el presente” o, lo que es peor, de simple “revival”. Ahora bien, la intención de Linklater (33 años, ahora un poco más famoso porque ganó el Oso de Plata a la mejor dirección en el último Festival de Berlín por su tercera película *Before Sunrise* —*Rebeldes y confundidos* es la segunda—) no es reflejar un comportamiento generacional anterior equivalente al de los jóvenes de los 90 —aunque todos insistan con que es un director “slacker”: así se llamó su primera película—, sino mostrar un punto de quiebre en la sociedad norteamericana: el momento en el

cual “ser joven” dejaba de significar una cosa y empezaba a significar otra. Este punto de quiebre está marcado en la película por la ausencia de un ritual ineludible dentro de la cultura yanqui de clase media: el baile de graduación. El vagabundeo de los personajes, las vueltas en auto de un lugar a otro sin encontrar ninguno donde “pase algo”, la dispersión y el aburrimiento tienen su razón de ser en la frustración de la fiesta de fin de curso.

Pero esa fiesta iba a ser una fiesta privada (cerveza y porro libres) en la casa de uno de los compañeros —aprovechando la ausencia de los padres por un fin de semana— y no un baile de graduación. Las expectativas no iban más allá de pasar bien ese momento (calcular bien la bebida y la merca, que ni los vecinos ni los padres se enteraran). Al día siguiente, todos se olvidarían de todo y el futuro volvería a ser una repetición del presente. Aun así, pidiendo lo inmediatamente posible, el deseo mínimo se vuelve imposible. Cuando el futuro no ofrece nada, también el presente se vuelve inflexible a cualquier modificación, por insignificante que sea. A los personajes ni siquiera se les ocurre “tomar la ruta”. Dan vueltas en círculo para terminar despertándose en el campo de fútbol de la escuela.

Como ya se señaló varias veces, el punto de referencia de Linklater es *American Graffiti* (1973), pero no

porque él realice la misma operación que Lucas (reconstruir el final de los 50 desde los críticos 70, evocar un pasado que ya se había perdido definitivamente) sino porque el sentido último de *Rebeldes y confundidos* es el exactamente opuesto al de aquella película veinte años anterior. *American Graffiti* ponía en el centro de la vida pública de los jóvenes dos íconos de la cultura americana de clase media que evocan el paso de la juventud a la adultez como una conquista de la libertad individual: por un lado, el baile de graduación, que representa el final de una etapa (lo que sigue es la universidad, el trabajo, el noviazgo, el matrimonio y, por último, los hijos: así se cierra previsiblemente el ciclo), por el otro, el auto (regalado o prestado, pero conducido con el propio registro), que —para los amigos y sobre todo para las chicas— venía a simbolizar la independencia. En *Rebeldes y confundidos* terminar la escuela no significa nada. Así como los chicos de la película confiesan que empezaron la secundaria “para levantarse minas” y ahora reconocen que su expectativa resultó un fraude —no hay peor “quemo” que salir con una compañera de escuela—, también sospechan que en la universidad les puede pasar lo mismo, con lo cual se convierte en una opción poco excitante para llenar el tiempo muerto de la desocupación. A su vez, el incipiente esclarecimiento de

las chicas (las conversaciones en el baño de mujeres están entre lo mejor del film) las convierte mucho más en alegres e inteligentes camaradas que en lejanos objetos de deseo. Por lo tanto, no se justifica irse lejos para encontrar mujeres accesibles. Esta visión positiva del carácter femenino es otro punto a favor de la película, que pone la frecuencia de las amistades mixtas como sinónimo de la nueva igualdad entre los sexos. Y esta tampoco es una virtud aislada de *Rebeldes y confundidos*. Forma parte de la política de Linklater a favor de no glamourizar el desaliño: nadie es lo suficientemente lindo como para permitirse la histeria. Pertener a un equipo de fútbol o tener auto tampoco significan nada para nadie. Por encima de todos sus méritos, lo más interesante de la película es que no repite ninguno de los clisés de los films generacionales y no convierte a sus personajes en títeres de esa voluntad superior que algunos pretenden que sea la época. La abulia no les resta sentido del humor ni la ausencia de horizontes los vuelve infradotados. Pero tampoco lo contrario: su simpatía y desenfadado no los equipara a los jóvenes de la publicidad. La heterogeneidad de caracteres juega a favor de una película coral donde el protagonista no es ese fantasma tan recurrente como elusivo que algunos llaman “generación”. ■

Silvia Schwarzböck

**If..., Gran Bretaña, 1969, dirigida por Lindsay Anderson, con Malcolm McDowell, Richard Warwick y Christine Noonan.**

En 1972 yo tenía 10 años. La enfermedad cinéfila se perfilaba como uno de mis síntomas más destacables. La cosa venía complicada. ¿Cuál era el cine en cartel, por aquellos días, que un chico curioso estaba autorizado a ver en Argentina? Poco y nada. No había cable; el video home era inimaginable aún, y encima existía el Ente de Calificación Cinematográfica que, según criterios medievales, nos negaba las pelis más interesantes (prohib. men. de 14, prohib. men. 18 y muchas prohibidas para todo argentino, nativo o por opción). Su poder legal era tal que superaba incluso el de la patria potestad: ni acompañado por los papis podía uno entrar al cine.

Como consuelo, yo armaba carpetas de recortes con avisos publicitarios, fotos y críticas de las películas cuya visión me estaba vedada. Recuerdo el aviso de *If...*: Malcolm McDowell como ícono teenager rebelde de los 70, parado delante del edificio de un colegio, desafiante y esgrimiendo una ametralladora. Todo un resumen de la época. Todo lo que sabía, por entonces, de *If...* era que transcurría en un represivo colegio secundario inglés y que al final los alumnos terminaban cargándose a todo el plantel pedagógico.

A modo de compensación, teníamos *Melody*, de Waris Hussein, una versión infantil de aquellas revueltas en los campus. Esta heredera romántico-melosa-pop-neorrebelde narra una historia de amor entre un chico y una chica de no más de 12 años entre pegajosas baladas de los Bee Gees. Más adecuada para mi edad por su aire de estudiantina, sin embargo se daba el lujo inglés de incluir en su happy end la fuga matrimonial de la precoz pareja mientras una molotov estallaba en el auto de uno de los represivos directores del colegio (escena ampliamente festejada por la platea menuda, que me incluía).

No pretendo polemizar con la exhaustiva nota de Beceyro sobre el cine de Anderson (ver *El Amante* N° 36), ni recordar edades incómodas, pero debo decir que la reciente primera visión de *If...*, después de tantos años, me ha decepcionado bastante. No creo que se trate de un mal film "inflado" por causas extracinematográficas, sino uno que hoy luce un tanto anacrónico. Tal vez un poco menos que *Hospital Britannia* (1983), la otra gran alegoría política de Anderson, estrenada luego de la guerra de Malvinas y que aquí sí hizo un poco de ruido por su postura antihatcheriana. Comparándolas estéticamente, *If...* lleva las de ganar. Lo que no la redime, sin embargo, del enorme peso de "época" que carga de principio a fin. Lo

que resulta paradójico es que sean aquellas escenas que ilustran la rebeldía —grueso onirismo alegórico mediante— las que aparezcan en la actualidad con menor potencia dramática, llegando a veces al ridículo. Un ejemplo: la secuencia en el rectorado con el capellán ¿muerto? saludando desde un cajón del despacho del rector. No me estoy refiriendo a una falla del verosímil narrativo. Anderson — desde el empleo del condicional del título— parece interesarse más en el componente *potencial* anárquico de sus personajes, que en los resultados de su desarrollo. Por ello, esos fuertes quiebres de tono en la narración, como el encuentro sexual con la camarera y sobre todo la apoteótica masacre ¿soñada? ¿deseada? del final, resultan forzados. En cambio, las escenas que ilustran, a modo de viñetas, la vida cotidiana del colegio, sus rituales, las jerarquías, el espíritu contestatario en estado de latencia, junto a los engranajes institucionales represivos, son, por lejos, cinematográficamente más atractivas. Cuando Anderson describe, con apenas un cruce de miradas, las distintas graduaciones jerárquicas de los "seniors" y los "juniors", sus alianzas, los mecanismos de sometimiento, se muestra más contundente que en la larga escena de los azotes (en la que McDowell, hay que reconocer, se luce ampliamente). Y allí es donde exhibe su maestría, en ese territorio donde la exposición sutil cede terreno a la artillería gruesa, como lo demostró años más tarde con la estricta sencillez narrativa de *Las ballenas de agosto*.

Podríamos pensar a *If...* como la precursora de un género que se ha extendido más allá de los 70: las películas inglesas "de colleges". Podríamos incluir en la lista a la melosa *Melody* (1971), pasando por las burdas secuencias de la rebelión secundaria de *The Wall* (1982) (otro flagrante robo de Alan Parker), incluyendo la muy interesante *Another Country, historia de una traición* (Marek Kaniévski, 1984). Del otro lado del Atlántico quedaron *Las fresas de la amargura* (*The Strawberry Statement*, de Stuart Hagmann, 1971), sobre la huelga universitaria y posterior represión en la Columbia University; y puedo apostar que, a esta altura, deben estar muy maduras. En la cajita del cassette se hace referencia a *La sociedad de los poetas muertos*, pero no culpemos a Anderson por ello.

Si hubiera visto *If...* en su correspondiente momento histórico. Si no hubiera tenido que esperar tanto. Si no recordara con tanta fuerza *Un hombre de suerte* (cuando tenía 14 años, coima a un acomodador mediante). Si mi primera crítica en *El Amante* no hubiese sido sobre *Las ballenas de agosto...* Las delicias del condicional son las infinitas posibilidades que abarca. Pero ahora lamento que aquella figurita del collage de recortes haya perdido buena parte de su violento misterio. Sn-If. ■

Lo  
Alejandro Ricagno

## REPASO

**Asesinos por naturaleza (*Natural Born Killers*), dirigida por Oliver Stone. (AVH)**

Puntajes de la redacción: Silvia 9, Quintín 8, Flavia 7, Castagna 6, Noriega 3, García Santiago 2, Bernades 2, García Jorge 1 y Ricagno 1. Por favor, no interrumpen que nos estamos peleando. Polémica Oliver Stone y perfil Sharon Stone (se acabó la pelea) en *El Amante* N° 33.

**Frankenstein (*Mary Shelley's Frankenstein*), dirigida por Kenneth Branagh. (LK-Tel)**

Película que se quiere subir al carrito de Drácula, tropieza y resbala en el líquido amniótico. Coppola, De Niro y Branagh, en ese orden de importancia, son pedazos de una criatura deforme. La producción de Francis Ford, pasada de escenografía, la cámara de Kenneth, pasada de rosca y la actuación de Bob, pasada de maquillaje. Mary Shelley espera por una verdadera adaptación de su gran novela. Mini-dossier Frankenstein en *El Amante* N° 34.

**El extraño mundo de Jack (*Nightmare Before Christmas*), dirigida por Henry Selick. (Gativideo)**

Película de animación producida por Tim Burton que refleja nuevamente el oscuro y maravilloso universo del director. El mundo de Halloween es bello y el de la Navidad mete miedo. Con la estructura de una película Disney (canciones incluidas) se logra un film curioso y lleno de calidez. Los chicos no son los únicos privilegiados con su visión. Comentario en *El Amante* N° 33.

**La última oportunidad (*Simple Men*), dirigida por Hal Hartley. (Transeuropa)**

Tercer Hal Hartley que llega al país, después de *Confía en mí* y *La verdad increíble*, dos películas iguales. En *La última oportunidad*, por fin, Hartley la aprovecha y se suelta un poco

más al alejarse de sus influencias más cercanas (Godard, por ejemplo). Más cálido y menos "moderno", el realizador no tiene tantos seguidores modernos. En su momento, la película fue exhibida en video ampliado, ahora llega al video-video. Comentario en *El Amante* N° 36.

**Stargate —la puerta del tiempo— (*Stargate*), dirigida por Roland Emmerich. (Gativideo)**

*El Amante* desea hacer un servicio a la comunidad: no abras nunca esta puerta. *Stargate* se ha ganado, hasta el momento, el premio a la peor película del año. Se suponía que era el regreso de la ciencia ficción pero está más cercano a su entierro definitivo. Alquile cualquiera del género y le apostamos que no es peor. Comentario un tanto desfavorable en *El Amante* N° 36.

**Me las vas a pagar, papá (*Getting Even with Dad*), dirigida por Howard Deutch. (AVH)**

Volvió Macaulay Culkin (¿qué, alguna vez se fue?). Esta película es mejor que *El ángel malvado* y peor que *Mi pobre angelito*. Las tres son un desastre. Pueden esperar a que se edite *Ricky Ricón* para comprobar que Macaulay no le llega ni a los talones a Mickey Rooney. No se la alquile a los niños, ellos pueden vengarse. Comentario en *El Amante* N° 34.

**El aroma de la papaya verde (*L'odeur de la papaye verte*), dirigida por Tran Anh Hung. (Gativideo)**

A la mayoría de la redacción le gustó, excepto al gurrumín García, por lo que debe tratarse de una película para adultos. Con semejante título, la dupla Olmedo-Porcel hubiera hecho una miniserie, no precisamente muy fina. El film francés dirigido por un vietnamita se toma su tiempo (casi dos horas), pero su visión resulta muy placentera, salvo para el ya mencionado chiquilín. Comentario de gente grande en *El Amante* N° 34. ■

por Jorge García

**El embajador del miedo** (*The Manchurian Candidate*), 1962, dirigida por John Frankenheimer, con Frank Sinatra y Lawrence Harvey.

La primera etapa de la carrera de John Frankenheimer creó expectativas que luego no se vieron confirmadas. Este rocambolesco thriller de política-ficción sobre los intentos de promover la carrera de una suerte de sosias de MacCarthy, muy barroco y visualmente influenciado por el expresionismo con su clima opresivo es, junto con *El otro hombre*, una de las mejores películas del realizador. **TNT 7/5, 15 hs.**

**Traigan la cabeza de Alfredo García** (*Bring Me the Head of Alfredo Garcia*), 1974, dirigida por Sam Peckinpah, con Warren Oates e Isela Vega.

Es sabido que los principales logros de la carrera de Sam Peckinpah se encuentran en sus crepusculares westerns. Sin embargo, esta sórdida historia de un pianista de cuarta perseguido por varios criminales, ambientada en la frontera de Méjico y Estados Unidos, es uno de sus films más negros y desesperados, en el que no casualmente su último plano es el de una ametralladora disparando hacia los espectadores. Un auténtico film "maldito" del director. **CV 30 10/5, 1.30 hs.**

**Diagnóstico fatal** (*An Early Frost*), 1985, dirigida por John Erman, con Ben Gazzara y Gena Rowlands.

Este telefilm del especialista John Erman es probablemente el primer acercamiento filmico a la cuestión del sida. Con varias secuencias de un potente dramatismo y un excelente trabajo de todo el elenco, la película es una decorosa aproximación a un tema problemático, bastante por encima de algunos promocionados productos recientes. **Space 8/5, 18 hs.**

**Invitación a la danza** (*Invitation to the Dance*), 1957, dirigida por Gene Kelly, con Gene Kelly e Igor Youskevitch.

Gene Kelly fue un gran bailarín

que siempre se sintió tentado a dirigir sus propias coreografías. Aquí se dio el gusto y el resultado fue un film, en líneas generales, pretensioso y solemne en el que contaba tres diferentes historias solo por medio de la danza. Con algunos buenos momentos, pero con una general falta de inspiración y ligereza, la película es un fallido intento solo recomendable para los incondicionales del género. **TNT 23/5, 1 hs.**

**Busco mi destino** (*Easy Rider*), 1969, dirigida por Dennis Hopper, con Peter Fonda y Dennis Hopper.

Hace mucho tiempo que no veo este film, que tuvo gran éxito en su momento y con el que confieso que nunca simpaticé demasiado. Primera película de Dennis Hopper y tal vez el título más emblemático de los años 60, con su enfrentamiento entre hippies y defensores del establishment, tenía una excelente banda de sonido y una gran actuación de Jack Nicholson antes de que se convirtiera en una superestrella. De todos modos, puede ser interesante ver hoy esta película y hacer la evaluación correspondiente. **Cinemax 26/5, 22 hs.; 29/5, 20.15 hs.**

**El pistolero** (*The Gunfighter*), 1950, dirigida por Henry King, con Gregory Peck y Arlen Westcott.

Para Samuel Fuller, Henry King dirigió no menos de veinte obras maestras en su dilatada carrera. Más allá de la exageración

fulleriana, indudablemente hay muchos títulos valiosos en la filmografía del director y este es uno de ellos. A través de la historia de un pistolero que trata de olvidar su sangriento pasado, King inaugura el llamado western "psicológico" brindando un relato austero y de gran concisión dramática. **Canal Fox 29/5, 13 hs.**

**La brigada de los valientes** (*A Distant Trumpet*), 1964, dirigida por Raoul Walsh, con Troy Donahue y Suzanne Pleshette.

A esta altura ya no quedan dudas de que Raoul Walsh es uno de los más grandes directores de la historia del cine. *La brigada de los valientes*, su última película, que hace mucho tiempo que no se exhibe, sobre el enfrentamiento generacional que se da entre dos oficiales en un fuerte militar, y en la que Walsh toma claramente partido por el más veterano, tiene el tono lírico y reflexivo de los films de su última etapa. Digna culminación de una gran carrera. **Cinemax 13/5, 5.30 hs.; 21/5, 7 hs.**

**La decepción panameña** (*The Panama Deception*), 1992, dirigida por Barbara Trent.

La decepción del título también es aplicable en buena medida a este documental que cuestiona la intervención de EE.UU. en el país centroamericano y el papel jugado por los medios de comunicación en la misma. Con una estética que utiliza los elementos más tradicionales del género, el film es más un manifiesto antirreaganiano que

un auténtico pronunciamiento contra la política global de su país. **VCC 24 14/5, 13, 15, 17 y 19 hs.**

**Secreto oculto en el mar** (*Night Moves*), 1975, dirigida por Arthur Penn, con Gene Hackman y Jennifer Warren.

Arthur Penn logró bastante fama con algunas películas que es muy posible que hoy estén bastante envejecidas. Uno de sus títulos menos vistos pero también uno de los mejores es esta desencantada historia de un detective que en plena crisis matrimonial debe investigar la desaparición de una joven. Con su narración tensa y crispada recupera la mejor tradición del cine negro. Para no dejar pasar. **Space 15/5, 24 hs.**

**Imitación de la vida** (*Imitation of Life*), 1959, dirigida por Douglas Sirk, con Lana Turner y John Gavin.

Los melodramas que Douglas Sirk dirigió en los 50 para la Universal lo señalan como el maestro indiscutido del género. Este, el último de la serie, sobre una folletinesca historia de Fanny Hurst —una joven negra que reniega de su origen y quiere pasar por blanca— es uno de los típicos casos en que Sirk, llevando hasta las últimas consecuencias un material imposible y trabajando "contra" él, logra una película memorable. Obra maestra para no dejar pasar. **Cinecanal 6/5, 8.05 hs.; 28/5, 5 hs.**

## DEAN Y JERRY

Debo confesar que no me encuentro de ninguna manera entre los "incondicionales" de Jerry Lewis. Me interesa bastante como director y creo que tiene algunas grandes películas, como *El profesor chiflado*, *El terror de las chicas* o *Tres en el sofá*, otras interesantes y algunas regulares. Mucho menos satisfactoria me resulta su carrera como cómico en pareja con Dean Martin, ya que en este terreno son abundantes los títulos mediocres o decididamente malos. Si bien

en algunas de esas películas hay buenos momentos, en otras se impone la chabacanería y el humor de dudoso gusto. De todas maneras el ciclo que se podrá ver en el **Canal 5 de Cablevisión** entre el 15 y el 19 de mayo y en el que se exhiben diez títulos de la pareja será muy bien recibido por los fanáticos a los que hacía referencia al comienzo de esta nota. Por mi parte, creo que hay una gran diferencia entre las cuatro películas dirigidas por Frank Tashlin, en las que, más allá de sus altibajos, priva el estilo anárquico e irreverente del director, y las restantes del

ciclo, de las que solo se puede rescatar *¡Qué clase de niño!* de Norman Taurog, que se verá el lunes 15 a las 13 y 19 hs., siendo el resto rutinario e irrelevante. Los films de Tashlin son *Artistas y modelos*, el mismo día 15 a las 11 y a las 16; *Tú, mi conejo y yo*, el martes 16 a las 13 y a las 19; *Entre la espada y la pared*, el jueves 18 a las 13 y a las 19, y *El enfermero*, el viernes 19 a las 13 y a las 19. Ya saben: los Jerry-adictos, de parabienes, seguramente verán todos los films a proyectarse; los otros, elijan las de Frank Tashlin. ■

Jorge García

## HENRY HATHAWAY EL ULTIMO DE LOS PRIMITIVOS

**El jardín del mal** (*Gardens of Evil*), 1954, con Gary Cooper y Richard Widmark. **HBO, 11/5 22 hs.**

**Los hijos de Katie Elder** (*The Sons of Katie Elder*), 1965, con John Wayne, Dean Martin y Martha Hyer. **Canal 365, 11/5 16 hs. y 12/5 9 hs.**

Curioso caso el de Henry Hathaway: para algunos de sus exégetas, como la revista *Positif*, un maestro a la altura de Ford o de Hawks; para otros, como la superinformada enciclopedia Katz, que incluye hasta a algunos directores de cuarta categoría, ni siquiera merece ser mencionado. Es posible que lo cierto, como en muchos otros casos, esté en un justo término medio.

Henry Hathaway nació en Sacramento en 1898 y tras varios años de trabajo en distintos rubros de la industria hollywoodense, que incluyen algún desempeño como actor infantil, debuta en la dirección en 1932, siendo tal vez el único ejemplo de un realizador vinculado al cine de los "primitivos" que comienza a dirigir después de la llegada del sonoro. A lo largo de cuarenta años de carrera, Hathaway

realizó cincuenta films, la mayoría de ellos encuadrados dentro del western (veinte en total) y el cine de aventuras, con alguna incursión en el cine negro.

Tal vez uno de los problemas que se presenta al evaluar la obra de Hathaway es que sus films más famosos y conocidos están lejos de ser los mejores. Así, la presunta calidad artística de *Sueño de amor eterno* tiene más que ver con la iluminación de Charles Lang que con el trabajo del director; *El beso de la muerte*, por su parte, solo tiene el interés que le otorga la composición de Richard Widmark en su debut como un sádico psicópata; en *Torrenste pasional*, el único ingrediente atractivo es el traste de Marilyn enfundado en vistoso pantalón rojo, y, por último, *Temple de acero*, que le valiera el Oscar a John Wayne por una actuación de "taquito", es un western rutinario y de claras connotaciones fascistas. Habrá pues que dirigirse a otros títulos para valorar la obra de un director que ya en 1935 demostraba su capacidad para el cine de acción, realizando uno de los clásicos indiscutibles del género: *Tres lanceros de Bengala*. Si bien, como ya dije,

Hathaway es un realizador formado alrededor de los directores "primitivos", a diferencia de ellos hay en distintos momentos de su obra una cierta búsqueda experimental que, por ejemplo, lo lleva a filmar en 1936 la primera película en color rodada en exteriores, a utilizar todas las formas de pantalla ancha, a incorporar elementos casi documentales en películas como *13 Rue Madelaine* y *El zorro del desierto*, un muy interesante film sobre el mariscal Rommel o a realizar *El correo del infierno*, un western de una concisión y un ascetismo narrativos que anticipan los trabajos de Monte Hellman.

Si bien en la carrera de Hathaway no aparecen con claridad las constantes temáticas y estilísticas que puedan definirlo sin más como un autor, hay algunos elementos reiterados que se acentúan en su última etapa y que le otorgan cierta personalidad a su obra. Entre ellos podemos mencionar una potente utilización del paisaje como marco de los sucesos narrados que en sus mejores momentos lo acercan a Anthony Mann y una tendencia a situar la acción dentro del plano, sin inútiles movimientos de cámara ni apresurados cortes, permitiendo el

desplazamiento de los actores para que el montaje se dé dentro del cuadro, un poco a la manera de Howard Hawks, aunque sin su riqueza y complejidad. Por otra parte, en sus protagonistas existen ciertos rasgos que se repiten, como el peso que sobre ellos ejerce el pasado, la búsqueda de venganza ante lo que se considera una injusticia o las relaciones que se dan entre personajes opuestos como ocurre con Cooper y Widmark —un villano memorable en *El jardín del mal*—, que permiten caracterizar adecuadamente su obra. Además, en sus mejores películas, Hathaway muestra un seguro dominio del lenguaje cinematográfico y un clasicismo narrativo que lo colocan sin dificultad en la mejor tradición del cine norteamericano. Algunos films de Hathaway están editados en video pero muchos menos son los que se exhiben por cable, por lo que conviene no dejar pasar la oportunidad de ver estos dos westerns que están entre lo mejor de su carrera para conocer a un director que, si bien es probable que nunca haya hecho una obra maestra, ha realizado la suficiente cantidad de films interesantes como para merecer atención, sobre todo entre los amantes del cine clásico. ■

**Jorge García**

**Cierra tus ojos** (*Close My Eyes*), 1991, dirigida por Stephen Poliakoff, con Clive Owen y Saskia Reeves.

Primer largometraje del inglés Stephen Poliakoff, del que recuerdo haber visto un excelente telefilm (*Caught*, con Peggy Ashcroft), esta historia de una relación entre hermanos tiene gran interés. Con una fluida narración, evita cualquier atisbo de sensacionalismo frente a un tema escabroso y cuenta con una memorable actuación de Saskia Reeves en el papel de la hermana casada pero incestuosa. **Space 20/5, 24 hs.**

**Te odio mi amor** (*Unfaithfully Yours*), 1948, dirigida por Preston Sturges, con Rex Harrison y Linda Darnell.

Hoy se reconoce que Preston Sturges es uno de los grandes realizadores de comedias del cine norteamericano pero a la vez es uno de los menos vistos. Esta historia de un director de orquesta que ante la presunta infidelidad de su esposa considera incluso la posibilidad de matarla,

con sus toques de comedia negra, resulta una brillante muestra de su talento y le da a Rex Harrison la oportunidad de interpretar el papel de su vida. **VCC 24 14/5, 13, 15, 17 y 19 hs.**

**Asesinato por demencia** (*Murder: By Reason of Insanity*), 1985, dirigida por Anthony Page, con Candice Bergen y Jurgen Prochnow.

Interesante telefilm de Anthony Page basado en una historia real sobre una mujer amenazada de muerte por su esposo, quien escapa de un instituto donde estaba tratándose de una progresiva psicopatía. El reciente suspenso, el final inconformista y una memorable composición de Jurgen Prochnow como el desequilibrado marido hacen recomendable este título. **Canal Fox 8/5, 21 hs.; 15/5, 13 hs.; 28/5, 23 hs.**

**Thelonious Monk, una vida en el jazz** (*Thelonious Monk: Straight No Chaser*), 1988, dirigida por Charlotte Zwerin.

Todos los amantes del jazz

reconocen en Thelonious Monk a una de las figuras capitales en ese terreno. Este excelente documental producido por Clint Eastwood es un vívido retrato del legendario pianista y compositor. Recomendable no solo para los conocedores del jazz sino para todos los que aprecien películas poco convencionales dentro del género. **I-SAT 3/5, 21 hs.; 11/5, 0.30 hs.; 10/5, 17.30 hs.; 24/5, 15.45 hs.**

**La mosca** (*The Fly*), 1958, dirigida por Kurt Newman, con Vincent Price y Patricia Owens.

El prolífico Kurt Newman fue un director de películas clase B que ocasionalmente realizó títulos interesantes. Esta historia que luego volvería a filmar David Cronenberg, acerca de un científico que hace experimentos sobre la desintegración de la materia y termina fusionándose con una mosca, tiene una inquietante atmósfera y un sorprendente final, que lo convierten en un pequeño clásico de la ciencia ficción de los 50. **Canal Fox 10/5, 21 hs.; 27/5, 23 hs.**

**Idilio prohibido** (*Hilda Crane*), 1956, dirigida por Philip Dunne, con Jean Simmons y Guy Madison.

Philip Dunne es conocido sobre todo por su trabajo como guionista de muchos títulos importantes de la Fox, como, entre otros, *Qué verde era mi valle* y *El camino del gaucho*, siendo acaso este sensible e intimista retrato de un personaje femenino su mejor título, en el que Jean Simmons realiza una de sus más logradas interpretaciones. El carácter de la protagonista es sorprendentemente liberado para la época en que se hizo la película. **Canal Fox 2/5, 13 hs.; 25/5, 13 hs.**

**Las esposas de Stepford** (*The Stepford Wives*), 1975, dirigida por Bryan Forbes, con Katharine Ross y Paula Prentiss.

El inglés Bryan Forbes ha desarrollado una larga carrera plagada de altibajos. En este relato sobre dos amigas que llegan a un pueblo de vacaciones y se encuentran con que sus

mujeres viven en un aparente estado de felicidad continua, a partir de un excelente guión de William Goldman, logra crear una atmósfera que va volviéndose cada vez más siniestra e inquietante. Uno de los mejores films del director.  
**TNT 14/5, 21 hs.**

**Este hombre debe morir** (*Que la bête meure*), 1969, dirigida por Claude Chabrol, con Michel Duchaussoy y Caroline Cellier.

Las películas de Claude Chabrol, en particular las de esta etapa, tienen un rigor casi languiano en la construcción. En esta ocasión, partiendo de una clásica novela de Nicholas Blake, ejemplo de policial psicológico, sobre un hombre que busca incansablemente a quien provocó la muerte de su hijo en un accidente, traza no solo una austera reflexión sobre la soledad del vengador sino que también convierte al film en una desoladora tragedia.  
**CV 5 31/5, 13 y 19 hs.**

**El final de un canalla** (*There Was a Crooked Man...*), 1970, dirigida por Joseph Mankiewicz, con Kirk Douglas y Henry Fonda.

En principio no habría nada más ajeno que un western al universo de Joseph Mankiewicz. Sin embargo, esta curiosa aproximación al género centrada en el enfrentamiento entre un pícaro incurable —notable Kirk

## CINE ARGENTINO

El nutrido material que exhibe **Space** este mes ofrece, como siempre, algunos títulos de sumo interés por distintos motivos. Se proyectarán, por ejemplo, dos películas poco vistas de José Agustín Ferreyra, uno de los pioneros del cine nacional. El martes 2 a las 13 se exhibirá *Ayúdame a vivir* (1937) y el 9 a la misma hora *La que no perdonó* (1938), dos espesos melodramas que, más allá de su rusticidad, tienen la habitual fuerza expresiva de los films del director, contando la segunda con una gran actuación de Elsa O'Connor. El jueves 25 a las 13 se podrá ver *Yo no elegí mi vida* (1949), uno de los mejores policiales realizados en nuestro país, dirigido por el impersonal Antonio Momplet. En la película es guionista y actúa Enrique Santos Discépolo y no faltan las malas lenguas que también le atribuyen la dirección. Habrá

este mes dos interesantes películas de Daniel Tinayre, para quien esto escribe, uno de los mejores directores de la historia del cine argentino. El miércoles 24 a las 14.30 se verá *Danza del fuego* (1949), sombrío melodrama construido por medio de "flashbacks" en el que el director muestra su innegable dominio de la narración cinematográfica, y el sábado 27 a las 13 se exhibirá *Deshonra* (1951), drama carcelario con un reparto multiestelar y una infrecuente dosis de sexo y sadismo. En ambos casos, Tinayre impone su capacidad como realizador sobre guiones inconsistentes, mostrando su predilección por los ambientes sórdidos y morbosos, además de su aptitud para expresarse visualmente. El caso de Hugo del Carril, en cuanto a su lucha con guiones esquemáticos y débiles, es similar al de Tinayre. Temperamento excesivo por naturaleza, su mejor nivel lució

en películas que le permitieron desplegar un estilo poderosamente romántico y visualmente exaltado, como en *Más allá del olvido* y *La Quintrala*. El sábado 6 se podrá ver *Historia del 900* (1949), su primera película, un decoroso film de época más allá del esquematismo de sus personajes. El jueves 18 a las 24 se verá su film más famoso, *Las aguas bajan turbias* (1952), película de inflamado mensaje político que es posible que haya envejecido mal pero que aún mantiene la fuerza de algunas de sus escenas. Por último, el domingo 28 a las 14.30 se exhibirá *Esta tierra es mía* (1960), en la que solo por momentos del Carril logra superar las debilidades de un guión imposible. De todas maneras, estos tres títulos pueden ser una buena aproximación a la obra de uno de los directores más relevantes del cine nacional. ■

**Jorge García**

Douglas— y un comisario aparentemente recto e incorruptible mantiene, sin renegar de las constantes genéricas, las típicas características del cine del director, esto es, un muy inteligente manejo de los diálogos y una caústica, por no decir cínica, visión de las relaciones humanas.  
**Space 29/5, 16 hs.**

**Sombras del paraíso** (*Les enfants du paradis*), 1945, dirigida por Marcel Carné, con Jean-Louis Barrault y Arletty.

Por cierto que no creo que Marcel Carné sea uno de los grandes directores de todos los tiempos ni este uno de los mejores films de la historia del cine, pero tampoco me sumaré al coro de los que pretenden que se trata de un bodrio sobrevalorado. Esta

película escrita por Jacques Prévert, cautivante en muchos momentos y de a ratos algo estirada, nos narra las desventuras de un grupo de actores, ambientada en la Francia del siglo pasado, y es en sus mejores pasajes una apasionada historia de "amour fou" y a la vez una reflexión sobre los mecanismos de la representación.  
**CV 5 23/5, 11 y 16 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 6° A  
Teléfono y Fax: 322-7518**

# Películas para ver en mayo

<b>Lunes</b> <b>1</b>	<i>Ninotchka</i> (E. Lubitsch) CV 5, 13 y 19 hs. <i>Asuntos internos</i> (M. Figgis) Space, 24 hs.	<b>Miércoles</b> <b>17</b>	<i>Tiempos modernos</i> (C. Chaplin) VCC 24, 13, 15, 17, 19, 21, 23 y 1 hs. <i>Sorgo rojo</i> (Z. Yimou) Space, 22 hs.
<b>Martes</b> <b>2</b>	<i>Las tres noches de Eva</i> (P. Sturges) CV 5, 13 y 19 hs. <i>Subida al cielo</i> (L. Buñuel) VCC 24, 13, 15, 17, 19, 21, 23 y 1 hs.	<b>Jueves</b> <b>18</b>	<i>Fenómenos</i> (T. Browning) VCC 24, 13, 15, 17, 19, 21, 23 y 1 hs. <i>El halcón y la flecha</i> (J. Tourneur) Space, 16 hs.
<b>Miércoles</b> <b>3</b>	<i>La condesa descalza</i> (J. Mankiewicz) Canal 365, 9 hs. <i>La conversación</i> (F. F. Coppola) Space, 24 hs.	<b>Viernes</b> <b>19</b>	<i>Agridulce</i> (M. Newell) Cinecanal, 16 hs. <i>¿Qué pasó con Baby Jane?</i> (R. Aldrich) Cinemax, 17 hs.
<b>Jueves</b> <b>4</b>	<i>La noche</i> (M. Antonioni) CV 5, 22 y 3.30 hs. <i>Zelig</i> (W. Allen) I-SAT, 0.30 hs.	<b>Sábado</b> <b>20</b>	<i>La verdadera historia de Jesse James</i> (N. Ray) Fox, 13 hs. <i>Sin miedo a la muerte</i> (J. Fargo) Space, 20 hs.
<b>Viernes</b> <b>5</b>	<i>Saint Jack</i> (P. Bogdanovich) HBO, 10.30 hs. <i>Una Eva y dos Adanes</i> (B. Wilder) CV 5, 13 y 19 hs.	<b>Domingo</b> <b>21</b>	<i>El rey de la comedia</i> (M. Scorsese) CV 5, 16.25 hs. <i>Festín desnudo</i> (D. Cronenberg) VCC 24, 22, 24 y 2 hs.
<b>Sábado</b> <b>6</b>	<i>Un tiro en la noche</i> (J. Ford) Cinecanal, 11.45 hs. <i>La batalla de Argelia</i> (G. Pontecorvo) CV 5, 22 y 3.20 hs.	<b>Lunes</b> <b>22</b>	<i>El extraño caso del doctor Petiot</i> (C. de Chalonge) CV 30, 22 hs. <i>Los ángeles salvajes</i> (R. Corman) Cinemax, 23.20 hs.
<b>Domingo</b> <b>7</b>	<i>Cromosoma 5</i> (D. Cronenberg) VCC 24, 24 y 2 hs. <i>Calles peligrosas</i> (M. Scorsese) HBO, 1.45 hs.	<b>Martes</b> <b>23</b>	<i>El ángel exterminador</i> (L. Buñuel) VCC 24, 13, 15, 17, 19, 21, 23 y 1 hs. <i>Escrito en el agua</i> (J. Sayles) CV 30, 22 hs.
<b>Lunes</b> <b>8</b>	<i>La costa Mosquito</i> (P. Weir) VCC 25, 14, 16, 18 y 20 hs. <i>El emperador del Norte</i> (R. Aldrich) Fox, 23 hs.	<b>Miércoles</b> <b>24</b>	<i>Adiós, mi amor</i> (D. Richards) I-SAT, 14 hs. <i>Aventurero del Pacífico</i> (J. Ford) Canal 365, 16 hs.
<b>Martes</b> <b>9</b>	<i>El río y la muerte</i> (L. Buñuel) VCC 24, 13, 15, 17, 19, 21, 23 y 1 hs. <i>Los ojos de Laura Mars</i> (I. Kershner) HBO, 23.45 hs.	<b>Jueves</b> <b>25</b>	<i>Más allá de la duda</i> (F. Lang) TNT, 13.25 hs. <i>El reto de Valdez</i> (E. Sherin) Cinecanal, 16 hs.
<b>Miércoles</b> <b>10</b>	<i>Loca evasión</i> (S. Spielberg) Space, 20 hs. <i>Gatica, el Mono</i> (L. Favio) VCC 23, 22 y 2 hs.	<b>Viernes</b> <b>26</b>	<i>Dios sabe cuánto amé</i> (V. Minnelli) TNT, 13 hs. <i>Christine</i> (J. Carpenter) Space, 24 hs.
<b>Jueves</b> <b>11</b>	<i>El camino del arco iris</i> (F. Coppola) Cinemax, 12.30 hs. <i>Nena, eres tú</i> (J. Sayles) Cinecanal, 16.45 hs.	<b>Sábado</b> <b>27</b>	<i>Designios de mujer</i> (V. Minnelli) TNT, 18.55 hs. <i>La casa de la colina embrujada</i> (W. Castle) CV 5, 19 hs.
<b>Viernes</b> <b>12</b>	<i>Yo seré la estrella</i> (S. Donen) CV 5, 11.40 hs. <i>Mentes que brillan</i> (J. Foster) Space, 22 hs.	<b>Domingo</b> <b>28</b>	<i>La adorable revoltosa</i> (H. Hawks) VCC 24, 13, 15, 17 y 19 hs. <i>El amante del amor</i> (F. Truffaut) CV 5, 23.50 y 5.20 hs.
<b>Sábado</b> <b>13</b>	<i>Elmer Gantry</i> (R. Brooks) CV 5, 11.40 hs. <i>Río Grande</i> (J. Ford) VCC 24, 13, 15, 17 y 19 hs.	<b>Lunes</b> <b>29</b>	<i>Mientras la ciudad duerme</i> (J. Huston) CV 5, 11 y 16 hs. <i>La prueba</i> (J. Moorhouse) VCC 23, 24 y 4 hs.
<b>Domingo</b> <b>14</b>	<i>Laura</i> (O. Preminger) I-SAT, 14 hs. <i>Miss Mary</i> (M. L. Bemberg) Cinemax, 18.30 hs.	<b>Martes</b> <b>30</b>	<i>La dama de Shangai</i> (O. Welles) CV 5, 11 y 16 hs. <i>Nosferatu</i> (W. Herzog) Cinerama, 0.15 hs.
<b>Lunes</b> <b>15</b>	<i>Duelo de titanes</i> (J. Sturges) Canal 365, 16 hs. <i>Sueños de Arizona</i> (E. Kusturica) VCC 25, 22, 0.30 y 3 hs.	<b>Miércoles</b> <b>31</b>	<i>La pandilla Grissom</i> (R. Aldrich) CV 5, 11 y 16 hs. <i>Piso de soltero</i> (B. Wilder) TNT, 21 hs.
<b>Martes</b> <b>16</b>	<i>Viridiana</i> (L. Buñuel) VCC 24, 13, 15, 17, 19, 21, 23 y 1 hs. <i>Depredador</i> (J. McTiernan) Fox, 21 hs.		

Recomendaciones especiales,  
comentadas en las páginas 60 a 62

## Menú de cine en TV

## Las buenas, las malas y las feas (estrenos en video)

			Q	FF	GN	SG	JG	GJC	AR	SS	HB
Amistades peligrosas	Y. Bogayevicz	Transeuropa				7		5	6	5	4
Asesinos por naturaleza	O. Stone	AVH	8	7	3	2	1	6	1	9	2
Carnaval de almas	H. Harvey	Epoca	8		10	10	10	10	10	10	9
Corazón indomable	T. Bill	AVH		1	1						
De amor y de sombra	B. Kaplan	Trasmundo			1			1			
Diario de una camarera	L. Buñuel	Epoca			6	7	9	8		8	7
Dos bribones de alto riesgo	M. Ritchie	LK-Tel		4		2					
El aroma de la papaya verde	T. Anh Hung	Gatideo	7	7	6	3	6		6		6
El extraño mundo de Jack	H. Selick/T. Burton	Gatideo	9	9	9	8		7	7	9	
El mundo en peligro	G. Douglas	Epoca	7	7	8		8	9	9	9	
Erase una vez en Hollywood 3	B. Friedgen	AVH		8		6	7	8			
Frankenstein	K. Branagh	LK-Tel	2	1		7	3	4		4	3
La fuga	R. Donaldson	Trasmundo				2		4	2		
La última oportunidad	H. Hartley	AVH	8			8	7		7		7
Las chicas crecen	S. Miner	Gatideo		4		7					
Mac y sus hermanos	J. Turturro	LK-Tel					4		5		7
Matiné	J. Dante	Transeuropa			6	8			8	4	7
Necronomicón	B. Yuzna	Gatideo						3			
Preludio para un amor	C. Miller	Trasmundo					5	6	8		6
Sin opción	N. Lescovich	Gatideo						2			1
Stargate —la puerta del infierno—	R. Emmerich	Gatideo	1	1		1				1	
Tierra de pasión	V. Fleming	Epoca		9			8	8			8
Time Cop	P. Hyams	AVH				7					
¡Me las vas a pagar, papá!	H. Deutch	AVH				3					

Cinéfilos S.R.L.  
Presenta

# La Videoteca

Corrientes 1555 - (1042) Capital Federal Tel: 371-7098

*Cine de Autor*  
*Cine Mudo*  
*Clasicos del cine*  
*Cine Argentino*  
*Documentales*  
*Operas, Ballets, Musicales,*  
*Arte, Pintura*  
*y algunas rarezas más.*

## 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.

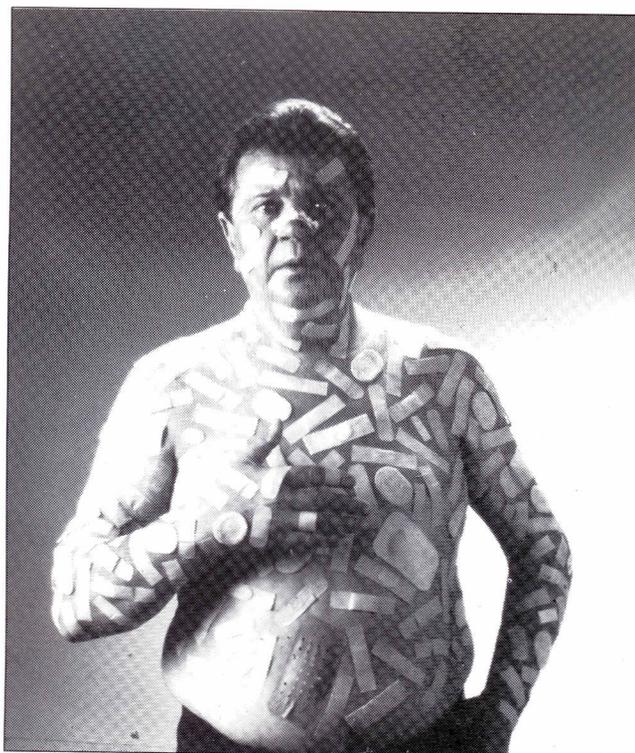
Florida 165, Galería Güemes Ala Mitre, piso 10º, of. 1006. Lunes a viernes de 11 a 19 hs.  
Tel.: 342-2624 (directo y receptor de mensajes las 24 hs.) ó 331-3041/6 y 331-2911/4, interno 271.

# 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



¿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

# Harpo Marx speaks



**Buenos Aires Herald**

El diario argentino escrito en inglés