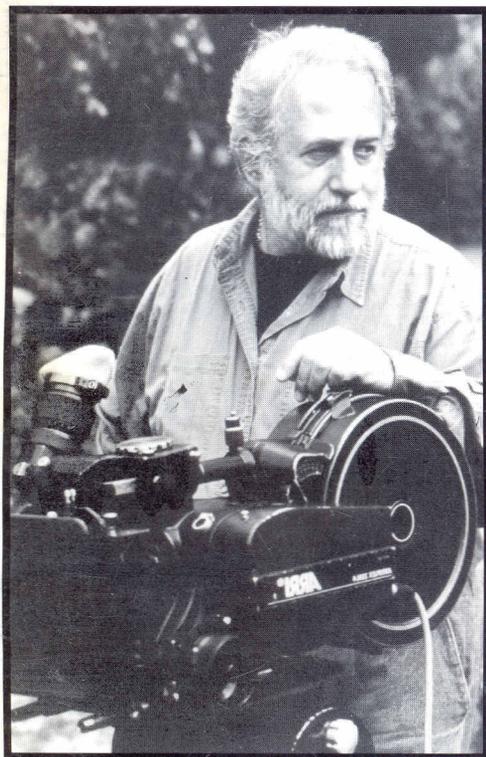


EL AMANTE C I N E



La ley de la frontera

Caballos salvajes / 10 diferencias
entre *La ley de la frontera* y *Caballos
salvajes* / *Antes del amanecer* /

1000 boomerangs / *Las mujeres también se ponen tristes* /
Congo / *Marea roja* / *Los pequeños traviesos* / *Carrington* /

Festivales de documentales:
calendario mundial / Diccionario cinéfilo /

Dossier Eric Rohmer

10 diferencias entre Jerry Lewis y Jim Carrey /

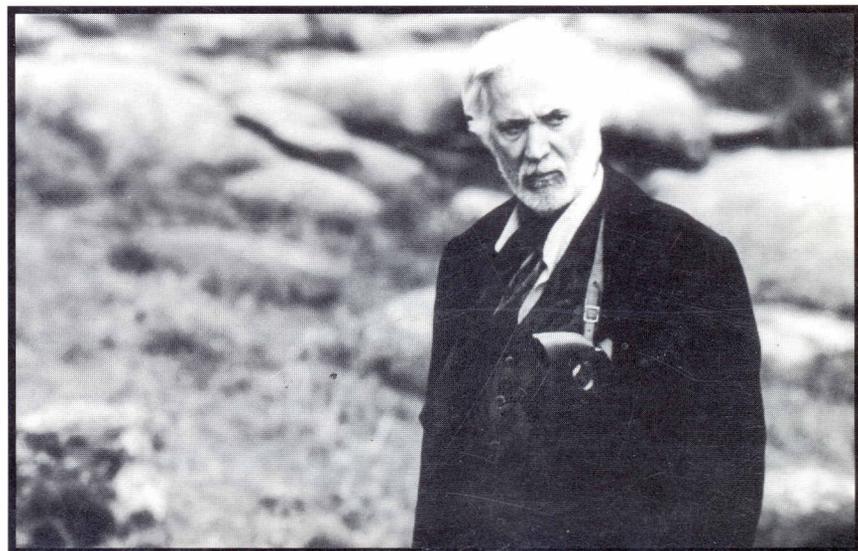
Guía diaria de cine en TV

Video / Libros / Discos

Informe especial:
el dark en el cine /

Hans-Jürgen

Syberberg





¿No pensó en tener una
buena protección médica?



MEDIPLAN
Protección Médica Para Todos

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

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

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

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

Queridos lectores:

El sábado 12 de agosto, en un programa de radio, un oyente le preguntó a Miguel Angel Solá si no pensaba que la crítica —y en especial *El Amante*— se ensañaba con el cine argentino. El actor contestó afirmativamente y agregó: “Los quiero ver detrás de una cámara con la escasez de medios del cine argentino”. Es curioso, pero en la frase (que está lejos de ser exclusiva de Solá), de menos de veinte palabras, hay tres errores. El primero es que *El Amante*, medido en términos estrictamente estadísticos, no demuestra ninguna animadversión especial contra el cine argentino. En sus casi cuatro años de existencia la revista comentó en su sección de estrenos 42 películas argentinas. Si simplificamos y obviamos los matices (que a veces los tenemos), podemos clasificar esos comentarios en 15 positivos y 27 negativos (un 35% de comentarios positivos). No está tan mal si consideramos que se decía, para impulsar la promulgación de la ley, que la industria argentina estaba en un estado terminal. Por su parte, los estrenos de habla inglesa se llevaron un 48% de comentarios positivos, una diferencia nada dramática considerando que tratamos de cubrir todos los estrenos nacionales y que, por razones de espacio, algunas de las más nefastas películas norteamericanas quedaron afuera. Es razonable pensar que si incluyéramos comentarios de todos los estrenos de habla inglesa los porcentajes se emparejarían bastante. El segundo error —si se lo puede llamar error— es el que supone que para criticar una película hay que saber hacer películas. Argumento claramente antidemocrático y corporativista que desemboca en que solo los médicos pueden criticar a los médicos, los políticos a los políticos y los militares a los militares. El tercero, ya un clásico, es escudarse en la falta de medios para amordazar las opiniones contrarias. No hacemos las cuentas de los costos de producción de una película antes de escribir las críticas pero, si lo hiciéramos después, comprobaríamos que hemos hablado con entusiasmo de esfuerzos casi cooperativos como *Fotos del alma*, *Labios de churrasco* o *¡Que vivan los crotos!*, así como de producciones importantes como *Gatica* o *Un lugar en el mundo*. En el otro extremo, hemos criticado sin pudor producciones millonarias como la última película de Subiela o de costo mínimo como *Comix*, de Jorge Coscia. Suponer que, como el cine argentino no dispone de las facilidades de los cines de otras latitudes, hay que silenciar las críticas no puede llevar a otra cosa que a perpetuar algunas de las causas de la debacle económica de la industria. Igualar en el elogio a películas buenas y malas solo puede perjudicar al cine globalmente.

Dos películas nacionales con saludables intenciones comerciales son comentadas en este número; para fijar las ideas no solo las analizamos individualmente sino que esbozamos un cuadro comparativo entre ambas. En el terreno de las películas que no disponen de los medios de las grandes producciones tenemos dos entusiasmos. Uno es nuevo: el estreno en nuestro país de *Antes del amanecer*, la tercera película de Richard Linklater, un joven director norteamericano ubicado al margen del mainstream hollywoodense pero también de los movimientos independientes más afectados. El otro entusiasmo de “bajo costo” es nada menos que Eric Rohmer, un ejemplo de cine inteligente y austero. Sus casi cuarenta años como director y crítico son revisados en un dossier especial.

Mientras la sociedad debate si Massera debe tener un espacio en los medios o callar para siempre, Alejandro Ricagno analiza la obra del director alemán Hans-Jürgen Syberberg, una de cuyas películas, exhibidas recientemente en la Sala Lugones, se centra en Hitler y dura aproximadamente 6 horas. Las implicaciones del acercamiento a una figura repudiable son analizadas por Ricagno con la elegante compañía de Foucault, Sontag y Deleuze.

Si de comparaciones hablábamos, con otro cuadro salimos al cruce de una fácil y errónea equiparación entre el más sobrevalorado de los actores del momento —Jim Carrey— y uno de los menos reconocidos genios del pasado —Jerry Lewis—.

Silvia Schwarzböck sabe cosas que muchos de sus compañeros no sabemos: una es la relación entre el rock, el cine y una estética muy especial llamada “dark”. Le pedimos una divulgación para burros (nosotros), que se convirtió en una nota de varias páginas que interesará incluso a gentes más cultas (ustedes).

Este es un número muy variado, esperamos que les guste. Si no les gusta, piensen en todas las dificultades que tenemos para hacer la revista. Además, los queremos ver a ustedes haciendo esto.

Hasta el mes que viene.

SUMARIO**Estrenos**

<i>La ley de la frontera</i>	2
<i>Caballos salvajes</i>	4
10 diferencias entre <i>La ley de la frontera</i> y <i>Caballos salvajes</i>	7
<i>Antes del amanecer</i>	8
<i>Las mujeres también se ponen tristes</i>	10
<i>1000 boomerangs</i>	11
<i>Congo, Marea roja, Los pequeños traviesos, Carrington</i>	12

10 diferencias entre

Jerry Lewis y Jim Carrey	15
--------------------------------	----

Dossier Rohmer

Perfil	17
Rohmer y la literatura	20
Rohmer y la crítica	23
Filmografía comentada	26

El dark y el cine

Hans-Jürgen Syberberg	38
Correo	41
Diario de Valdez	44
Diccionario cinéfilo	46
Calendario de festivales	48
Mundo cine	50

Guía del amante

Videoclips	53
Discos	54
Libros	55
Video	57
Cine en TV	60
Tabla	64

Directores: Eduardo Antún (Quintín), Flavia de la Fuente y Gustavo Noriega

Consejo de redacción: los arriba citados y

Gustavo J. Castagna

Colaboraron en este número: Alejandro Ricagno, Eduardo A. Russo, Santiago García, David Oubiña, Horacio Bernades, Jorge La Ferla, Guillermo Pintos, Jorge García, Guillermo Ravaschino, Silvia Schwarzböck, Sergio Eisen, Cecilia Sperlberg, Marcelo Mosenon, Sebastián Sánchez, Nicolás Trovato, y Tino y Norma Postel.

Cani: Haydée Thompson

Diego: Nené Díaz Colodrero

Corresponsal extranjero en la Bombonera: Gustavo J. Castagna

Corresponsal en París: Marcelo Mosenon

Setimo Aloisio: Gustavo Requena Johnson

Corrección: Gabriela La Raulito Ventureira

Diagramación y composición: Huevo, huevo, huevo, Almar, Almar, Almar

Tipea: Marcelo Tinelli

Asesor diseño: Fernando Alphonse Santamarina

Imprenta: Impresora Americana. Lavardén 163

Fotomecánica (nos cortaron las piernas): Proyección.

Rivadavia 2134 5º G

Distribución: Capital, Vaccaro, Sánchez y Cia S. A.

Moreno 794 9º piso. Capital

La aventura ¿es la aventura?

por Quintín

“¡Es un frontera!”, decía Hans, el personaje de Sacristán en *Un lugar en el mundo* aludiendo a la moral inquebrantable de Luppi, mientras seguramente reflexionaba si debía robarle la mujer. En la misma escena, Luppi borracho contaba un chiste (bastante malo) sobre otro borracho que se despierta y pregunta dónde está; como lo que le dicen no le alcanza para ubicarse pide más precisiones al grito de “¡País, país!”. El título de *La ley de la frontera* parece aludir al temple de ciertos hombres como los personajes de John Wayne que inspiraban a Sacristán y a Luppi. En el fondo, el título tiene más que ver con la otra parte de la escena. Las sinuosidades del andar de los borrachos se transforman en las curvas del río Miño que confunden a los que vagan por la frontera de España y Portugal. La ley de la frontera sería el nombre de un teorema geográfico cuyo enunciado es el siguiente: “cuando pensamos que estamos en Galicia, en realidad estamos en Portugal y cuando pensamos que estamos en Portugal, en realidad estamos en Galicia”. Y, hablando de países, los que intervienen en esta producción española con director argentino no son precisamente Galicia ni Portugal, sino la madre patria y su hija dilecta, confundidas, como en la escena que recordábamos, en un territorio también fronterizo que viene a ser el cine, lugar propicio para todo tipo de engaños.

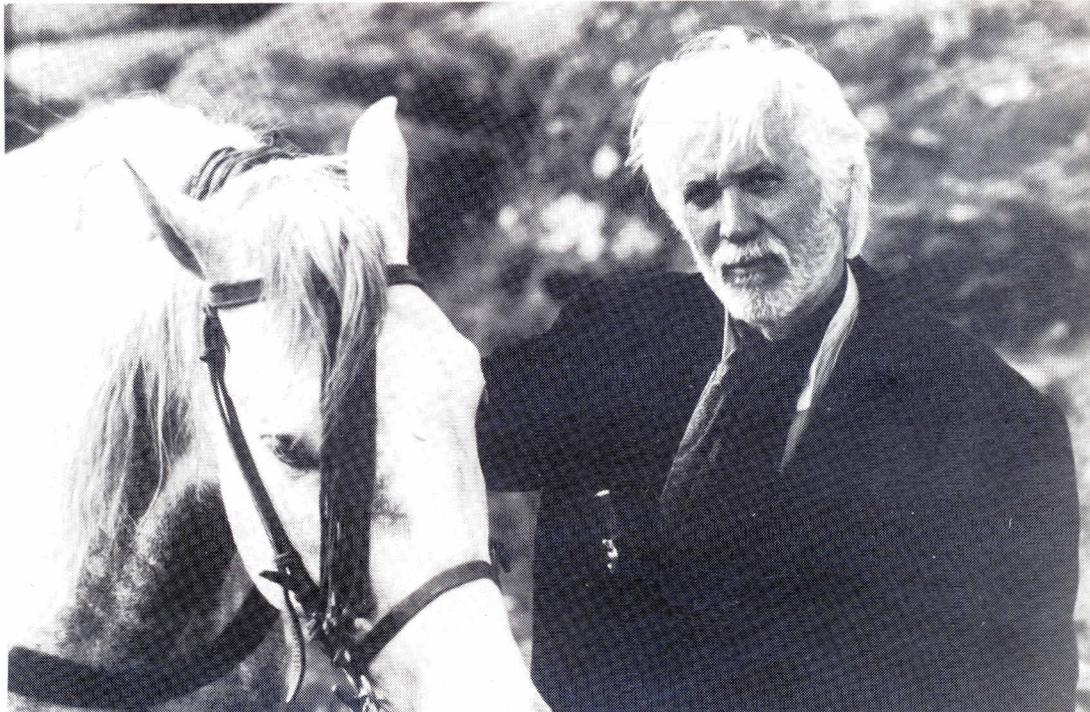
Después de su trilogía policial (*La parte del león*, *Tiempo de revancha*, *Últimos días de la víctima*) y de un largo paréntesis en el que probó suerte en Estados Unidos con *Deadly* (que se resiste a estrenar en la Argentina) y en España con la serie *Pepe Carvalho*, Aristarain parece haber encontrado un rumbo que incluye distintas fórmulas de producción, nuevos temas y otros géneros. Pero las dos películas producidas desde entonces tienen muchos puntos en común y, sin desconectarse del todo de sus films anteriores, se apartan de las convenciones genéricas aunque los críticos hayamos dicho que *Un lugar en el mundo* era un western y Aristarain diga que *La ley de la frontera* es una comedia de aventuras.

Hay una evidente simetría en el hecho de que un *Un lugar en el mundo* gire en torno de la llegada de un español a la Argentina y que *La ley de la frontera* se anude alrededor de la figura del bandolero argentino que encarna Luppi. Lo cierto es que hasta estas dos películas de Aristarain, dos países tan relacionados en muchos aspectos han estado absolutamente distanciados en el campo del cine. Si en los últimos años han abundado los actores españoles en la películas argentinas, lo han hecho por razones estrictamente comerciales (obtener dinero de la coproducción), mientras que los argentinos que han actuado en films españoles, como Héctor Alterio, lo han hecho por razones de exilio y supervivencia, integrándose al medio español. Las apariciones respectivas de Sacristán y Luppi parecen constituir una especie de intercambio de embajadores, pero implican un acercamiento de dos realidades que no habían podido hasta aquí reunirse en

una pantalla, aunque el interés por las dos partes de *Las cosas del querer* demuestra que el público es propicio para estos intercambios. Tal vez, para cinematografías tan provincianas como la española y la argentina, pensar en otros países suele resultar un esfuerzo desmesurado. En principio, que la España actual exporte un geólogo a San Luis resulta más razonable que la Argentina de principios de siglo les mande un bandido a los gallegos. Pero, como decíamos, *La ley de la frontera* es una película engañosa. La época en la que transcurre el film está —por la vía del lenguaje— mucho más cerca de la actualidad que de su tiempo supuesto. En la Galicia rural de principios de siglo se hablaba el gallego, de modo que el lunfardo de Luppi es un elemento tan extraño como el propio castellano de los otros protagonistas. Así que el encuentro de estos personajes picarescos, el delincuente porteño nacido en Orense, el señorito portugués, el campesino gallego y la fotógrafa norteamericana, podría ocurrir en la España contemporánea. La primera escena, a su vez, podría estar filmada en el despacho de cualquier gerente de Buenos Aires, ya que allí se pronuncia la frase favorita de la especie: “Nosotros no hacemos beneficencia”. Y la Tulsaco, que viene persiguiendo a Luppi desde hace cuatro películas, es la imagen del capitalismo de ayer y de hoy. De modo que la frontera que los protagonistas atraviesan sin darse cuenta no es solo espacial sino fundamentalmente temporal. Así como los bosques de las orillas del Miño son idénticos a uno y otro lado del río, en el imaginario de la cinematografía de Aristarain, el mundo parece idéntico en 1920 y en 1993: la gente es explotada por las empresas, se muere de hambre y sueña con huir de su circunstancia mediante los mismos recursos: delinquir, cambiar de país, militar en política. Es el internacionalismo tan propio de Aristarain el que permite integrar circunstancias disímiles, hacer aparecer las ideas marxistas o anarquistas como una fuerza dramática y no como un disparate simpático siempre moderado por otro protagonista sensato —como suele hacer el cine americano— o reducirlo a la liberación de caballos como en un ejemplo reciente del cine argentino. Ese internacionalismo está emparentado con otro: la concepción de la internacionalidad del cine como medio de expresión, de la que Aristarain es uno de los pocos representantes locales.

Si estos elementos no han cambiado en el cine de Aristarain, su cine se hace cargo de los anacronismos por los que transita y los explota a su favor. Hay una diferencia importante entre la trilogía policial y las dos últimas películas. En la trilogía, desde los códigos del policial negro se planteaba la lucha desigual de un individuo contra fuerzas más poderosas, fuerzas a las que enfrentaba sin comprender su poder y ante las que sucumbía o quedaba seriamente dañado. Ahora la lucha está mediada por un comentario cínico o irónico, por la presencia de un personaje que declara su inutilidad como en *Un lugar en el mundo* o

por la circulación de situaciones que desmienten el discurso de los protagonistas. Aristarain nunca se identificó como narrador con el punto de vista de los personajes. Sus acciones (como la famosa quema de la lana en *Un lugar en el mundo*) responden a las ideas de los protagonistas y no a las del director; las palabras son también de los personajes. En ese sentido, apenas las certidumbres sobre los males del capitalismo y ciertas declaraciones de fe en la ilustración



(representada en *La ley de la frontera* por la orgullosa declaración de Xan de que sabe leer) pueden ser miradas como marcas de autor. Por otra parte, sus repetidas declaraciones de admiración por los directores clásicos americanos estuvieron siempre diluidas en lo ideológico por una visión contemporánea y escéptica. Si en el grupo de *Un lugar en el mundo* hay algo hawksiano, su destino es la disolución y la derrota. Si la profesionalidad de Luppi en *Ultimos días de la víctima* deriva también de Hawks, esta se termina revelando como un espejismo. Si *Un lugar en el mundo* tiene referencias fordianas, no hay leyenda alguna que pueda imprimirse en los diarios como resultado del sacrificio de su protagonista. El horizonte de los films de Aristarain es la tragedia, la lenta llegada a un destino anunciado, que no ocurre como en Huston por efecto de la mala suerte sino por dictado absoluto de las circunstancias. *La ley de la frontera* parece contradecir estas afirmaciones por la ligereza de tono, por el contexto de la aventura que evoca constantemente un mundo de alegría y libertad que tuvo en Raoul Walsh su principal exponente cinematográfico. Pero esta comedia con momentos desopilantes (especialmente las intervenciones de Luppi, jefe de una banda a lo Butch Cassidy al que siempre acompaña un traductor del lunfardo al castellano) es más bien una demostración de la imposibilidad de la aventura, de su carácter de sueño alimentado por el cine y la literatura. En un epílogo sarcástico (recordemos que Aristarain nunca filmó un final feliz fuera de sus dos películas de encargo), cada personaje termina haciendo lo contrario de lo que proclama: la feminista sometida al yugo masculino, el bandolero trabajando de estafador con su archienemigo policía, el presunto viajero retomando la vida burguesa de su padre y, finalmente, el proletario que solo quiere huir del hambre convertido en héroe y futura víctima y condenado a perder todas las mujeres. Los personajes de Walsh no terminaban de esta manera: la aventura era para ellos un estado de ánimo infinito en el tiempo. En el camino, el macho porteño dará muestras de que no le disgustaría una relación homosexual (un subtexto ya insinuado en *Ultimos días de la víctima*). Hay mucho de comedia italiana en esta película, y hasta un

Federico Luppi en *La ley de la frontera*

toque de spaghetti western a los que Aristarain dice detestar. Las escenas de heroísmo, la gente a caballo, los espacios abiertos contrastan con una mirada que anuncia constantemente la precariedad de toda la situación. Seguir filmando películas de aventuras —o de género— plantea un problema de honestidad cinematográfica. O se simula que nada ha cambiado en el mundo y se recurre a situaciones de historieta, identificaciones complacientes y reciclajes narcisistas, que son la variantes por las que se opta hoy en día, o se reflexiona sobre las contradicciones de la idea misma de la aventura. Eso hicieron en su momento cineastas como Godard o Leone y eso mismo hace a su manera Aristarain en *La ley de la frontera* desde un pesimismo cada vez más inocultable. En la costumbre de Aristarain de no darles a sus personajes (gente agradable, por otra parte) un destino favorable o de contradecir en los hechos sus afirmaciones hay una mezcla de rechazo por lo edulcorado y de terror por aceptar espacios de felicidad duraderos en su cine.

Mientras que el cine argentino, después de 40 años de divagues pseudoautorales, parece descubrir las supuestas bondades del género como elemento comercial, Aristarain —que ha demostrado que sabe narrar y que no suele posar de artista ni de profeta— sigue haciendo cine no solo con el oficio que se le suele reconocer sino con las ideas y la comprensión del cine de las que otros carecen. *La ley de la frontera*, una película compleja, divertida y personal, vuelve a mostrar que Aristarain es un cineasta serio, es decir, un cineasta. ■

La ley de la frontera. España, 1995. **Dirección:** Adolfo Aristarain. **Producción:** José Luis Olaizola y Rafael Díaz-Salgado. **Guión:** A. Aristarain sobre un argumento de Miguel Murado. **Fotografía:** Porfirio Enriquez. **Música:** Luis Mendo y Bernardo Fuster. **Canción:** Celtas Cortos. **Montaje:** Iván Aleda. **Dirección artística:** Abel Facello. **Sonido:** Goldstein & Steinberg. **Intérpretes:** Pere Ponce, Achero Mañas, Aitana Sánchez-Gijón, Federico Luppi, Tito Valverde, Agustín González, Tony Zenet, Antonio Gamero, María Adán. ■

¿Para qué le habrán puesto caballos?

por Gustavo Noriega

Caballos salvajes es, como *Tango feroz*, un intento de construir un cine argentino comercial y que —a diferencia de sus más nefastos antecesores, como los dúos Ayala y Olivera u Olmedo y Porcel— resulte técnicamente irreprochable. Si nada se puede criticar a esta iniciativa, algo se puede concluir a partir de sus resultados: que hacer un cine industrial es algo más complejo que la suma de los logros en sus rubros técnicos y que resulta más difícil de lo que parece a simple vista.

El punto de referencia que el dúo Piñeyro-Bortnik (director él, coguionistas ambos) ha tomado para sus dos películas es el cine norteamericano. *Tango feroz*, con su mito manufacturado, era un eco distante de muchas películas rockeras (*The Doors* en el centro y una escena textual de *Calles de fuego*). En *Caballos salvajes*, una pareja de personas honestas se sale del sistema y es perseguida por las fuerzas de la represión a lo largo de las rutas más alejadas. Si esto suena a *Thelma y Louise*, la referencia se hace más explícita en varias escenas, una de las cuales (Cecilia Dopazo haciendo explotar un auto de un disparo) se hace nuevamente deudora de su original hasta el plagio. De todas maneras, el punto de partida es válido. Tomar como objetivo y paradigma el cine industrial más accesible tiene sus ventajas y sus desventajas. La ventaja —aparte de los logros económicos— es que pone una suerte de piso de calidad debajo del cual es difícil caer. El cine de autor argentino, pretencioso y autoindulgente como es, puede sumergirse en un pozo sin final (ver Subiela). Con sus pretensiones comerciales, *Caballos salvajes* está muy alejado de esos riesgos. La desventaja, por el otro lado, es que el cine comercial tiene reglas y parámetros mucho más definidos: ciertos requisitos de coherencia y solidez que la película de Piñeyro no siempre cumple.

Por ejemplo, los agujeros en el guión de *Caballos salvajes* son tantos y tan variados como los de un queso gruyère. El vicepresidente de una financiera deja medio millón de dólares en el cajón de un escritorio sin llave. No solo eso sino que le dice a un empleado que “si llama Pérez avisáale que lo suyo está en mi oficina”. Esto es tan inaceptable (la fortuna la podría haber encontrado un cadete buscando una goma de borrar) que los guionistas no pueden evitar hacer una mención de su propia torpeza: para sacarse de encima a los periodistas, el vicepresidente les dice: “No pensarán que voy a dejar medio millón de dólares en un cajón”. La acción de Pedro (Leonardo Sbaraglia) protegiendo a José (Héctor Alterio) no es menos inexplicable y confusa (lo cual también será señalado por otro personaje). El personaje de Fernán Mirás, uno de los

más logrados e interesantes, súbitamente se va sin saludar. Los desatinos se suceden: dejarle el pelo largo a Pedro pero teñirlo de rubio fosforescente para que pase inadvertido, un teléfono celular cuyo alcance llega desde Buenos Aires hasta la Patagonia, etc. Lo que impresiona es que todos estos errores se solucionan con dos personas sentadas en una habitación con mucho café y una máquina de escribir. La eterna excusa de las dificultades económicas del cine argentino queda invalidada abiertamente en *Caballos salvajes*: una película con un presupuesto muy alto y cuyas debilidades no se relacionan ni con los efectos especiales ni con las locaciones ni con nada que salga mucha plata.

En su huida al Sur, José y Pedro se detienen —por culpa de Ana (Cecilia Dopazo), una prostituta rutera— en un pueblo llamado Cerros Azules. Allí, los obreros de la única fábrica, despedidos desde hace un mes, organizan una olla popular al son de los tambores. José y Pedro no tienen la menor interacción con la gente del lugar: no les hablan ni hacen comentarios entre ellos; apenas Pedro, persiguiendo a Ana, se tropieza con un obrero y lo tira al piso. De todas maneras deciden entregar al pueblo el medio millón que se llevaron sin darse cuenta. ¿Cómo lo hacen? Como el Guasón en *Batman*, juntando al pueblo en un lugar y luego haciendo saltar todos los billetes por el aire. ¿Cómo se supone que reacciona una muchedumbre que está sin trabajo desde hace un mes cuando le tiran al aire medio millón de dólares? Peor que en *Batman*, seguramente, donde la intención era mostrar el cinismo del Guasón y la idea de utilizar la misma codicia de la gente para destruir el tejido social. Como *Caballos salvajes* parte de la idea de que la sociedad es fenómeno salvo dos o tres tipos con anteojos negros, tiene que elegir entre mostrar a la gente juntando la plata ordenada y solidariamente, comprometiendo así la credibilidad de la película o mandar la escena a la piadosa discreción del fuera de campo. Hace esto último: la cámara sigue a Ana que junta un puñado de billetes y se va. La idea de que un anarquista —se supone que José lo es— haga beneficencia con el pueblo haciendo que la gente se agache a juntar dólares y favoreciendo una especie de darwinismo social (es claro que los más grandotes van a juntar más plata y que las mujeres y los niños se iban a quedar con pedazos de billetes) es una de las más monstruosas de la película y del cine argentino de los últimos años.

“Se puede estar vivo y no estar totalmente vivo”, “Me gustan las mujeres que no piden permiso”, “Los hombres que conocí no escapaban de la escala microbio a gorila, la

mayor parte de ellos eran cucarachas”, “¡La puta que vale la pena estar vivo!”, frases dichas en diversas circunstancias por distintos personajes, son una pequeña muestra de que *Caballos salvajes*, con su aire de cine joven, no escapa al destino declamatorio del cine nacional más arcaico. No es solo la cursilería lo que molesta, la idea de tratar Grandes Temas y no decir nada original ni inteligente. O por lo menos no solo eso. Lo que más molesta es su absoluta falta de inserción dentro de la película, su discurrir sin respaldo alguno de las imágenes. Tomemos el caso de “¡La puta que vale la pena...!”, repetido al final de la película y que grita José en una playa mientras baila un vals de Strauss. Por una vez, ¿no sería

mejor que el que pensara eso sobre la vida sea el espectador, sugerido por lo que ve en la pantalla? ¿O que se dé cuenta de que el personaje está viviendo esa euforia a través de un gesto contenido? En el cine argentino cuando un personaje cree que vale la pena estar vivo lo grita en una playa y no solo eso, sino que sabemos que piensa que vale la pena estar vivo porque nos lo está diciendo (o gritando) y no por algo que se vea. El cine nacional descubrió con *Tango feroz* y *Caballos salvajes* que no era imposible ni deshonoroso hacer que los personajes centrales asuman actitudes heroicas desafiando el destino miserabilista que la industria local les había impuesto. Ahora lo que tienen que descubrir es el pudor de los héroes, la tremenda complicidad que genera el sentimiento de un personaje cuando el espectador lo percibe con su propia y natural inteligencia.

El otro problema con “¡La puta...!” deriva de la necesidad autoimpuesta de mezclar frases aparatosas con finales efectistas sin que ninguna exigencia oficie de control de calidad determinando qué se puede hacer y qué no. La persona que dice (grita) que vale la pena estar vivo se hace matar innecesariamente para que una manada de caballos no vaya al matadero. Una vez muerto, la escena de la frase se repite y así la metáfora fácil de los caballos libres no resulta tan molesta como su contradicción entre lo que se ve y lo que se dice. Se amontonan momentos grandilocuentes como si su mera unión significara suma sin detenerse un minuto a pensar si lo que se dice en un momento no se contradice en el siguiente.

Si el cine argentino va a encarar una faceta abiertamente comercial de calidad, debe aprender a confiar un poco más en la ficción y dejar de ser un noticiero ilustrado. Está muy bien construir universos ficcionales de una manera ligera y poco rigurosa en cuanto a su relación con la realidad. También se puede anclar fuertemente en temas políticos y sociales y tomar posición sobre ellos. Lo que no se puede hacer es utilizar temas extremadamente dolorosos como coreografía, como un elemento decorativo más que llama a la complicidad inmediata de la misma forma que una canción de Calamaro o el cuerpo de Cecilia Dopazo. Como



Leonardo Sbaraglia y Héctor Alterio en *Caballos salvajes*

en un capítulo de *Sin condena*, pasan los desocupados, el hijo desaparecido de José, un morocho buenazo que se llama Carrasco, los curros de las financieras, etc. Aparte de su utilización obscena, estos anclajes en la realidad sugieren que todos los enunciados que la película hace sobre la sociedad son afirmaciones sobre el mundo real. Entonces la cadena de solidaridad que se genera en torno a José y Pedro deja de ser una buena idea dramática para convertirse en una descripción autocomplaciente de la sociedad en que vivimos. La idea de que la Argentina está compuesta por seres impecablemente solidarios y generosos a los cuales la irrupción de unos pocos canallas impide la felicidad completa deja inexplicada la mayor parte de los acontecimientos de nuestra historia y no da cuenta de la profundidad con que las ideas más represivas han calado a todo nivel. En realidad, vivimos en un país cuyos habitantes son más bien propensos a glorificar al comisario Patti o al ingeniero Santos. ¿Qué respuesta habrían tenido “Los indomables” de la gente si uno de ellos hubiera sido homosexual?

El cine argentino necesita que lo den vuelta como a un guante, que le peguen una patada en el tablero pero de puntín y en el medio para que las fichas salten para todos lados y caigan dadas vuelta. Pero eso es una necesidad y no una obligación de todos los realizadores. Quien llegue a filmar puede tener objetivos menos heroicos: contar una historia, crear un clima, convocar a la gente generando un cine comercial, masivo y de buena factura. Pero para eso también hace falta inteligencia, imaginación y coraje. Si no, estamos ante una versión un poco más sofisticada de un cine caduco y conservador que ya no da más (algo así como Olivera Dolby). Inteligencia, imaginación y coraje, tres cosas que faltan en *Caballos salvajes*. ■

Caballos salvajes. Argentina, 1995. **Dirección:** Marcelo Piñeyro. **Producción:** Claudio Pustelnik, Margarita Gómez y Natalio Koziner. **Guión:** Aída Bortnik y M. Piñeyro. **Fotografía:** Alfredo Mayo. **Música:** Andrés Calamaro. **Montaje:** Juan Carlos Macías. **Intérpretes:** Héctor Alterio, Leonardo Sbaraglia, Cecilia Dopazo, Fernán Mirás, Federico Luppi, Cipe Lincovsky, Antonio Grimau, Jorge Petraglia, Daniel Kuzniecka, Emilio Bardí, Alex Benn, Tito Hass. ■



ENCUESTA VIDA

SU VIDA Y EL CINE (*)

- 1) ¿Cree que su vida merece ser filmada?
- 2) ¿Por qué?
- 3) ¿Con qué título?
- 4) ¿Por quién?
- 5) ¿En qué género?
- 6) Siendo usted el/la protagonista, ¿qué actor/actriz elegiría como coprotagonista?

.....

.....

.....

.....

.....

.....

EL CINE EN SU VIDA (*)

- 1) ¿Cuáles son las tres películas que más lo conmovieron?
- 2) ¿Cuál es su director preferido?
- 3) ¿Cuál es su género preferido?
- 4) ¿A qué película le cambiaría el final y por qué?
- 5) ¿De quién fue la mirada más profunda que ha visto en un film, y en qué film?
- 6) ¿Qué significado tienen los 100 años del cine para usted?

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

Envíe sus respuestas a Esmeralda 779 - 6º A - (1007) Capital Federal, hasta el 30/11/95

Las diez mejores respuestas serán premiadas con un video de la empresa *Yesterday* y se publicarán en *El Amante*.

(*) Sobre una idea e iniciativa de Hayrabet Alacahan / Cineteca Vida

Nombre y Apellido:.....

Dirección:..... Tel.:.....

Comparaciones odiosas

por Gustavo Noriega

	LA LEY DE LA FRONTERA	CABALLOS SALVAJES
1) Las pretensiones	Hacer una película de aventuras, comercial y con contenido ideológico.	Hacer una película de aventuras, comercial y con contenido ideológico.
2) La música	Música gallega y/o portuguesa. La canción de los títulos finales es bonita, pero ¿tiene algo que ver con la película?	Banda de sonido para vender en CD. "Cotton Fields" es una gran canción, pero ¿qué tiene que ver una canción que no sale de la radio y que nombra a Louisiana y Texarcana mientras se muestra a dos tipos varados en Chubut?
3) El paisaje	Hermosos paisajes de Galicia. Son parte de la historia y no un decorado más.	Hermosos paisajes del Sur de la Argentina. Son parte de la historia y no un decorado más.
4) Los referentes	Conrad, London, Kipling. Hay una escena (un preso jugando a las cartas barrotos de por medio) que cita a <i>Tres hijos del diablo</i> , de John Ford.	Una escena de <i>Batman</i> , una escena de <i>Thelma y Louise</i> , una escena de <i>Los guerreros</i> y siguen las firmas...
5) Los anarquistas	El anarquismo está en el espíritu general de la película y Xan se hace militante al final de la historia. La palabra "anarquismo" no es pronunciada en ningún momento.	José se declara anarquista. Sin embargo, le reclama 15.000 dólares a la financiera para comprar unos caballos y dejarlos en libertad (bastaba con ir en la mitad de la noche y levantar la tranquera). José es un anarquista con un profundo respeto por la propiedad privada.
6) La frase fuerte	"Cuando con la tripa del último cura colguemos al último militar, las cosas van a empezar a estar bien."	"¡La puta que vale la pena estar vivo!"
7) La ideología	Clasista. El destino de los personajes está marcado por su clase social: los burgueses seguirán siendo burgueses, el explotado se hará anarquista y el lumpen seguirá robando.	Voluntarista. Hay que convencer a los que usan anteojos negros de que están impidiendo la felicidad del pueblo y así todo será mejor.
8) Visión de la sociedad	Pesimista (delatan a los bandoleros). Es un elemento de realismo en un contexto fantástico.	Optimista (colaboran con "Los indomables"). Es un elemento de fantasía en un contexto realista.
9) La suerte de los personajes	Como en una buena película de aventuras, uno de los personajes centrales parece que muere pero es salvado al final.	Como en una buena película argentina, el personaje central es muerto gratuitamente.
10) Los guionistas	Adolfo Aristarain sobre una historia de Miguel Murado.	Marcelo Piñeyro y Aída Bortnik.

Breve encuentro

por Gustavo Noriega

Reencontré con *Antes del amanecer* una sensación perdida. Me senté en una butaca del cine Maxi, en la semana de preestrenos que organiza la Asociación de Cronistas, sin tener la menor idea de lo que iba a ver. Ni la trama ni los antecedentes del director ni la reputación de la película; apenas sabía que trabajaban Ethan Hawke y Julie Delpy. A los cinco minutos me di cuenta de que lo que estaba viendo no se parecía en nada al cine comercial que me venía embotando los sentidos todas las semanas. Al final de la película estaba como en éxtasis, conmovido y enamorado, chocándome con las personas en el subte y tomando el que va a Federico Lacroze cuando lo que quería era ir para Leandro N. Alem, preguntándome quién era este Linklater y qué otras películas había hecho. Mi misión ahora es arruinar la experiencia de los lectores subiendo su nivel de expectativas y mandándolos al cine sin disfrutar de la sorpresa que yo me llevé. Alguna vez habrá que estudiar el grado de influencia de las expectativas en la valoración de las películas; por ahora, créanme que Linklater es el director joven con más posibilidades creativas en su futuro (esto incluye a Tarantino) y vayan a ver *Antes del amanecer*. El único comentario negativo que pueden llegar a hacer es: “Bueno, no es pa’ tanto”. La alternativa es perderselo y seguir con la rutina de ver pasivamente grandes producciones cada vez más parecidas entre sí e interrumpidas cada tanto por alguna alternativa caprichosa y afectada.

El hombre. Richard Linklater tiene 33 años. Filmó tres películas: un collage casi documental y delirante llamado *Slacker* (1991), que no fue estrenado ni editado en video en nuestro país; *Rebeldes y confundidos* (*Dazed and Confused*, 1993), que entre nosotros pasó directamente a video (comentado por Silvia Schwarzböck en *EA* N° 38), y en 1994, *Antes del amanecer*, por la cual ganó el Oso de Plata a la mejor dirección en el Festival de Berlín.

El argumento. La trama de *Antes del amanecer* se puede resumir así: dos jóvenes se conocen en un tren. Jesse (Ethan Hawke) se debe bajar en Viena —desde donde partirá para EE.UU. la mañana siguiente— y Céline (Julie Delpy) debe seguir hasta París. Deciden bajarse en Viena y pasar el día juntos. Conversan y se enamoran.

Definiciones. Linklater va tan a contramano de las convenciones y las costumbres del cine que se ve últimamente que la primera reacción, al intentar definirlo, es hacerlo por la negativa. En sus películas no suceden cosas muy espectaculares: no hay persecuciones de autos o tiroteos, psicópatas o asesinos seriales, baldazos de sangre, culpas, redenciones, mafiosos, ángeles ni tontos. Los hechos —o la falta de hechos— se suceden plácidamente. Muchas veces todo lo que se ve es a personajes desplazándose sin demasiada dirección y mientras se desplazan, oh sorpresa, conversan. Cuando filmó su primera película, *Slacker*, con un elenco multitudinario, la crítica lo saludó como el vocero

de una generación. Su segunda película, *Rebeldes y confundidos*, usaba también decenas de actores muy jóvenes, con lo cual parecía reafirmar que cargaba sobre sus espaldas la dura tarea de representar a todas las personas nacidas en la misma época. Sin embargo, la ambientación del film —altamente inusual— era en 1976, lo cual desfasaba el mensaje en casi veinte años. Para *Rebeldes y confundidos* consiguió una producción de seis millones de dólares. Los productores lo presionaron porque sentían que el elenco era demasiado grande y que un director tan novato no lo podría manejar. “No hay problema”, dijo Linklater y en una hoja de papel escribió los nombres de siete de los actores de la película y los encabezó con la frase “Actores principales”. Luego listó los restantes bajo el título de “Actores de reparto”. Los dejó tranquilos e hizo la película que quería hacer. Después de realizar dos películas con decenas y decenas de personajes, filmó *Antes del amanecer*, que cuenta con dos (2) personajes.

Cómo filma. Bien, muy bien. Ya dijimos que en sus películas no hay persecuciones ni sangre ni golpes de efecto ni montaje acelerado. Pero tampoco hay un deseo de poner su destreza técnica en un primer plano llamando más la atención que esos niños mimados que son sus personajes. En *Antes del amanecer* hay una conversación en un trolley. Como los dos están sentados uno al lado del otro, la cámara está frente a ellos, clavada, sin movimientos inútiles (como hizo Ford en *Dos cabalغان juntos*). Se ven pasar las calles de Viena, la conversación continúa y, en un momento, Jesse dice “Bajemos acá” y la escena termina. La charla dura varios minutos y parece que termina justo en la parada (en realidad hay un corte pero está tan cuidadosamente hecho que da la sensación de que toda la ciudad de Viena se puso de acuerdo para que la escena saliera bien). Otra excelente escena con la cámara fija transcurre en una cabina para escuchar música: hay muy poco espacio y ellos aún no han hecho contacto físico, las miradas se eluden sucesivamente y la incomodidad y la ansiedad que provoca la cercanía de los cuerpos se hacen carne en los espectadores. Eventualmente hay algunos planos detalle pero son exclusivamente para acariciar algunos objetos queridos: un metegol, el flipper, una mesa de billar. En *Rebeldes y confundidos* hay una toma que podría definirse como una subjetiva de un arquero de metegol: es una pequeña proeza que no distrae pero demuestra un trabajo y un cuidado poco comunes. El final de *Antes del amanecer*, una recorrida por los lugares que visitaron Jesse y Céline, pero vacíos, es de una tristeza que emborracha.

Linklater dirige con una serenidad y una madurez que pocos directores veteranos tienen.

Los personajes. “En muy poco tiempo, pasé de pensar (como se me dijo una y otra vez) que mi generación no tenía nada que decir a pensar que no solo tenía todo para decir sino que lo estaba diciendo de una forma completamente



Julie Delpy en *Antes del amanecer*

nueva. Una multitud de voces que coexisten y se combinan y dan como resultado algo que ciertamente tiene un 'significado' pero no puede ser fácilmente clasificable. Cada individuo debe encontrarlo de su propia manera y en el único lugar que la sociedad ha dejado para este descubrimiento: los márgenes." Así hablaba Linklater cuando estrenó *Slacker*, definiendo de alguna manera a sus personajes. En los márgenes —es decir, fuera de cualquier corriente principal— se ubica el personaje principal de *Rebeldes y confundidos*, eligiendo ese lugar conscientemente luego de gustar las mieles de la novia oficial y la pertenencia al equipo de fútbol del colegio. Los viajeros de *Antes del amanecer* arman durante 24 horas una sociedad propia, cerrada; el mundo pasa a través de sus charlas pero de alguna forma no los contamina. Igualmente uno los imagina al costado de la Gran Fábrica de Depresiones que son los trabajos rutinarios, las ideas preconcebidas, las emociones apagadas. Son hermosos —vaya si lo son— pero más importante que su belleza es su inteligencia, su curiosidad y sus ganas de conversar. Son cultos, honestos y simpáticos; Céline es más impulsiva e ingenua, Jesse es infantil pero descreído. La cultura se hace una fiesta a través de ellos: Céline comenta unos cuadros de Saurat vistos en un afiche, Jesse recita imitando la voz de Dylan Thomas un poema de W. C. Auden. Lejos de estar incrustado como un adorno fino para entendidos, el Arte se hace parte del mundo y de los personajes. Jesse y Céline son marginales: eso no quiere decir que sean sucios y malhablados. Son marginales porque son distintos, porque son inteligentes y honestos.

La política. El próximo proyecto de Linklater se centra en un grupo de recolectores de algodón en Texas en los años 20 que deciden convertirse en ladrones de bancos. Confirma lo que asoma en *Rebeldes y confundidos*, un film fuerte y sutilmente político disfrazado de estudiantina (claro que la

frase más radical es: "La prioridad número uno del verano es conseguir entradas para Aerosmith". Lo sorprendente es que es *realmente* radical). *Antes del amanecer* no es política porque se trata de un día perfecto y en los días perfectos la política ha quedado abolida.

El futuro. Tengo grandes esperanzas puestas en Richard Linklater. Pero son de vuelo corto. Creo que va a hacer muchas buenas películas; todo parece indicar que se trata de una persona inteligente y responsable (una combinación casi inhallable entre los directores). Lo que no creo es que cambie el panorama del cine. Es que el mundo está viviendo equivocado. Cuando en 1971, Bogdanovich —un probable referente— estrenaba *La última película*, se convirtió en una sensación (incluyendo ocho nominaciones para el Oscar). Es superfluo pensar qué pasaría con una película similar hoy en día porque el mismo Bogdanovich ha hecho varias películas de la misma originalidad y maestría. Y Bogdanovich hoy es un perro abandonado que en Hollywood, y en el público, no significa nada.

No sé si Linklater representa a una generación, si la palabra *slacker*, a partir de su película, designa a un joven realmente existente. Pero si sé que Linklater ensancha las posibilidades del cine demostrando que siempre es posible hacer algo diferente. Nos dice que el cine no está condenado a las tres o cuatro cosas que vemos habitualmente y que siempre se puede intentar generar un espacio de libertad. Mi grande, pobre esperanza es que con gente como Linklater ese espacio no se cierre. ■

Before Sunrise (*Antes del amanecer*). EE.UU., 1994. **Dirección:** Richard Linklater. **Producción:** Anne Walker-McBay. **Guión:** R. Linklater y Kim Krizan. **Fotografía:** Lee Daniel. **Montaje:** Sandra Adair. **Intérpretes:** Julie Delpy, Ethan Hawke, Andrea Eckert, Hanno Pöschl, Karl Bruckschwaiger, Tex Rubinowitz, Erni Mangold. ■

Pasaron las grullas

por Gustavo J. Castagna

Entre otras calificaciones, las películas pueden ser buenas o malas, discutibles o indiscutibles, atractivas o desastrosas. Pero hay un sector de films que admite un único comentario: son aquellas películas que parecen hechas a desgano y que se dirigen a la nada. Es decir, son los films-nada y *Las mujeres también se ponen tristes* es uno de ellos.

Sorprende que esta definición le caiga a Gus Van Sant, un realizador al que admiré por *Drugstore Cowboy* y *Mi mundo privado*. Asusta, mejor dicho, que en su anteúltima película (se acaba de estrenar en Estados Unidos una comedia suya con Nicole Kidman y Matt Dillon y los avances en televisión hacen temer lo peor) Van Sant no pueda desarrollar ninguna idea y no pueda culminar ninguno de los tantos temas que expone en la narración. Van Sant intenta trazar un film contracultural e independiente (apoyado en distintas formas estéticas, desde Andy Warhol hasta la publicidad) con una ideología remarcada (sustentada en el feminismo que impone la historia) que de a poco se desliza hacia la tontería más superficial.

El comienzo es lo mejor. Un mundo idílico donde vive y se oculta el freak (una joven con los pulgares gigantes), que remite al marco de los títulos más logrados de David Lynch. De ahí en más, la película abre cuatro cuestiones que jamás puede resolver: a) el discurso feminista, b) el documental ecológico, c) los cameos y las breves apariciones de gente conocida y d) la decisión de Van Sant de interesarse en el género, por ejemplo, en el western o el road-movie. El problema es que la película se toma todo en serio, con la excepción de la condesa John Hurt, divirtiéndose como en *Rob Roy* y, sin saberlo, homenajeando al Pepito Marrone de *Una viuda descocada* de Armando Bo.

Vayamos punto por punto. Creo que *Las mujeres también...* no es una película feminista. Primero, porque no se anima a explotar la seducción de los enormes pulgares del personaje de Uma Thurman (¡por favor, llamen a Tarantino para que la salve!). Segundo, por las características caricaturescas de las mujeres del rancho y el grueso trazado de algunas escenas. Y



Uma Thurman en *Las mujeres también se ponen tristes*

tercero, por el desgano que Van Sant transmite al contar la relación entre Uma Thurman y Rain Phoenix, sin pasión, sin goce, sin siquiera acercarse, por lo menos, a un torpe discurso de sexo y barricada.

El trance ecológico-naturalista de la película es el más grave. Conectar a la mujer con la naturaleza es un reduccionismo vago o, en todo caso, una idea vaga que, como tantas, Van Sant tampoco se anima a insuflarle vida. Por si esto no bastara, los planos con las grullas parecen sacados de un documental de los 60 filmado fuera de foco y el plano final de las malditas aves, interrumpiendo la batalla entre mujeres y hombres, merece, por lo menos para mí, el premio a la imagen más desagradable, torpe y tilinga del año. Y eso que las ánimas de Subiela habían acumulado varias en su haber. Las exiguas apariciones de gente conocida obligan a una reflexión. Iniciada esta tendencia desde la supuesta independencia de Robert Altman con esas breves intervenciones de caripelas famosas, tiene en la película de Van Sant una propuesta distinta: citar a los amigos, íconos y referentes culturales aparentemente interesantes. Ahora bien, si el tonto de Altman (se sabe que Altman es tonto) ofrece sus cameos, por ejemplo, en una fiesta, el vivo de Van Sant los desperdiga sin ningún criterio durante la película. ¿Qué hacen Burroughs, Udo Kier, Sean Young, Rosseane Barr, Crispin Glover y otros más en la película? Nada. Si varios ponen la cara o dicen algo y se van, en otros casos, la presentación de algunos (Angie Dickinson, Keanu Reeves) merecía una mayor elaboración. Por ejemplo, Reeves es asmático, tiene una escena y chau; en tanto, Dickinson juega un par de escenas y desaparece. ¿Y qué pasa con la condesa una vez que le vuelan la dentadura de un golpe? ¡Reaparece al final por medio de una carta! Entre cameos culturosos, personajes sin desarrollo y groseros problemas de guión, *Las mujeres también...* se acerca a los peores Altman, es decir, a los films-pasarelas del tontuelo realizador.

Por último, el carácter híbrido de la película no podía dejar de lado ciertos apuntes superficiales sobre el género. De road-movie tiene solo la periferia, el concepto desgano, con Uma Thurman haciendo dedo. En cuanto al western, Van Sant confunde la contemplación del paisaje con usar la grúa (escena intimista entre Thurman y Phoenix) y mostrar —y filmar mal— las reuniones grupales de la película. ¿O acaso *Las mujeres también...* no es la típica película donde, salvo dos o tres actores, el resto jamás se cruzó en la filmación? Si no es así, ¿cómo se entienden las escenas montadas del personaje de Pat Morita, que parecen pegadas con plasticola? *Las mujeres también...* es un film antifeminista, antinaturalista, vacío, supuestamente independiente y de una pereza alarmante. Efectivamente, las grullas pasaron y que no vuelvan nunca más. ■

Even Cowgirls Get the Blues (*Las mujeres también se ponen tristes*). EE.UU., 1993. **Dirección:** Gus Van Sant. **Producción:** L. Parker. **Guión:** G. V. Sant sobre la novela de Tom Robbins. **Fotografía:** J. Campbell y E. A. Edwards. **Música:** K. D. Lang y B. Mink. **Interpretes:** U. Thurman, J. Hurt, R. Phoenix, P. Morita, L. Bracco, K. Reeves, A. Dickinson, S. Young, C. Glover. ■

El estado de las chozas

por Horacio Bernades

“Son ocho personas que se juntan azarosamente un par de días y a las que no les pasa nada.” Tan escueta, tan mínima es la anécdota de *1000 boomerangs* que uno se ve tentado a creer que toda la película cabe, cómoda, dentro de la apretada sinopsis hecha por Mariano Galperín, su realizador y guionista (aunque, dadas las circunstancias, la atribución de esta última función parece solo un exceso de la lengua). De 32 años, Galperín viene de la fotografía, la publicidad y el videoarte y está vinculado con el ambiente del rock. Se podría agregar, en tal caso, que esos personajes a los que el realizador prefiere llamar “personas” son los miembros de una banda de rock extranjera, que llegan a la Argentina para hacer una serie de presentaciones y que se ven obligados a postergarlas por un par de días, por culpa de un River-Boca. Ellos y algunos allegados (unas *groupies*, sobre todo) repartirán esas horas muertas entre un hotel de Buenos Aires y una casa en el campo. La película es el registro, aparentemente casual, de ese tiempo muerto, de esas horas vacías, en las que básicamente no ocurrirá nada. Más allá de que la idea de que a alguien pueda “no pasarle nada” peca de miopía o de mezquindad, ese modo de registrar unos hechos no tiene nada de casual: reducir la anécdota a una serie discontinua de momentos, de cruces azarosos, negarse a que de esos cruces surja un sentido, una(s) historia(s), requiere de un esfuerzo machazo por parte del realizador. Esfuerzo para deshilvanar el relato, para desdramatizarlo, para darle un tono buscadamente *négligé*. *1000 boomerangs* es la puesta en imágenes de una frase que define cierto espíritu de época: “no hay drama”. Claro que esa frase, típica del estrecho mundillo que Galperín ha elegido retratar, no es otra cosa que un lugar común. En *1000 boomerangs*, Galperín toma ese lugar común al pie de la letra, al tiempo que pide letra a ciertos venerables modelos cinematográficos, a los que convierte en lugares comunes. Copia de *El estado de las cosas* la situación básica y algunos detalles puntuales, entre ellos la multiplicidad de lenguas con predominio del inglés, que allí representaba la lengua madre del cine y acá la del ambiente del rock. Copia de las películas de Jarmusch el “menefrequisimo” existencial, y de las de Hal Hartley (el de *Confía en mí* y *La verdad increíble*) la anestesia emocional que suele embargar a sus personajes. Galperín parece haber “leído” sus modelos cinematográficos como quien hojea una revista de moda: al descuido. Si se presta atención, se advertirá que ni Wenders en *El estado de las cosas*, ni Jarmusch ni Hartley en cualquiera de sus películas dejan de contar una historia. Aunque esa historia pase, presuntamente, por la falta de historias para contar. Ninguno de ellos renuncia a crear personajes. En *1000 boomerangs* lo que hay es un elenco, sin personajes a la vista (lamentable dilapidación de Lorena Ventimiglia, una modelo que está para más, y de Valeria Bertuccelli, que podría llegar a ser una versión “mod” de Cándida). El autor no atina a hilvanar algo que vaya más allá del mero tiempo muerto, del “aburrámonos juntos un par de días en el campo”. Invitación de dudosa generosidad: 100 minutos en la vida de un espectador deberían valer más que 48 horas en la vida de

unos personajes. Estos pueden —si no les sale otra cosa— aburrirse fumando un porro, dándole a la pala, tomando sol o cogiendo como quien toma sol. Pero, ¿pagar siete pesos para verlo?

Contar episódicamente, fragmentariamente, no es lo mismo que hacerlo por la mitad. A la decepción final de Eva (Rosario Bléfari) le falta todo lo anterior: la historia de amor, que no está. Al encuentro de Sara con el “ángel” se le olvidó el desarrollo, pero curiosamente le sobran un par de planos fuera de todo *raccord*, que ni siquiera permiten entender si lo que estamos viendo es una alucinación, un sueño, un *trip* o qué sé yo. El episodio de las boleadoras no tiene remate, lo mismo que el del auto incendiado, y el del cuadro parece estar nada más que para justificar el *cameo* del fotógrafo Alejandro Kuropatwa (los *cameos* de *1000 boomerangs*, entre los cuales pude registrar además los del colega Alan Pauls, la teatrística Vivi Tellas, el sociólogo y ex letrista de Virus, Roberto Jacobi, y el diseñador de modas Sergio de Loof, parecen armar una constelación de gente “in”, al estilo de los “elegidos” en el número de fin de año de la revista *Gente*). Solo una de estas viñetas tiene presentación, desarrollo y una resolución efectiva: la de la rumana y el tano fascista, en el almacén. Si todas se hubieran contado como esa, estaríamos hablando de otra película. A algunos personajes secundarios se les permite tener, en brochazos breves pero suficientes, lo que a los principales no: una personalidad, una identidad, un peso específico, todas cosas que en este sistema estético parecerían poco menos que una herejía. A los peones, sobre todo, gente del lugar que hacen de sí mismos y dan algunos de los mejores momentos: el diálogo de Vicentico (una revelación, él también) con los asadores, por ejemplo, y todas las apariciones del corralero uruguayo. De pronto, la película agarra y termina. Pero después sigue un ratito más, ojo. ■

1000 boomerangs. Argentina, 1994. **Dirección:** Mariano Galperín. **Producción:** Sergio Bellotti. **Guión:** M. Galperín. **Fotografía:** Alejandro Giuliani. **Música:** Andrés Calamaro. **Montaje:** Alejandro Alem. **Intérpretes:** Vicentico, James Murray, Darío Tangelson, Lorena Ventimiglia, Cecilia Etchegaray, Alejandro Kuropatwa, Rosario Bléfari, Vivi Tellas, Valeria Bertuccelli. ■

Psicoterapia al alcance de todos

con aranceles accesibles
\$80.-mensuales

Atención en Consultorios Privados

Un equipo Interdisciplinario integrado por Profesionales de la Salud Mental, le ofrece esta modalidad de avanzada en la atención de los padecimientos psiquiátricos y psicológicos.

Tratamiento Individual o Grupal - Adultos - Adolescentes - Familia
Pareja - Tercera Edad - Urgencia en crisis
Internación domiciliaria

Ep EneaS
Consultores Psicológicos.

Informes y Turnos: 786-9898 / 981-1325 / 825-8665

...y desde setiembre
los jueves 22 hs
FM 93.5 Casablanca
“Porqué no lo pensamos
juntos?”

CONGO, EE.UU., 1995, dirigida por Frank Marshall, con Dylan Walsh, Ernie Hudson y Laura Linney.

Esta vez Frank Marshall (*Aracnofobia, Viven*) juega a la aventura y nos lleva a la ciudad de los diamantes guiado con los manuales de viaje de Steven Spielberg y de Michael Crichton, el brillante novelista de *Jurassic Park*, *Acoso sexual* y de la novela en que se basa esta película. De Spielberg, con quien trabajó como productor, aprendió por lo menos tres enseñanzas fundamentales: a) la sugerencia es más efectiva que la evidencia: las primeras apariciones de los gorilas asesinos se presentan como formas difusas mostradas a través de un monitor de teleconferencia. En la excelente escena del ataque nocturno la violencia está expresada a través del sonido que toma el lugar de la imagen. b) De esta regla surge una segunda acuñada por el maestro Hitchcock y que trata de la efectividad de guardar imágenes en reserva. Marshall no se engolosina mostrando los imponentes decorados ni a los gorilas de entrada sino que espera el momento apropiado para que el impacto dramático sea mayor. Prefiere el crecimiento progresivo de la aventura a la acumulación de episodios de acción a lo *Indiana Jones*. c) Las películas de Marshall, como las de Spielberg, tienen una gran dosis de sentimiento: el desprendimiento gradual entre el científico y Amy, la gorila que habla (el único "romance" de la película), la dificultad de Amy para ser aceptada de nuevo en la jungla y su despedida final, con un homenaje a *ET* con las flores amarillas, son momentos muy conmovedores. De Michael Crichton rescata la habilidad para cruzar una aventura clásica del tipo de *Las minas del rey Salomón* con la ficción científica, para cuestionar en qué consiste el progreso de la ciencia moderna. Si en *Jurassic Park* la isla de los dinosaurios era como una representación de nuestro planeta ante el descontrol de la ciencia genética, en *Congo* es la legendaria ciudad de los diamantes la que permite establecer una interesante analogía: el jeroglífico que se repite en la ciudad ancestral es la imagen de un ojo. Estos ojos resultan

ser los de los gorilas, adiestrados como bestias para vigilar y custodiar el lugar. Paralelamente aparece en la película una amenazante corporación que intenta dominar la industria de las comunicaciones y una científica "buena" que había sido agente de la CIA. Los ojos de los gorilas del mundo antiguo reaparecen simbólicamente en la época de las telecomunicaciones a través de esos ojos voladores que son los satélites.

En el presente, parece decirnos Crichton, quien domina las señales del espacio tiene asegurada gran parte del control de la "aldea global", como bautizó a nuestro planeta el teórico de la comunicación Marshall McLuhan. La idea de poder, unida a la de destrucción cultural y física, determina un final purificador muy propio de Crichton. *Congo* termina con dos destrucciones: la de la ciudad antigua y la del satélite de la corporación. Nuestros románticos héroes se elevan en un globo aerostático, la científica arroja al vacío el preciado diamante y, despojados del peso del poder, el globo se eleva liviano con la dirección del viento, la música de Jerry Goldsmith inunda nuestros sentidos y atornillados a la butaca gritamos: ¡que siga la aventura! ■

Sergio Eisen

MAREA ROJA (*Crimson Tide*), EE.UU., 1995, dirigida por Tony Scott, con Denzel Washington, Gene Hackman y George Dzundza.

Marea roja es industria de Hollywood en estado puro. Mientras que *Batman eternamente* es ya una deformación excesiva de los recursos comerciales de un film (sobre todo porque no hay film), esta película dirigida por Tony Scott es la muestra de lo que puede realizar una fábrica de sueños. Uno imagina un *storyboard* detallado al máximo y muy pocos cambios después de eso. La película es totalmente impersonal y sin embargo logra mantener el interés en todo momento. Es muy prolija, tiene mucho suspenso y el enfrentamiento entre los dos personajes centrales es realmente atractivo.

Un submarino nuclear al mando de un capitán muy duro y conservador (Hackman) tiene como segundo de mando llegado como reemplazo a un

oficial de ideas más progresistas y humanitarias (Washington, Denzel, aclaro). La misión es estar preparados para arrojar seis misiles en caso de que una crisis que se ha desatado en Rusia los lleve a un estado de guerra. Llega la orden de lanzarlos pero en medio de una maniobra llega otro mensaje que no se logra recibir completo y que probablemente sea una contraorden. Hackman quiere atacar igual y Washington se opone. El submarino queda totalmente aislado del mundo y el tiempo avanza. Ideológicamente hablando, el debate entre estos dos hombres estaría entre atacar sin ser atacados (provocando la guerra) o moverse antes que los rusos y acabar con ellos. Ninguno de los dos puntos de vista es muy pacifista. No existía ninguna obligación de que el film fuera políticamente correcto, pero hay varias achicadas que demuestran el poco riesgo de los realizadores. El final es más bien espantoso pero al mismo tiempo "es muy ambiguo". Ambigüedad para el lado de la cobardía, por supuesto.

Si la técnica es perfecta, también lo es la actuación de Hackman; Washington se queda muy atrás pero igualmente sostienen entre ambos un film bastante claustrofóbico y asfixiante, que se diferencia de *La caza al Octubre Rojo* por no tener humor y estar centrado en los dos protagonistas. Un producto sin mucho vuelo pero bastante bien conducido. Bueno, qué pretendían de un submarino. ■

Santiago García

LOS PEQUEÑOS TRAVIESOS (*The Little Rascals*), EE.UU., 1995, dirigida por Penelope Spheeris, con Travis Tedford, Bug Hall y Brittany Ashton Holmes.

Se supone que cada persona tiene una única manera de ver cine. No se puede ver algunas películas con un grado de atención y respeto y otras con otro. *Los pequeños traviesos* es una de las que no tiene chances de ser vista con atención por nadie. Una de esas películas que la gente pasa por alto y los críticos tienen escrita la nota antes de verla. Agárrense fuerte. Se trata, desde mi humilde punto de vista, de una película de apariencia tradicional pero que en el fondo es un film experimental. Respiren profundo mientras cuento el argumento y luego

retomo esta idea.

Un grupo de neños tiene un club llamado "Machos odian mujeres", un verdadero grupo intolerante que ve en peligro su estabilidad cuando uno de sus integrantes se enamora perdidamente de una nenita cuya estatura no llega a los 55 centímetros. El conflicto que surge entre este niño enamorado, cuyo nombre es Alfalfa (che, ríanse, que es gracioso), y el otro cabecilla del grupo es de un peso tan grande como el de cualquier drama clásico, la amistad y la pelea entre estos dos taponcitos no aparecen en otras películas actuales que pretenden ser serias. Ahora bien, lo que no es tan refinado es que deben correr juntos una carrera de kartings caseros a motor. A no asustarse, todo terminará bien, el club incluirá finalmente a las nenas y la carrera será ganada por un pelo, literalmente hablando.

Dije experimental, no me olvidé de eso. Lo que el film tiene, además de lo ya mencionado, es que los actores no son actores ni en chiste y por lo tanto hacer un film con una docena de ellos debe haber sido más difícil que filmar *El oso*. No hay continuidad posible y todos hacen un poco lo que quieren. Los famosos niños aparecen finalmente en la pantalla. Chicos de verdad, fuera de control, actuando papeles desde su condición de niños, pero sin ningún naturalismo porque la historia podría haberse escrito para adultos sin casi ningún cambio. Los chicos ocupan un lugar que generalmente les es negado. Por más buena voluntad que se ponga, el cine no les ha dejado alcanzar un espacio. Penelope Spheeris tiene la inteligencia y la sensibilidad suficientes como para hacer de un producto supuestamente estándar al máximo un rincón para que los chicos hagan su cine. El resultado es un choque entre momentos jamás vistos por mí en la pantalla y otros realmente infantiles, en todo sentido y dirección. La película es, a pesar de lo dicho, más interesante que buena y el rumbo es muy difícil de precisar. Solo queda confirmar el estilo irreverente del film con los títulos de crédito, donde los varios adultos que hicieron cameos en la película (Mel Brooks, Whoopi Goldberg, Daryl Hannah, Lea Thompson) aparecen equivocando sus partes y uno de ellos, Donald Trump, pregunta confundido cuándo debe hablar; en off alguien (que debe ser el

segundo asistente de sonido) le dice "cállese". Así da gusto hacer cine. ■

S. G.

CARRINGTON, Gran Bretaña, Francia, 1994, dirigida por Christopher Hampton, con Emma Thompson, Jonathan Pryce, Steven Waddington, Samuel West y Rufus Sewell.

Lo primero que uno descubre al ver *Carrington* es que todo lo "extraño" que se presuponía a partir de la campaña publicitaria no existe para nada en el film, donde los dos protagonistas tienen una relación a través de los años que sin duda contradice las reglas de la sociedad de esa época pero tampoco tiene la más mínima chance de ser aceptada hoy en día, la diferencia es que ahora la gente paga para aplaudirla en los cines. La protagonista es Carrington (Emma Thompson), pintora de profesión, y el protagonista es Lytton (Jonathan Pryce), escritor homosexual. La gran virtud del film consiste, entonces, en no detenerse a juzgar la libertad con que estas dos personas vivieron sus vidas, en especial Carrington, personaje que sería impensable dentro del marco del cine norteamericano. Aun así parece una versión más seria y tranquila de *Cuando Harry conoció a Sally*. Aquí no se trata de una relación simétrica como en aquel film. Pero la inmensidad de su amor se descubrirá luego de años de profunda amistad, lo mismo que ocurre en el film americano, pero marcado por las reglas del género opuesto. Emma Thompson se aleja del Oscar y se acerca a la actriz, su papel es fuerte y ella le da todo el coraje, la

inteligencia y una especial sensualidad que lo convierten en el verdadero centro del film. Yo sé que este es un film europeo, pero igual quiero decir que esta película, y *Junior*, hicieron que me volviera loco nuevamente por ella. A pesar de ciertos vicios de cine fino, como varios planos de esos que provocan comentarios tales como "qué buena toma" o "mirá qué hermoso", o la música de Michael Nyman, que por momentos, especialmente en los travellings, es igual a la que compuso para los films de Greenaway, la película logra emocionar y en ese entorno de frialdad consigue transmitir la fuerza de la historia, que está por encima del director y apoyada por los dos protagonistas. Al final, el amor y la pasión se traducen en un gesto de decidida libertad individual. Lo que en otro film sería discutible, aquí es el cierre de una historia romántica. Un amor que si se encuentra justifica cualquier tránsito por cualquier clase de vida, hoy, hace medio siglo, dentro de mil años. ■

S. G.

ethan hawke
julie delpy

GANADORA OSO DE PLATA MEJOR DIRECTOR BERLIN

ANTES DE AMANECCER

...Cuando el amor llega sin avisar.

Un Film de Richard Linklater

SENSACIONAL ESTRENO

MONIES®

UN JUEGO DE PELICULA

Una película
hecha juego
para los
amantes
del cine

Como siempre en



el
**Duende
azul**

la
**rabia del
juguete**

Santa Fe 1499. Tel.: 811-7474
Paraná 1131. Tel.: 812-5261
Florida 625. Tel.: 314-5236
Galerías Pacífico (loc. 2-50)
Tel.: 315-5250



Su peor alumno

Eramos pocos y llegó Jim Carrey. Para colmo, ciertas críticas lo comparan con Jerry Lewis. Llegó la hora de hacer justicia y a manera de anticipo del inminente dossier sobre el genio se deslizan diez diferencias entre ambos.

por Gustavo J. Castagna



	JERRY LEWIS	JIM CARREY
Personalidades admiradas y amistades varias	Chaplin ("lo considero el Dios de la comicidad"), Buster Keaton, Woody Allen ("converso mucho con él, casi todos los días"), Mel Brooks ("nos prestamos los chistes, pero a veces él usa algunos míos sin pedirme nada"), Blake Edwards, Jean-Luc Godard, François Truffaut, Martin Scorsese.	Steve Martin, Robin Williams, Dick Van Dyke ("cuando se estrenaba una película suya, para mí era todo un acontecimiento"), Bob Hope, Red Skelton. No se le conocen amistades.
Uno sobre el otro	Hasta ahora no se conoce opinión alguna.	"Jerry Lewis es un cómico que admiro y quizá por eso no quiero invadir su mundo, su leyenda. Él quería dirigirme en una nueva versión de <i>The Patsy</i> , pero rechacé la proposición."
Características de los personajes	Inquieto, eléctrico, niño, adolescente, pocas veces maduro, siempre desplazado por la sociedad, sufre, llora, se ríe, canta, baila, tropieza, se cae, vuelve a tropezar, se vuelve a caer, siempre quiere ayudar, obsesionado por la mujer de sus sueños, intenta acomodarse en el mundo por sus bellos sentimientos, con el cualquier cosa puede pasar en cualquier momento. Un poeta trágico del cine.	Inquieto (se mueve todo el tiempo), adolescente y joven sin carisma, hace morisquetas y ademanes sin sentido (el Acertijo es la cumbre de la gestualidad gratuita), se toma revancha todo el tiempo, egocéntrico, no ayuda a nadie, se acomoda en el mundo por el poder de la guita, con el cualquier crueldad puede aparecer en cualquier momento. Un invento reciente.
Opinión culta	"Lewis es el último clown que se expresa por el cine (con Tati y Etaix), e igualmente uno de los últimos ejemplos en el interior de la industria cinematográfica que sigue realizando un cine popular y profundo. Estos últimos años han conocido el cambio del cine de emoción en cine de la contestación. Lewis, auténtico artista, sabe emocionar contestando. De alguna forma, constituye una conciencia frente a otras conciencias" (Noël Simsolo, teórico).	"Si hubiera nacido en Estados Unidos, posiblemente sería Jim Carrey y estaría llenándome de guita poniéndome máscaras" (Tristán, cómico argentino).
Películas	52 en total sumando breves apariciones y cameos. 16 con Dean Martin. 8 bajo la dirección de Frank Tashlin (<i>Tú, mi conejo y yo</i> , <i>El enfermero</i> , <i>Artistas y modelos</i> , <i>Cinderfella</i>). 12 films como director, productor y actor. 2 de ellos (<i>El terror de las chicas</i> , <i>El profesor chiflado</i>), por lo menos, están entre lo mejor de la historia del cine. En los últimos años apareció en <i>Sueños en Arizona</i> (Kusturica) y en <i>El cómico de la familia</i> (Billy Crystal). En <i>El rey de la comedia</i> (Scorsese), interpretando al malhumorado Jerry Langford, volvió a comprobarse su increíble faceta actuarial.	10 en total sumando breves apariciones en películas conocidas (<i>Peggy Sue</i> , <i>Sala de espera al infierno</i>) donde nadie se acuerda de él. A partir de <i>Ace Ventura</i> es otra cosa, una cosa peor. Una de ellas (<i>Tonto y retonto</i>), por lo menos, está entre lo peor de la historia del cine. Por ahora, ninguna película como director. En los últimos años fue dirigido por Tom Shadyac, Charles Russell, Peter Farrelly y Joel Schumacher en <i>Batman eternamente</i> , por lejos, la mala de la serie. En <i>Ace Ventura: When Nature Calls</i> y <i>The Mask II</i> , volverá a comprobarse su torpe faceta actuarial.
Escenas	1) <i>Edipo en una sola toma</i> : después de descubrir a su novia besándose con otro, Jerry llora desconsolado junto a sus padres. La imagen muestra a Jerry, su padre y su madre, que no es otra que el mismo Jerry vestido de mujer (<i>El terror de las chicas</i>). 2) <i>La lucha del individuo contra las circunstancias</i> : Jerry intenta hablar por teléfono en una cabina, se confunden dos voces en la línea, desesperado llama una y otra vez, se le cae la moneda, sale, estira el cable, se le cierra la puerta, se agacha, mira desolado, las voces siguen discutiendo y hablando entre sí, grita, llora, protesta (<i>El bocón</i>). 3) <i>Cómo acomodarse en el mundo con una nueva personalidad</i> : Buddy Love, el galán, canta y toca el piano ante quienes lo admiran, respetan y aman (profesores, alumnos y la bella Stella Stevens) y de a poco va cambiando la voz por la del horrible Julius Kelp (<i>El profesor chiflado</i>). 4) <i>El artista trágico y la desolación</i> : después de probar con todos los psicoanalistas posibles y luego de ser echado de varios trabajos, Jerry decide suicidarse, encuentra un lugar tranquilo, se empapa con nafta, no encuentra los fósforos, se levanta las solapas del saco por el frío de la mojadura y se va (<i>Más loco que un plumero</i>). ¡Viva la tragicomedia!	1) <i>Escatología pura</i> : una serie de tomas muy cortas muestran algunos supuestos gags del tonto y retonto. Entre ellos, vemos cómo Jim Carrey prende fuego a pedo limpio (<i>Tonto y retonto</i>). 2) <i>La estética del inodoro</i> : Jeff Daniels y Jim Carrey se disputan la misma mujer. Para que el primero no tenga suerte, Carrey le hace tomar un laxante. El concierto de Daniels es larguísimo y Carrey lo disfruta como loco: consigue a la chica (<i>Tonto y retonto</i>). 3) <i>Cómo acomodarse en el mundo con una nueva personalidad</i> : de un día para el otro, Stanley Ipkiss encuentra una máscara que le da poderes para vengarse de los otros personajes (<i>The Mask</i>). De un día para el otro, Lloyd Christmas y Harry Dunne encuentran una valija con plata, compran de todo y deciden castigar a los otros personajes (<i>Tonto y retonto</i>). 4) <i>La muerte en (de) la comedia</i> : el personaje más simpático de <i>Tonto y retonto</i> , un killer gordo, es humillado por la pareja de amigos hasta el momento en que lo matan en un restaurante. En la cinta también mueren un búho y un cocinero chino a quien Carrey le arranca el corazón. ¡Fuck You, Jim!
Otra opinión	"En la primera escena, en el coche, la que establece la relación entre los dos protagonistas, o en la del secuestro, cuando Langford trata de encontrar una escapatoria, Jerry aportó muchas ideas interesantes, gracias a su improvisación, en tanto que el diálogo de Bobby (De Niro) permanecía fiel al guión" (Martin Scorsese sobre <i>El rey de la comedia</i>).	"Es como una carrera, cada vez que Jim Carrey es tonto, yo soy más tonto y enseguida él es más tonto que yo y así sucesivamente" (Jeff Daniels sobre <i>Tonto y retonto</i>).
Plata	A principios de los 70 perdió casi todo por juicios, excesos y despilfarros varios. Tuvo problemas de salud, estuvo internado un par de años y volvió en 1980 con <i>Trabajando duro</i> . Hoy sigue con sus shows para televisión y con festivales de beneficencia destinados a combatir la mortalidad y las enfermedades infantiles.	350.000 dólares por <i>Ace Ventura</i> , 100 mil más por <i>The Mask</i> , 7 millones por <i>Tonto y retonto</i> , 5 por <i>Batman eternamente</i> y 8 por <i>Ace Ventura: When Nature Calls</i> . Salvo Tom Hanks, Harrison Ford, Tom Cruise y Demi Moore, hoy nadie cobra más que él.
El futuro	"Me adorarán cuando esté muerto. Entonces dirán cosas maravillosas sobre mi trabajo. No lo quiero para entonces, lo quiero ahora. Que me digan ahora que hice un buen trabajo." Acá estamos.	"¿Sabe cuál es mi peor pesadilla? Que termine haciendo una comedia de situación llamada <i>Jim's Place</i> . Yo hago de extraterrestre, un policía intergaláctico que aterriza en el río Chicago y se alía con un policía terrestre para resolver casos criminales. Eso sería penoso. Ah, y si alguna vez le dicen que he firmado un contrato para hacer <i>Ace Ventura 5</i> , llámeme y recuérdeme que me pegue un tiro. ¿De acuerdo?" Eh, ¿qué dijo?
Conclusión	Un genio de buena leche.	Un imbécil de mala leche.

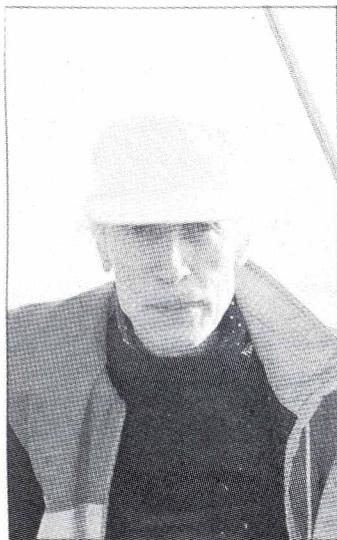
Dossier Rohmer

“El único interés de un film como El rayo verde”, dice Jacques Lourcelles en su Dictionnaire du cinéma, “es que permite medir hasta qué punto el cine puede caer en los dominios de la improvisación vacía, la autocomplacencia y la inexpresividad”. Y agrega: “de los 20.000 films que hemos visto para hacer este diccionario, este es uno de los peores, si no el peor”. Sin duda, las opiniones sobre Eric Rohmer están divididas. Curiosamente, los redactores de esta revista —que se dividen sobre todo lo que sea materia opinable— están todos de acuerdo en que se trata de un gran cineasta. De allí este dossier francamente unánime, que incluye una nota general, otra sobre la relación de Romher con la literatura, reseñas de las películas y textos comentados. Digamos por último que Rohmer fue, como crítico y cineasta, uno de los pilares de la nouvelle vague y que continúa en plena actividad desde hace treinta y cinco años. La creciente orfandad argentina en materia de estrenos no comerciales nos ha privado de sus últimos tres films, a los que aguardamos ansiosamente (cassettes son bienvenidos).



Espíritu de sutileza

por Eduardo A. Russo



En algunos de los pasajes más célebres de sus *Pensamientos*, Blaise Pascal —profuso tema de conversación en una sobremesa también famosa de *Mi noche con Maud* (1969)— expuso una tipología fundada en dos arquetipos. Bajo la figura del espíritu de geometría agrupó a quienes, basados en supuestos universales y abstractos, proceden por deducciones lógicas en busca de un orden que todo lo contenga. En oposición a aquel, los guiados por el espíritu de sutileza actúan por lo que observan en la experiencia, se orientan

por principios múltiples y flexibles, y su lucidez intuitiva los lleva a aprender por una reflexión no despegada de lo real, compensando la incertidumbre con la agudeza. *Finesse*, ese atributo difundido a través de la noción pascaliana, significa sutileza pero también agilidad, nitidez en la percepción y capacidad de advertir la duplicidad que posibilita la ironía y eso que se suele denominar como “tacto” en las relaciones humanas. No parece haber en el cine obra más cercana al *esprit de finesse* que la construida refinadamente en la correspondencia de ideas y films a lo largo de casi medio siglo por ese autor recóndito que acostumbra llamarse Eric Rohmer. **La vía de las máscaras.** Se dice, con razón, que Rohmer es un maestro de la elipsis. También del escamoteo si el tema toca su biografía. Es imposible verificar la fecha de su nacimiento y hay quien pone en dudas hasta el nombre que pasa por el verdadero. Los datos más coincidentes lo indican nacido en Nancy el 4 de abril de 1923, bajo el nombre de Jean-Marie Maurice Schérer. En alguna oportunidad se agregó ante su entrevistador unos tres años, cambiando fecha y lugar de nacimiento. Con una proverbial parquedad sobre aspectos de su vida exteriores a su producción artística —sobre la que sí manifiesta una constante locuacidad, dando cuenta de que es una de las más *pensadas* de que se tenga memoria— Rohmer evita todo dato que no se relacione directamente con su experiencia como profesor de letras, crítico de cine o realizador. Afecto a los seudónimos, luego del Maurice Schérer de sus tempranos escritos críticos y guiones, enarbó el que suscribe su filmografía. También supo llamarse Dirk Peters en un momento inicial de su carrera de realizador, o Gilbert Cordier para firmar una novela titulada *Elizabeth* (1946), hoy inhallable. **Eric Rohmer: un recorrido.** Pocas obras revelan un trazado de la coherencia del cine rohmérico. Agrupadas en ciclos prolongados, *Seis cuentos morales*, *Comedias y proverbios* y el aún en curso *Cuentos de las cuatro estaciones* (con excepciones de extrema rareza como *La marquesa de O...* y *Percival el galo* y

films solo engañosamente “menores” como *Cuatro aventuras de Reinette y Mirabelle*), revelan el desarrollo de una poética desplegada a largo plazo y de modo excepcionalmente consciente. Luego de la fundacional *Bajo el signo de Leo* (1959), los *Seis cuentos morales* —un corto, un medio y cuatro largometrajes— ejecutaron variaciones sobre una misma estructura, explicitada por Rohmer: “Mientras el narrador busca a una mujer encuentra a otra, que acapara su atención hasta el momento en que reencuentra a la primera”. Escindidos entre las acciones casi nulas que se registran en el film, y el relato o las cavilaciones de sus protagonistas —casi todos hombres— que acostumbra, ellos sí, estar obsesivos por el otro espíritu pascaliano, el de geometría, los *Seis cuentos* son ajenos a toda moraleja, pese a su aspecto aparentemente puritano. *La marquesa de O...* y *Percival el galo* son films-límite, admitidos con reticencias —especialmente el segundo— por muchos de sus seguidores. Obras de tránsito, permitieron a Rohmer incursionar en la novela decimonónica —bajo la temprana expresión del relato de Heinrich von Kleist— y en el medioevo francés a través del poema narrativo de Chrétien de Troyes. Sin estas películas, no obstante, Rohmer no habría arribado a su siguiente serie. En *Comedias y proverbios* Rohmer cambió su registro. En dicho ciclo, también compuesto por seis films, cierta perspectiva coral de algunos títulos (*La mujer del aviador*, *Paulina en la playa*, *El amigo de mi amiga*) se alterna con el protagonismo de mujeres en *El buen matrimonio*, *Las noches de luna llena* y *El rayo verde*, diseñando algunos de los retratos femeninos más memorables de las últimas décadas. Tramas circulares o de curso aparentemente aleatorio organizan en las *Comedias y proverbios* un discurso lejano del juicio moral que ensayaban los atribulados narradores de los *Seis cuentos*. Si la referencia crucial en el primer ciclo era la novela —sus personajes se toman por partícipes de una trama novelesca, y ella ocurre, pero *en su cabeza*, “se hacen la película”, diríamos hoy—, en el segundo evolucionan como en una comedia teatral del siglo XVIII. Aquí Corneille es el eco privilegiado. Hay a menudo en las *Comedias...* una tristeza incierta, que no llega a desmerecer la pertenencia a su denominación. En cuanto a lo de *proverbios*, son solo un pretexto que, a modo de acápites, refuerzan la tendencia al anonimato en la enunciación que postula Rohmer como ideal. Quedan los cuentos hasta hoy inconclusos: en el único exhibido en estas latitudes, *Cuento de primavera*, las relaciones entre los personajes no excluyen el deseo o el lazo amoroso —eje crucial de las *Comedias*— aunque parecen retomar la dimensión ética de los iniciales *Seis cuentos* ahondando en la dialéctica entre verdad y apariencia, con una complejidad cada vez mayor de trama y puesta en escena que se disimula tras una trabajada tersura. **El estilo es el hombre.** Puede parecer paradójico, pero no existe un “método Rohmer” unificado, aunque este sea uno de los más obsesivos y metódicos realizadores que ha tenido el cine. Ha ensayado, a lo largo de más de cuatro décadas, modelos diferentes de realización. Alternando formatos de 16 y 35 mm, distintas metodologías para el guión y la dirección de actores, diferentes aplicaciones de lo escenográfico, la



Edith Clever en *La marquesa de O...*

iluminación, la toma de sonido y la producción, el curso de su obra parece marcar, no obstante, una clara orientación hacia la depuración tanto en los recursos técnicos como en el personal: en el rodaje de *El rayo verde*, por ejemplo, acompañaron a Rohmer solo tres personas, dedicadas una a la fotografía, otra al sonido y la última a la producción. Salvo esporádicas incursiones en la improvisación actuarial, con guiones casi inexistentes en *La coleccionista*, *El rayo verde* y las *Cuatro aventuras...*, la planificación de Rohmer es excepcionalmente meticulosa, aunque procura disimularse tras una apariencia casual, buscando la transparencia absoluta. En una conocida polémica con Pasolini a mediados de los sesenta lo expuso en una frase: “Lo que yo quisiera hacer es un cine de cámara completamente invisible. Siempre se puede hacer a la cámara menos visible. Queda mucho por hacer en ese terreno”. Y esta política no solo concierne a la cámara. Hacia el mismo punto se dirige la escasez de música en sus películas (con la excepción de su protagonismo en *Bajo el signo...*), la práctica de un montaje también empeñado en la más absoluta discreción, y una imagen que cumple con la doble cualidad de ser trabajada hasta el menor detalle y a la vez perceptible como espontánea y sencilla. Puede que en una mirada no atenta a este aspecto puedan escaparse las distintas concepciones visuales que proponen los films de Rohmer. Leonardo Da Vinci en *Mi noche con Maud*; la paleta de Gauguin en *La rodilla de Clara*; el erotismo de Ingres y el naranja en *El amor a la hora de la siesta*; las referencias a los románticos alemanes y “La pesadilla” de Fussli en *La marquesa de O...*; las miniaturas y códices medievales en *Percival*; Mondrian y el conjunto blanco-rojo-azul en *Las noches de luna llena*; el universo cromático de Matisse en *Paulina en la playa*. Las referencias casi en clave, opuestas a toda ostentación pictorialista, pueden ampliarse en el más que recomendable *Días de una cámara* de su fotógrafo predilecto durante largos años, Néstor Almendros. Rohmer ha intentado por distintos procedimientos desplegar la

especificidad estética del cine; en este sentido, ha sido el más consecuente continuador de su maestro Bazin. Busca en la imagen filmica una revelación del aspecto no evidente de la realidad, al que por lo común estamos ciegos. “Lo esencial no es del orden del lenguaje, sino de la ontología”, dice a Jean Narboni en la entrevista que abre su antología de artículos, *Le goût de la beauté*. No es el montaje ni la elaboración estilística lo que destaca, sino los destellos de verdad producidos por la imagen en sus películas, que incluso han explorado el ámbito fronterizo entre la ficción y el documental. Pero no es por el espontaneísmo que consigue ese *efecto de real*, sino por una elaboración tan minuciosa y previsoras que despoja cualquier falseamiento, cualquier simulación. Lo suyo no es realismo documental ni *cine-verdad* sino el resultado final de una orientación trabajada exhaustivamente hacia el despojamiento de todo rastro de enunciación, de huellas de la presencia de alguien detrás de la cámara. Es esta la que parece registrar lo que ocurre delante suyo, homóloga al ojo del espectador, sin intermediarios.

La poética de Rohmer implica también una ética: incursionando en el rodaje callejero razona sobre las ópticas: “Diría, parafraseando a Godard, que la elección de lentes es una cuestión de moral. No es leal filmar con teleobjetivos”. También sobre el travelling —casi ausente en su filmografía, a no ser a lo largo de calles desde el interior de un auto en marcha— expone su posición: “Cada vez que hago movimientos de cámara, lo hago de manera tal que se mueva en relación con los personajes... No quiero al travelling de retroceso, porque no corresponde a una visión real: no se ve nunca a la gente caminando hacia atrás”.

Sujetos por la lengua. En las películas de Rohmer se habla mucho. Hay quien piensa que no estarían muy lejos de la temibles “imágenes de gente que habla” en que se había convertido lo peor del cine para su admirado Hitchcock. Pero a poco de ver y escuchar cualquier film rohmeriano, la

prevención se deshace y abre un campo que él ha sabido indagar como ningún otro: el de los juegos del lenguaje, el de las redes que la lengua tiende a cada hablante para entraparlo cuando cree que se está expresando, para ponerlo frente al límite de lo indecible cuando cree explicarse —en especial cuando imagina explicarse a sí mismo—. La discusión sobre la apuesta pascaliana en *Mi noche...*, la discusión entre Anne y François en *La mujer del aviador*, el discurso del abogado en *El buen matrimonio* o el alegato vegetariano de Delphine en *El rayo verde* son algunos ejemplos destacados de la función de enredadera que cumple la lengua con sus personajes, creciendo y ocultando cualquier revelación por la palabra, solo para que esta se produzca por la puesta en escena.

El habla reducida a cháchara, eso que los franceses llaman *bavardage*, lleva a Rohmer a mirar, en sus extensas situaciones de conversación, al que escucha. Y el hablante es captado especialmente en los momentos en que más se enreda, en que su argumentación —culto o pueril— se expone riesgadamente a la tontería. En ese campo de batalla, entre varios o dentro de cada uno, parece evocarse la famosa *ârazones*. Y algo más lejos, agrega el viejo Pascal: “generalmente nos persuaden mejor las razones que nosotros mismos hemos encontrado que las que se les han ocurrido a los otros”.

A veces, algunos pequeños milagros mudos irrumpen en el mar de palabras: el rayo verde, la hora azul del magistral episodio que abre las *Cuatro aventuras de Reinette y Mirabelle* (1987) u otros momentos de rara contemplación de la naturaleza. Parte consciente del proyecto rohmeriano: “Todos mis films —dirá— están hechos a partir de la meteorología”.

Otros territorios. A más de uno podrá parecer extraño que en su múltiple actividad Rohmer haya dedicado tan poco espacio al teatro. Solo dos contribuciones marcaron su presencia hasta comienzos de los 90: en 1979 tradujo y dirigió *Catherine de Heilbronn*, de Heinrich von Kleist, que continuó su acercamiento a la obra del protorromántico alemán. Junto a *Le Trio en mi bemol* (1987), a partir de un texto propio y con la matriz musical del Trío K. 498 de Mozart, parecen ser los puntos destacados de una aproximación al teatro algo tardía, estimulada en los 70 por su amigo Antoine Vitez.

Por otra parte, aunque Rohmer se ha resistido terminantemente a la incorporación del video en su producción (explotando a su favor, en cambio, las limitaciones del cine 16, optando a menudo por él no a causa de rigores de presupuesto sino por elección estética), mantiene una prolongada historia de incursiones en la televisión didáctica francesa, que se remonta a comienzos de los 60 y sostiene hasta los últimos años.

Enigmas de Rohmer. Pascal Bonitzer, en el que debe ser el más bello libro dedicado al autor, afirmó que en cierto sentido los films de Rohmer son de misterio, dado que sus intrigas giran laberínticamente en torno de un secreto. Podríamos argüir desde nuestra perspectiva periférica que el misterio en Rohmer se redobla ante el acceso esporádico y fragmentario a su obra. Sus producciones posteriores a *Cuento de primavera* —esto es, *Conte d'hiver* (1992); *L'arbre, le maire et la médiathèque* (1993) y *Les rendez vous de Paris* (1994)— son imaginadas hasta casi la alucinación por los rohmerianos locales. Especialmente la última —una propuesta que elige una estructura episódica y un tono deliberadamente menor, semidocumental y aparentemente amateur para dar cuenta de un proyecto cada vez más personal y más secreto (como los que pueblan sus películas)— acaba de ser saludada por la crítica francesa como la quintaesencia de su obra. En el vértice de una filmografía solitaria y *ejemplar* para los que sepan descifrar su sentido —su obra marca una vía posible para el cine, tallada a pura ética y estética, más allá de avatares industriales, modas y dictados del marketing— Rohmer hoy se erige discreta, elegantemente, en uno de los pocos que mantienen con firmeza una fe inalterable en el cine. ■



Las tres primeras fotos son estudios fotográficos realizados en Biarritz por Eric Rohmer antes de la filmación de *El rayo verde*. En la última aparece Amanda Langlet en *Paulina en la playa*.

¿Solo prosa ociosa?

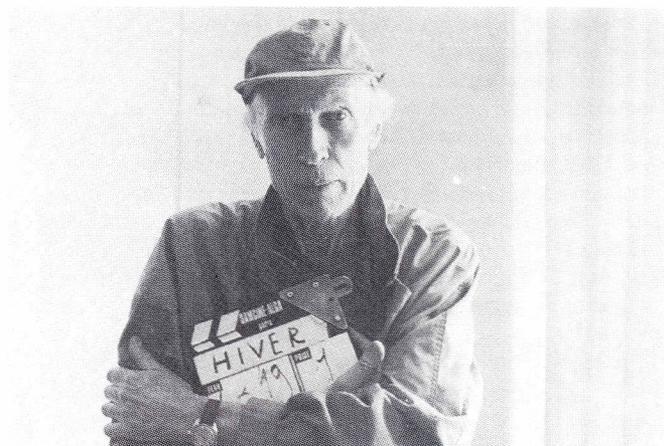
por Alejandro Ricagno

La obra de Rohmer ha sido no pocas veces acusada de "literaria" por sus detractores, que los ha tenido y los tiene. Acabo de leer un libro dedicado enteramente a su obra, de un español apellidado García Brusco, quien, haciendo gala de su segundo apellido, se dedica a demoler y tratar a Rohmer poco menos que como un viejito gagá.

En un reportaje de *EA* N° 30, el músico-cineasta —más lo primero que lo segundo— David Byrne, al preguntársele qué cine odiaba, dijo, para escándalo de sus admiradores reporteros, que sin llegar al odio no le interesaba *en absoluto* el cine de Rohmer. Para el cineasta argentino Alejandro Agresti, Rohmer es uno de sus directores más detestados. Lo que él hace —según Agresti en discusión de bar— es sencillamente *desconocer* las reglas del cine. (Che, Agresti, no tenía grabador, así que después no digas que te cité mal. Se recopila lo que se recuerda.)

Creo que una minuciosa revisión de su obra —gustos aparte— nos demostraría una inusitada perfección estilística, una férrea y casi escandalosa apuesta por el costado más inefable del cine: aquel que afanosamente busca retratar lo que, en esencia, el cine debería dejar a la novela. Cine de prosa, sí, pero sin reducirlo a una mera ilustración al pie de un párrafo. Prosa, sí, pero no prosaísmo. Lento y plácido transcurrir de un fraseo amoroso en un tiempo de ocio.

Es innegable que la formación literaria de Eric Rohmer es medular dentro de la estructura de una obra fílmica que desde su misma propuesta se halla dividida en series como capítulos de una novela infinita. Rohmer es licenciado en letras y ha ejercido muchos años como profesor, para luego dedicarse a la crítica cinematográfica y de allí saltar, o en este caso sería mejor decir pasar, sin sobresalto a la realización para donarle al cine elementos del otro universo. Un delicado gusto por la frase, un accionar *desde* la palabra como campo de acción, enfrentando a esta a una tensión constante entre lo que se habla, como expresión de una determinada argumentación, y un comportamiento donde lo amoroso, con su cuota de azar y deseo, impone una lógica contraria. Cine como novela de pasiones razonadas en la que se produce un pequeño pliegue que da lugar a una soterrada emoción en conflicto. En ese pliegue se desarrolla la esencia cinematográfica de Rohmer; allí es donde se registra la *puesta en escena* de un acto físico, sensual —casi siempre abortado, sobre todo en la mayoría de los *Cuentos morales*, con excepción de *La rodilla de Clara*—, enfrentado a un acto de habla, producto de la razón. La ambigüedad entre ambas acciones es el espacio en que Rohmer *escribe* su cine.



Cuando se "acusa" a un director de ser "literario", es porque este o bien ha basado la importancia de su film en una adaptación de una obra ajena, generalmente prestigiosa, "ilustrándola" de manera bonita ("buena" música, "bella" fotografía, etc., etc.), o porque toda la importancia está exclusivamente en la "profundidad" del diálogo o el tema, sin la más mínima atención a la puesta en escena. No parece ser este el caso, donde es justamente la *puesta* la que revela ese lugar del pliegue, la que traslada la batalla de un espacio mental, desde una objetivación voluntaria de una subjetividad, en un sutil espacio cinematográfico.

Solo dos de sus obras —que funcionan como bisagra o sitio de ensayo para pasar de los *Cuentos morales* a las *Comedias y proverbios*— se basan en libros ajenos: *La marquesa de O...* (1975) y *Percival el galo* —traducción correcta: *el galés*— (1978), sobre la novela del escritor alemán del siglo XIX Heinrich von Kleist y la saga céltica medieval de Chrétien de Troyes, respectivamente. La elección de un autor como von Kleist, en el que conviven la imaginería romántica alemana, *sumum* de la subjetivación y la distancia crítica (acentuada por el discurso indirecto), no debe parecer contraria a los preceptos estéticos establecidos por Rohmer diez años atrás con los *Cuentos morales*.

La dualidad entre lo subjetivo y lo objetivo, cuestión central sobre el estatuto del discurso, fue uno de los centros de discusión en la polémica Rohmer-Pasolini, "cine de prosa" vs. "cine de poesía".

En cuanto a *Percival* —tema que ya había tratado en un corto documental didáctico para la TV francesa en 1964, *Perceval ou le conte du Graal*—, en donde los personajes hablan de sí mismos en tercera persona, como comediantes que se autopresentan, es el paso obligado hacia las *Comedias y proverbios*, no en el sentido estético sino en otro más esencial. *Percival* es en efecto el más "teatral" de sus films, y junto con *La marquesa...*, el más peleado con el naturalismo. (Para su análisis específico ver reseña en página 27.) Ese pasaje parece operar como una limpieza previa de toda teatralidad, como quien dice "esto es el punto de confluencia entre novela, cine y teatro", para pasar a las *Comedias y proverbios*. Y el origen de estas es a su vez teatral ya que toman su nombre y algo de su esencia de la serie homónima de piezas dramáticas del escritor del siglo XIX Alfred de Musset, quien a su vez lo había tomado de un juego de salón de moda en la Francia del siglo XVII, en el que los participantes, divididos en dos grupos, debían adivinar la frase-proverbio a través de una representación

de una intriga que *indirectamente* la señalase. Las frases-proverbios que abren cada film funcionan como disparadores para un tipo de narración contaminada tanto con el espíritu de las comedias de Musset, como con las de un autor anterior, las piezas del comediógrafo Pierre de Marivaux. El propio Rohmer define a la serie como piezas de "marivaudage", en las que los personajes viven una serie de situaciones galantes en las que lo azaroso y la confusión tienen una importancia singular. El título de una de esas obras, *Juegos del amor y del azar*, podría muy bien sintetizar la serie rohmeriana.

Rohmer adopta para las *Comedias y proverbios* una filiación espiritual con estas "piezas del malentendido" —siempre en el terreno sentimental—, a caballo entre los siglos XVIII y XIX, para contar historias de la más absoluta contemporaneidad, y donde la forma teatral es aludida en la caracterización de los personajes y situaciones, para desaparecer por completo en la estructura narrativa. De hecho las *Comedias* son más abiertas en cuanto a los espacios fílmicos que los *Cuentos*.

Esta asunción de modelos literarios previos a la estructuración de las series —en los *Cuentos morales*, en los que los dos fantasmas literarios eran los de los filósofos Jean-Jacques Rousseau y Jacques Diderot, amén de su adorado Pascal, centro de discusión en *Mi noche con Maud*— no es expuesta en modo alguno mediante la cita o el guiño cultural a la manera de un Godard —lo que tampoco sería condenable— sino que aparece como un padrino fundacional.

Un bello matrimonio entre el cine y la literatura en el que sus films no serían hijos bastardos. Rohmer no quiere cerrar la brecha entre ambos mundos, pero de modo humilde y concreto establece, desde sus diferencias de lenguaje, sus muchas y complicadas conexiones.

Así como los personajes de los *Cuentos* discuten sobre literatura o filosofía de acuerdo con modelos de argumentación que son borrados por su comportamiento, Rohmer se ocupa de un borramiento casi completo de sus

modelos literarios para que no distraigan la esencia cinematográfica misma del relato. En un excelente número monográfico de la revista española *Viridiana* dedicado al director se hace una reconstrucción completa del guión de *La rodilla de Clara*, en donde se demuestra que la idea parte de un pequeño episodio descrito en las *Confesiones* de Rousseau. Y no es muy osado encontrar en la relación de la escritora con el protagonista algún eco de *Las relaciones peligrosas* de Choderlos de Laclos.

De algún modo siempre la literatura se hace presente como herencia, marca o signo primigenio. No se trata de adaptación sino de una absorción sumatoria de fantasmas de una *escritura* a otra filtrándose más o menos invisiblemente, dentro del medio cinematográfico. Una literatura que se borra a medida que se vierte en la imagen, para aparecer otra vez, difuminada, contaminada por y contaminando a lo cinematográfico. Como la palabra que se pone en duda cuanto más convencido un personaje parece afirmarla.

Un cine, entonces, sobre lo aparente, materia central de toda discusión sobre su esencia, basado casi exclusivamente en el rigor de lo verosímil.

El período de elaboración de sus historias denota un paulatino decantamiento hasta el despojo de todo accesorio. El período de gestación de las mismas semeja por cierto al de un escritor. Algunos de sus *Cuentos morales* datan de relatos escritos dos décadas antes de ser convertidos en guión. De hecho fueron escritos como *relatos* y como tales se publicaron después de haberse completado la filmación del ciclo. No así sus guiones. No existe para Rohmer adaptación o traducción posible, ni aun en el caso de sus películas basadas en obras ajenas, netamente "de época" y abiertamente "literarias".

Se trata de desplegar *desde la puesta* ideas sobre la narración y, desde las ideas y temas, enfrentar como sus protagonistas el problema ético de la elección. Un cine que poderosamente aspira a hacer visible lo invisible. De allí su misterio, su sinceridad, su escondida emoción. ■



Philippe Marlaud y Anne-Laure Meury en *La mujer del aviador*

La idea fija

por Quintín



La actividad de Eric Rohmer como crítico y sus declaraciones como cineasta confirman un pensamiento singular que ha variado muy poco en cuarenta y cinco años. Rohmer es el continuador más claro, tal vez el único, de una idea de André Bazin. Expresada brutalmente, esa idea dice que el cine tiene una posibilidad y hasta una misión en el mundo: mostrarlo como antes no ha sido visto por los seres humanos directamente ni por el recurso del arte. De allí se deducen

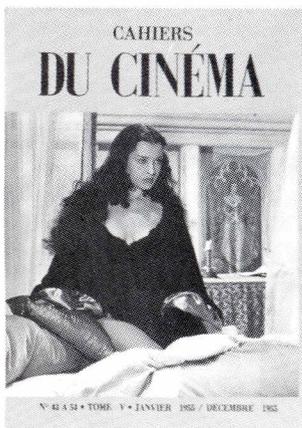
tanto los escritos de Rohmer como sus películas y una búsqueda obstinada de las formas en que pueden cumplirse estos postulados. El Rohmer escrito o entrevistado es una aplicación de esa idea y el desarrollo de una ética y una estética cinematográficas que la complementan. Las ideas de Rohmer tienen un costado religioso, casi místico y, al mismo tiempo, una formulación de implacable racionalidad. Y un grave problema: a contramano de casi todo lo que se ha pensado o escrito sobre el cine desde que fueron formuladas, no han sido objeto de un debate que las tome verdaderamente en cuenta. Han sido rechazadas de plano o diluidas en otros sistemas de comprensión del cine para los que resultan esencialmente ajenas. En un siglo que demolió el realismo, Rohmer lo radicalizó hasta hacerlo juez de las vanguardias que lo sucedieron. Paradójicamente, creó su propia vanguardia solitaria, erigiéndose en campeón autoproclamado de la modernidad artística. Rohmer fue, en un sentido, mucho más lejos que Bazin, que creía que ciertos procedimientos técnicos como la profundidad de campo o la ausencia de montaje eran el camino para hacer progresar el cine. En Rohmer, el concepto baziniano se depura hasta localizarse en un punto: el cine moderno sería aquel que prescindiera de toda idea, de toda técnica, de todo saber exterior a la realización de su propósito: captar la belleza del mundo. La falta de contacto de Rohmer con otras disciplinas fue total y le costó ser desplazado de la jefatura de redacción de los *Cahiers* en 1963, cuando el auge del estructuralismo en las ciencias sociales promovía un nuevo tipo de crítica derivada de los desarrollos académicos. Acaso como revancha, Rohmer hizo un

doctorado cuya tesis se publicó en 1977 como *La organización del espacio en el Fausto de Murnau*. La tosudez de Rohmer frente al discurso académico queda expuesta mirando la bibliografía; allí cita un par de libros y seis artículos de revistas: son todos de los *Cahiers* y tres son suyos. Rohmer, que posee una inmensa cultura, procede en sus textos exactamente al revés de sus colegas críticos de ayer y de hoy: no la usa jamás para explicar el cine sino (siguiendo su idea de fondo) para mostrar por comparación en qué reside lo estrictamente cinematográfico de las películas. Como cineasta hace algo análogo: en lugar de citar libros o pinturas como sustitución del trabajo del director o como fuente de prestigio de sus films, los enriquece con las ideas que ha tomado de otras partes, depurándolas de todo valor como referencia, transformándolas en cine. Las críticas de Rohmer se ocupan casi exclusivamente de diferenciar lo que se ha hecho antes en las otras artes —y se degrada al ser repetido por el cine— de lo que es cine puro. Esta posición es de una radicalidad y de un brillo intelectual desusados y apunta, de paso, contra una de las mayores mistificaciones contemporáneas: el cine de la seudocultura, de la pereza intelectual con pretensiones elegantes. La estética de Rohmer es un ataque frontal al esteticismo. Para él, el cine es tan importante porque es el arte que tiene la posibilidad de localizar la belleza en las cosas y no en el trabajo del artista. En un solo punto se desdijo Rohmer de sus afirmaciones tempranas. En 1984, cuando se publicó una selección de sus escritos en un libro llamado *Le goût de la beauté*, dejó afuera cinco notas de 1955 agrupadas bajo el título *El celuloide y el mármol*. En ellas, cansado de que el cine fuera juzgado con los patrones de las otras artes, decidió hacer lo contrario: juzgar a las otras artes desde la sensibilidad de un cinéfilo educado solo por el cine. En una entrevista con Jean Narboni que oficia de prólogo del libro declara que esa cinefilia es reaccionaria y que ahora confía un poco más en el futuro de las otras artes y un poco menos en el del cine. Tiene razón, aunque los artículos despliegan una agudeza notable. Por lo demás, sigue manteniendo sus posiciones, que lo definen como uno de los últimos optimistas del cine, confiado en que sus películas de presupuesto reducido a las que califica de “ecológicas” son un largo camino hacia una modernidad cinematográfica que desafía las modas culturales.

La siguiente es una breve selección de textos que intentan ilustrar lo dicho e invitan a leer a Rohmer en profundidad.

Actores. En mi cine no hay una trasposición artística a la actuación. Intento que el actor sea como en su vida real, aunque tenga que decir un texto muy literario. Lo que me interesa es el gesto espontáneo del actor. Note que otros directores tratan de estilizar la actuación, incorporar al actor al dominio artístico. No me gustan los gestos voluntarios de un actor, me parecen una simplificación de la expresión en relación con la riqueza de la vida. Prefiero robarles los gestos, aun a su pesar. Si un actor toma conciencia de sus gestos, hay que abandonarlo todo. (1993)

Cinefilia. Actualmente detesto la cinefilia, la cultura cinéfila. En *El celuloide y el mármol* yo decía que era bueno ser un cinéfilo puro, no tener otra cultura que el cine. Desgraciadamente, eso ha ocurrido: actualmente hay gente que no tiene otra cultura que la cinematográfica, que no piensa más que en el cine, y cuando hace películas están hechas con seres que no existen más que por el cine: muestran escenas viejas del cine y personajes que se dedican al cine. El cine es el arte que menos puede nutrirse de sí mismo. (1983)



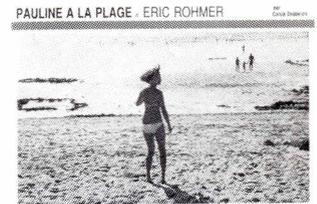
Cine puro. Películas como *Un perro andaluz* nos revelan un mundo de significaciones que responden a concepciones más literarias o pictóricas que verdaderamente cinematográficas. (1948) [Pregunta: ¿Sus artículos están fundados sobre la idea de que el cine no es un arte

que dice las cosas de modo diferente que el resto de las artes sino que dice cosas diferentes?] Sí, es una idea a la que tiendo siempre. (1983) Confundir el espacio cinematográfico con el espacio pictórico es la fuente del esteticismo. (1983) El sentido del espacio no debe confundirse con un sentido de la imagen o una simple sensibilidad visual. (1948) El único reproche que puede hacerse a *Viñas de ira* es que es la transcripción cinematográfica de una novela que no tenemos ningún deseo de releer. [...] ¿Para qué imitar una literatura que nace del cine? [...] Un arte nuevo espera que se le deje la palabra. (1949) Creamos en Renoir cuando nos dice: "Estoy convencido de que nuestro oficio es el de fotógrafo. Si uno se coloca frente a una escena y se dice: quiero ser Rubens o Matisse, seguro que uno se mete el dedo en el ojo". (1956) Cuando a uno le explican que un plano se parece a un cuadro de Vermeer o de Lautrec, uno prefiere los verdaderos Vermeer o Lautrec y tiene razón. (1955) Se nos machaca que el cine es un arte *a pesar de* que reposa sobre un modo mecánico de reproducción. Yo afirmo todo lo contrario: el poder de reproducir exactamente, estúpidamente es el mayor privilegio del cine. [...] Si la fotografía es un arte menor, no es porque no haga más que reproducir, sino porque reproduce mal: por la chatura de sus superficies, la dureza de los contrastes, la rigidez que impone a todo lo que está vivo [al contrario del cine]. (1955) Mi amor por el cine viene de mi amor por el esplendor de la naturaleza. Prefiero mirar un paisaje que un cuadro que lo representa. La pintura está obligada a trasponer, describir, metaforizar en lugar de registrar: es un poder de imaginación que me molesta. Por eso prefiero el cine a las otras artes, porque salvo las películas de tarjeta postal, no hay una depredación de la naturaleza. (1993)

Directores. Renoir no es existencialista en absoluto, pero es un moderno. Más expresionista que impresionista, más cercano a Cézanne que a su padre. Tiene también un costado brechtiano, un cierto didactismo y nada de Brecht ha pasado al cine, salvo en Renoir. El modernismo de Renoir es completamente distinto del de Antonioni o Wenders. Renoir es el menos teatral de todos los cineastas, el que llega más lejos en la crítica al teatro y, al mismo tiempo, el que está más cerca del teatro. Que su lugar no haya sido aún reconocido me demuestra que es efectivamente el más grande. (1983). Huston es un director que me parece uno de los más brillantes y más característicos de una cierta inteligencia de su profesión, más rico en *esprit* que en verdadera sensibilidad. Su estilo, aunque formado en la mejor escuela (la americana), me ha parecido siempre, a pesar de algunos hallazgos, bastante indigente en materia de invención. (1953) No se puede amar profundamente una película si no se ama profundamente a las de Howard Hawks. (1953) Es evidente que desde un punto de vista técnico se puede defender las obras de Clément, Clouzot, Wyler o Zinnemann. Pero una vez que se pronunció la palabra belleza, se desinflan como un globo. (1961)

Engaño. Para debilitar o controlar el dudoso poder de la palabra en el cine, no hay que volver, como se ha creído, a hacer indiferente el significado sino hacerlo

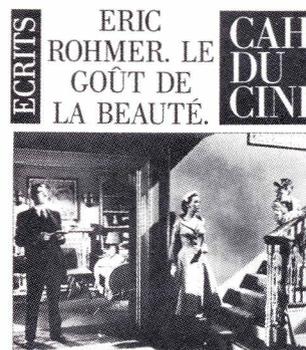
engañoso. En el teatro no se miente nunca. (1948) El cine no puede considerarse un arte sino en la medida en que el espectador dude de la realidad filmada. (1995) Mentir es condenable, pero la mentira es una de las cosas más bellas del ser humano. (1993)



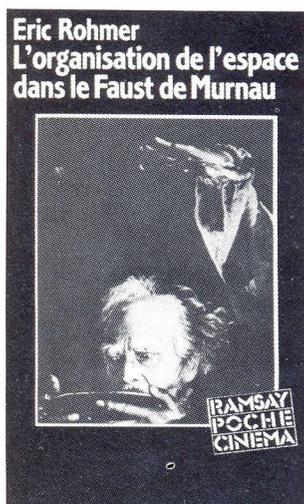
Estructuralismo. Mi lectura de Balzac y la escritura del prefacio de *La rabouilleuse* son una polémica contra la obra de Barthes *S/Z*, contra la interpretación semiológica de Balzac, para liquidar mi querrela personal contra el estructuralismo, incluidos los *Cahiers* de la época estructuralista. Trato de explicar a Balzac en una clave ontológica, heredada de mi lectura teórica de Bazin. (1993)

Existencialismo. Para trazar mi itinerario estético e ideológico hay que partir del existencialismo, de Jean-Paul Sartre, que me marcó al principio. Pero mi cine es contrario al existencialismo, aunque soy sensible a él como el de *Alicia en las ciudades* de Wenders, que acabo de rever y que encuentro admirable. Pero yo siempre estuve a favor de un cine "optimista". (1983)

Expresión y comprensión. Aprendiendo a comprender, el espectador moderno ha olvidado cómo ver. (1948) El carácter expresivo de un plano no es más que un elemento parásito, la belleza de la imagen pasa a ser entonces rebuscada. Los films más valiosos no son los que contienen la fotografías más bellas y la participación de un fotógrafo de genio no es capaz de imponernos una visión del mundo original. (1948) Como un Balzac o un



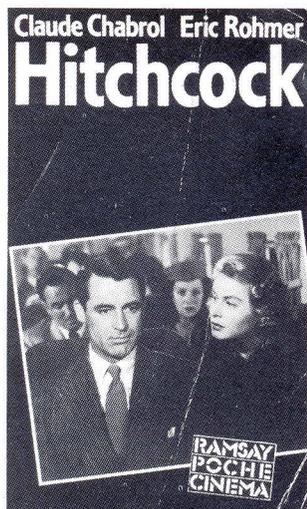
Dostoevski, cuyo desdén por los refinamientos de la expresión prueban que una novela no se escribe con palabras sino con las cosas del mundo, el realizador de mañana conocerá la alegría exaltante de encontrar su estilo en la textura misma de lo real. (1949)
Desconfiemos de los filtros, los tratamientos químicos de la película y otras falsedades. Hay una especie de sensibilidad propia de la imagen bruta que se debe respetar humildemente. (1956)



Historias. Yo creo que una película debe contar una historia y que el modernismo no se mide por la ausencia de historia como se dice a partir de Godard o Antonioni, o como hoy en día, en que se lo dice menos pero se lo hace más. (1995)

Modernidad. Encerrarse en una fórmula autoproclamada "moderna" y pretenderla inmutable es un conservadurismo peor que pretender una permanencia de los valores clásicos. (1983)
El cine moderno debe temerles más a sus propios lugares comunes que a los del teatro. (1977)
Si es verdad que la historia es dialéctica, llega un momento en el que los valores conservadores son más modernos que los progresistas. (1948)
Hacer cine contemporáneo (por lo menos, desde un espíritu como el mío) es amar la vida contemporánea, amar lo que está allí, amar la

moda, es decir, intentar hacer algo con la moda del día. [...] Uno puede burlarse de las modas cinematográficas, pero en cuanto a la moda-moda es un acto de modestia elemental saber sentir el espíritu del momento en el que se filma. De lo contrario, no vale la pena hacer films contemporáneos. (1987)
En nuestros artículos de la década del 50 intentábamos que la cultura de vanguardia renunciara al culto de la forma, de la imagen bella, de un mundo fantasmagórico heredado del cine mudo vanguardista que intentaba imitar la pintura surrealista, para ganar en cambio en realidad, mediante una manera de filmar tomada directamente del cine popular, tanto francés como norteamericano. (1993)



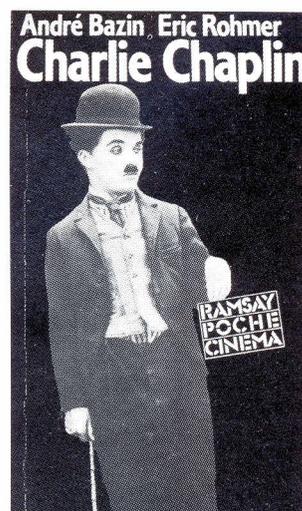
Moral. Yo diría, parafraseando a Godard, que la elección de las lentes es una cuestión de moral. No es leal filmar con teleobjetivos. Yo filmo a la gente en la calle —si no les gusta, que lo digan— pero no me escondo para filmarlos, me pongo delante de ellos. Entre el riesgo de que moleste que la gente mire a la cámara y el de reconstruir un entorno totalmente artificial, elijo el primero. (1995)

Mostrar. Lo esencial en el cine no es del orden del lenguaje sino del orden de la ontología. Yo solo sistematicé una idea de Bazin que decía a propósito de *El mundo del silencio*: "Mostrar el fondo del

mar, mostrarlo y no describirlo, eso es el cine". Es algo que no se parece a nada, que no tiene equivalentes. Hasta allí había que hacer un cuadro o bien describir. El hecho de poder filmar nos lleva a un conocimiento del mundo totalmente diferente que entraña una inversión de los valores. (1983)
Lo que digo no lo digo con palabras. No lo digo tampoco con imágenes como pretendían los defensores de un cine "puro", que "hablarían" en imágenes como un sordomudo lo hace con las manos. En el fondo yo no digo, yo *muestro*. Muestro gente que actúa y habla. Es todo lo que sé hacer; pero ese es mi verdadero propósito. El resto es literatura. [...] No hay claves en mis personajes, yo no uso cobayos. (1971)
En el cine mudo, todo deviene signo o símbolo. Adulado por el crédito a su inteligencia, el espectador se ejercita en comprender y se olvida de ver. Que la pantalla, liberada desde el nacimiento del sonoro de una tarea extraña a su naturaleza, reencuentre su verdadera función, que no es la de decir sino la de mostrar. (1949)
Viva el cine que no pretendiendo más que mostrar nos dispensa del fraude de decir. Poema cinematográfico, poesía descriptiva, el mismo sinsentido. No se trata de cantar a las cosas sino de que las cosas canten por sí mismas. (1951)

Qualité. No me interesan en absoluto films como *Cyrano*, *Todas las mañanas del mundo* o *El amante*. Prefiero una película como *Los visitantes*: no es lo que me gusta aunque es bueno que ese cine popular exista. Lo

que une ese cine y el de la Nouvelle Vague es la ausencia absoluta de un culto de la forma. En ambos casos se registran las cosas de la manera más simple posible. En la otra tradición, la de la *qualité*, hay una intermediación que infla, o mejor, que hincha el cine: la imagen bella, el guión cultural, el "problema de la sociedad". No hay nada bueno en la seudocultura. (1993)



Técnica. Cuando veo una película no pienso en absoluto en la técnica. Conservo el recuerdo de lo que sucede, veo momentos interesantes, un rostro que tiene una expresión extraordinaria, pero la manera en que está mostrado no la veo ni a la primera ni siquiera a la segunda o tercera visión y eso no me interesa. Cuando ruedo, pienso en la cosa que muestro. Si quiero mostrar esta silla, eso me planteará problemas, y puede que titubee, pero el hecho de que una vez Hitchcock o Renoir o Rossellini hayan filmado una silla no me sirve de ninguna ayuda. (1965) ■

Bibliografía del dossier

Cahiers du cinéma 1952-1961; *Cahiers du cinéma* N° 490, abril de 1995; *Cahiers du cinéma* N° 467/68, mayo de 1993; *Cahiers du cinéma* N° 465, marzo de 1993; *Cahiers du cinéma* N° 464, febrero de 1993; *Eric Rohmer*, Pascal Bonitzer, Cahiers du Cinéma, París, 1991; *Pauline à la plage d'Eric Rohmer*, Carole Desbarats, Editions Yellow Now, Bruselas, 1990; *Le goût de la beauté*, Eric Rohmer, Cahiers du Cinéma, París, 1984; *Etudes cinématographiques. Eric Rohmer I y II*, varios autores, Lettres Modernes, París, 1985; *Eric Rohmer*, Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina, Cátedra, Madrid, 1991; *Eric Rohmer*, Carlos García Brusco, Ediciones JC, Madrid, 1991; *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, Eric Rohmer, Ramsay Poche Cinéma, París, 1977; *Hitchcock*, Claude Chabrol y Eric Rohmer, Ramsay Poche Cinéma, París, 1957; *Charlie Chaplin*, André Bazin y Eric Rohmer, Ramsay Poche Cinéma, París, 1972; *Cine de poesía contra cine de prosa. Pasolini contra Rohmer*, Anagrama, Barcelona, 1965. ■

Filmografía comentada

Bajo el signo de Leo (*Le signe du Lion*), 1959, con Jess Hahn, Van Doude y Michèle Girardon.

Anticipando sus próximos pasos, el primer largometraje de Rohmer es ya un *cuento moral*. El protagonista es un violinista vagoneta que, de la noche a la mañana, hereda una inmensa fortuna de una tía lejana. Reúne a todos sus amigos, festeja y gasta a cuenta, con las consecuencias previsibles: con la misma facilidad con que había heredado, pierde la herencia a manos de un primo, tan lejano como la tía. Inicia a partir de allí un calvario que lo llevará a la mendicidad, hasta que la rueda de la fortuna vuelva a girar, *in extremis*, esta vez a su favor. Pecedillo de debutante, Rohmer subraya tal vez en exceso la "santidad" del protagonista, con varios planos de iglesias y catedrales y sobre todo con un barrido que va de la cúpula de Notre Dame al *clochard*. Subrayados que ya no volverían a aparecer en su obra, que si por algo se caracteriza es justamente por su aspecto "casual". La soledad del protagonista, en París en pleno verano mientras todos sus amigos se han ido de vacaciones, anticipa la situación básica de *El rayo verde*. El costado "nouvelle vague" lo da la forma en que está filmada París, como en un documental. Dos breves apariciones le dan a la película un toque de "película familiar": a Godard se lo ve en una fiesta, obsesionado con un único fragmento de una sinfonía, y a Chabrol se lo entrevé, vía Stéphane Audran, que hace de la dueña de una pensión. Michèle Girardon, una rubicita preciosa que reaparecería en *La panadera de Monceau*, terminó filmando nada menos que con Howard Hawks (el americano favorito de Rohmer), y nada menos que en *Hatari*. ■

Horacio Bernades



Seis cuentos morales I. La panadera de Monceau (*La boulangère de Monceau*), 1962, con Barbet Schroeder, Michèle

Girardon y Claudine Soubrier. Seis cuentos morales II. La carrera de Susana (*La carrière de Suzanne*), 1963, con Catherine Sée, Philippe Benzen y Diane Wilkinson.

En menos de una hora y media Rohmer presenta sus dos primeros cuentos morales, sabiamente expresados en un cortometraje y un medimetro cuando todavía se clasificaba a una película por su duración. *La panadera de Monceau* y *La carrera de Susana* tienen varios puntos en común: 1) un hombre y dos mujeres como personajes centrales, una de ellas como objeto de enamoramiento y la otra como objeto de tentación. 2) La utilización de un narrador que, debido a la elección de Rohmer, fluctúa de un personaje a otro. 3) La casualidad y el azar como motivos desencadenantes de los encuentros de los personajes, necesarios para alcanzar la felicidad o no. 4) La decisión del realizador de no tomar partido por alguno de sus personajes ni de juzgar sus actitudes y comportamientos. 5) El uso del sonido directo como única forma de expresión para transmitir el realismo de las escenas que transcurren en exteriores, una fijación estética propuesta por la *nouvelle vague*.

Por otra parte, las diferencias entre estos dos trabajos iniciales de Rohmer —exceptuando sus otros cortos anteriores, entre ellos el estupendo *Véronique y su mal alumno* (1958)— surgen por la forma en que Rohmer observa a sus personajes. Existe un cariño, una simpatía y un acercamiento hacia la panadera de la rue de Levis, Sylvie y el estudiante de *La panadera de Monceau*, que nunca se parecen a la mirada ácida con que Rohmer trata a Susana, Bertrand y Sophie en *La carrera de Susana*. Además, la visión consecutiva de estos dos cuentos morales viene a refutar aquella cuestión que sugiere ciertos parentescos entre los relatos que comprenden la serie. En *La panadera de Monceau*, por ejemplo, la vuelta del estudiante junto a Sylvie, señalando el tan buscado equilibrio moral de la serie, confirma la presencia del narrador (o la seguridad de la voz del narrador de acuerdo con los acontecimientos que vive en la historia). En *La panadera de Monceau*, en cambio, los planos finales muestran la soledad de Bertrand (el narrador), al que, a pesar de volver junto a Sophie y después de haber criticado las actitudes

de Susana, le cuesta disimular su arrepentimiento. "Todas las películas de Rohmer son iguales", se decía en una época y justamente *La panadera de Monceau* y *La carrera de Susana* vienen a confirmar el apresuramiento de la frase. ■

Gustavo J. Castagna



Seis cuentos morales IV. La coleccionista (*La collectionneuse*), 1966, con Patrick Bauchau, Haydée Politoff y Daniel Pommereulle.

Al igual que el resto de la serie, *La coleccionista* recupera en el concepto de *cuento moral* no un juicio sobre los actos sino un estudio sobre las elecciones de los personajes. También aquí se trata de un narrador enfrentado a la disyuntiva entre dos mujeres: distanciada de su novia, atraído por una segunda mujer, finalmente decide volver con la primera. Adrien (Patrick Bauchau), un galerista de arte, decide pasar sus vacaciones en la playa, en casa de Daniel (Daniel Pommereulle), un pintor amigo, y allí encuentra a Haydée (Haydée Politoff), una joven desinhibida y desprejuiciada que maneja libremente sus relaciones amorosas. El triángulo que se establece en la casa de la playa sirve para enfrentar a las personas tanto como a las concepciones de la vida y el arte que cada uno sostiene.

Este *cine de contradicciones* aparece acentuado en el film a través de la confrontación entre un hombre que es coleccionista de arte y una mujer que colecciona hombres. La película define la oposición entre un espíritu especulativo y sometido a la esclavitud de los conceptos, por un lado, y un espíritu libre, intenso, carnal e impulsivo, por otro. Este sistema de oposiciones adquiere toda su productividad en la problemática de la representación cinematográfica que el film se plantea a cada momento: ¿qué hacer con el discurso indirecto libre en cine? Aquí puede advertirse la

importancia del narrador en la estructura de *cuento moral*: hay una tensión permanente entre lo que las imágenes muestran y lo que Adrien cuenta en off, es decir, entre el enunciado visual aparentemente objetivo y la subjetividad deformante del personaje narrador que se interfiere en un juego constante de desmentidas mutuas. ■

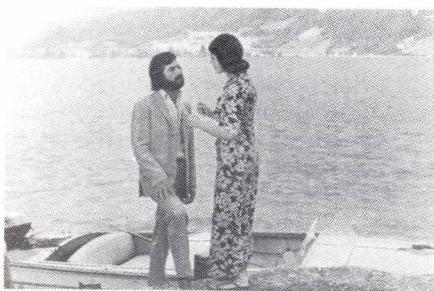
David Oubiña



Seis cuentos morales III. Mi noche con Maud (*Ma nuit chez Maud*), 1969, con Jean-Louis Trintignant, Françoise Fabian y Antonie Vitez.

Entre las razones que hacen memorable a esta película, el haber convertido una discusión sobre la apuesta de Pascal en un momento apasionante es la más curiosa. En el invierno de Clermont-Ferrand, patria del filósofo, el ingeniero Trintignant hace todo lo posible por evitar acostarse con Maud y por convencerse de que su destino es casarse con una rubia católica. Esta especie de imposibilidad ontológica del acto sexual se repetirá en *El amor a la hora de la siesta* y en *Cuento de primavera*. Pero lo más interesante es comprobar que resulta imposible saber lo que piensa Rohmer sobre la conducta del protagonista. La mala fe, los sofismas y los autoengaños de Trintignant quedan al descubierto y sin embargo la razón parece estar misteriosamente de su lado. Rohmer elabora una situación de un equilibrio prodigioso en la que un plano desafortunado o una línea de diálogo torpe pueden desbalancear el conjunto hacia la crítica social para un lado o hacia la complacencia para el otro. Como ninguno de esos accidentes ocurre, el resultado es una película perfecta. ■

Quintín



Seis cuentos morales V. La rodilla de Clara (*Le genou de Claire*), 1970, con Jean-Claude Brialy, Aurora Cornu y Béatrice Romand.

La rodilla de Clara o *Las relaciones peligrosas* según Rohmer. Poco antes de su casamiento, el diplomático Jérôme (Brialy) reencuentra por casualidad, durante unas vacaciones, a su vieja amiga (¿ex amante?) Aurora (Cornu). Esta lo arroja en brazos de la no tan ingenua Laura (Romand), obligándolo a poner a prueba su fidelidad prematrimonial. Como en la novela de Laclos, lo que ambos protagonistas urden es un desafío de salón, para cuya resolución será necesario manipular los sentimientos de terceros, aquí llamados "cobayos". Como allí, las cosas se complicarán cuando entre en escena el deseo de uno de los conspiradores, en este caso el de Jérôme por Clara, hermana "postiza" de Laura. Deseo graciosamente localizado en un punto preciso: la rodilla. Mientras que en *Las relaciones peligrosas* los personajes se ven atrapados en su propio juego, con resultados desastrosos, en *La rodilla de Clara* el juego, no por perverso deja de tener un sentido moral positivo: para Jérôme la tentación no será otra cosa que la vía perfecta para alcanzar la castidad. Por lo demás, los personajes son todo lo contrario de desagradables o estúpidos, como ocurre en Laclos, y el tono general es tan amable y fluido como se puede esperar de una película de Rohmer. Lo que no es tan habitual es la autorreferencialidad, dada por la presencia de Aurora, una escritora que, al mover los hilos de la trama y de los personajes (e ir reflexionando, al mismo tiempo, sobre el arte de la novela), funciona como evidente alter ego del autor, convirtiendo a la película en una juguetona teoría del relato cinematográfico según Rohmer. ■

Horacio Bernades



Seis cuentos morales VI. El amor a la hora de la siesta (*L'amour l'après-midi*), 1972, con Bernard Verley, Zouzou y Françoise Verley.

En la escena más famosa de la película, Frédéric huye despavorido cuando Chloé se le ofrece desnuda luego de un

par de meses de preparación para el momento. Solo Fritz Lang en *La mujer del cuadro* debe haber descrito con pareja precisión el terror de un burgués timorato frente al adulterio. Pero si en la película de Lang, Edward Robinson era un tipo viejo para el cual la situación era apenas imaginable, el personaje de Rohmer no piensa casi en otra cosa. Chloé, como antes Maud, aparenta ser infinitamente deseable. Sin embargo, no lo es —al menos para Frédéric— en lo más mínimo. Lo que la película encuentra, descubre es una brecha entre el deseo y el erotismo: mientras más se satisface Frédéric con el placer de la conquista (la escena en la que alucina con levantarse a todas las mujeres de los cuentos morales es reveladora) más se aleja del interés por el goce sexual. La escena en cuestión se ha interpretado de mil maneras, atribuyéndole razones diversas al protagonista, tratando de averiguar qué quiso decir Rohmer cuando resolvió la situación de esa manera. Pero el cine de Rohmer derrota cualquier operación de ese tipo. Lo que el director hace es simplemente (nada menos simple, en el fondo) *mostrar* una situación inexplorada en las relaciones amorosas. Entre Chloé, entre las mujeres como Chloé y los hombres como Frédéric hay una atracción que pulveriza el erotismo, una atracción que redondamente rechaza el sexo y que los protagonistas no pueden explicarse sino con excusas. No son la fidelidad ni los prejuicios los que lo prohíben, sino un terror a entregarse a un deseo que no es reflejo del propio. Solo Frédéric y Chloé, sus lugares en la sociedad, sus infancias, sus mente tienen la respuesta. A cosas como esta se llamaba hace un siglo la guerra entre los sexos. El poder de observación de Rohmer, su registro del entramado humano produce personajes *objetivos*. No corresponden a los tratados de psicología ni a los clichés cinematográficos. Tampoco los reconocemos en la vida real. La idea de Rohmer es que hace falta el cine para verlos y esa idea es sorprendentemente correcta. ■

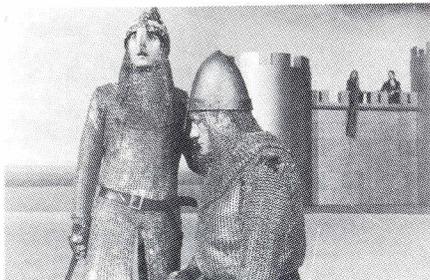
Quintín

La marquesa de O... (*Die Marquise von O...*), 1976, con Edith Clever, Bruno Ganz y Edda Seippel.

Para hacer una pausa después de los cuentos morales Rohmer filma una película "de época" que no es otra cosa que un cuento moral, el primero con una protagonista femenina. *La marquesa de O* está basada en un relato de Heinrich von Kleist que transcurre durante las guerras napoleónicas. Si hay un realizador contemporáneo que filme en tiempo presente, ese es

Rohmer, y aquí lo demuestra, filmando una "de época" sin pelucas, miriñaques ni gobelinos. Prefigurando las heroínas de la serie *Comedias y proverbios*, la marquesa del título debe tomar decisiones que comprometen sus principios, su razón y sus sentimientos: ¿tener o no tener un hijo de padre desconocido?, ¿exponerse a la furia familiar, a la deshonra pública?, ¿aceptar o no las disculpas de quien abusó de ella? Sabiendo que el conflicto que plantea la novela no es precisamente actual, Rohmer lo actualiza mediante una mirada apenas levemente irónica. Lo justo como para que su película sea una relectura del texto original: los actores gesticulan como en el cine mudo, algún diálogo mueve a la sonrisa, a Bruno Ganz toda la ropa parece quedarle uno o dos talles más chica y unos carteles en blanco y negro anticipan o comentan la acción, como en un folletín. Sin llegar jamás a la sorna, por supuesto: *chez Rohmer*, ese plato no se sirve. Lo demás es lo de siempre: sencillez extrema de acción y decorados, personajes comunes y corrientes (aunque sean aristócratas y húsares), mucho pudor (aunque se trate de un melodrama), ausencia de primeros planos, de énfasis y de saltos bruscos. Curiosidad 1: un cameo del propio Rohmer, como general del ejército ruso. Curiosidad 2: Bruno Ganz y Otto Sander compartiendo cartel en una misma película, diez años antes de que Wenders los angelizara. ■

Horacio Bernades



Percival el galo (*Perceval le gallois*), 1978, con Fabrice Luchini, André Dussolier y Pascale de Boysson.

Percival el galo es una obra insólita, heterogénea en muchos sentidos con respecto al estilo de su autor. Sin embargo, no es ajena a la concepción de su sistema narrativo; y no resulta tan extraña si se piensa que Rohmer es uno de los realizadores que más productivamente ha trabajado las relaciones entre cine y literatura y que los problemas de la narración han sido una preocupación permanente en su filmografía. Precisamente por eso, retroceder hasta la Edad Media para

recuperar el texto de Chrétien de Troyes y los orígenes de la forma novela era casi una consecuencia lógica en esa investigación que su cine ha establecido con los modos de constitución de los relatos.

El film está estructurado como un relato de iniciación, pero a diferencia de las novelas de caballería, no hay monstruos fabulosos ni sucesos particularmente maravillosos. La única peripecia es la del aprendizaje de los códigos morales y los ritos amorosos de los caballeros andantes. Las aventuras del joven Percival resultan tan artificiosas como el decorado, los gestos o los diálogos, de manera tal que lo que termina por imponerse son las formas, los convenciones, los signos. Es que *Percival el galo* es, también y sobre todo, un estudio sobre la interpretación: la estilización es su procedimiento dominante y nada debe considerarse desde una perspectiva analógica. Si reproduce las operaciones de las miniaturas medievales es porque confiere a la representación una dimensión ostensiblemente simbólica. Todo, en él, remite a las escalas y a las proporciones semánticas de un código de representación. Curiosamente, en ese extremismo del artificio, el film encuentra su mayor naturalidad. El propio Rohmer dijo que solo intentaba restituir ciertos modos de construcción de sentido, "como si una cámara filmara la representación de una obra en la Edad Media, como si filmara un misterio de los que se representaban en las puertas de las iglesias, como si se tratara de un reportaje". ■

David Oubiña

Comedias y proverbios I. La mujer del aviador (*La femme de l'aviateur*), 1980, con Philippe Marlaud, Marie Rivière y Anne-Laure Meury.

On ne saurait penser à rien (No se puede pensar en nada). Alfred de Musset

A medida que Rohmer se va volviendo viejo, mejor retrata a los adolescentes. La primera película de la nueva *Comedias y proverbios* prescinde de algunas pesadeces de los *Cuentos morales* y establece una ley rohmeriana: a los quince se es más libre y más inteligente que a los veinte y a los veinte se es más libre e inteligente que a los veinticinco. *Paulina en la playa* probará luego que los mayores de treinta son irrecuperables. Pero, atención, no es que Rohmer esté diciendo la obviedad de que la gente se vuelve tonta con la edad, sino que sus

pelmazos de los cuentos morales —que oscilaban entre la verborragia y la represión— nunca fueron estos adolescentes inspirados de ahora. Nadie se ha acercado ni remotamente a la sutileza y la penetración con la que Rohmer describe el mundo contemporáneo filmando a los jóvenes. Más aun, nadie es capaz de filmar el mundo contemporáneo sino Rohmer. Nadie tampoco —ni en el cine ni en la literatura— ha elaborado un argumento de tan calculada elocuencia para demostrar que el mundo progresa: la gracia de estos adolescentes es impensable en otro momento de la historia. Quizás a eso se refiere el director cuando afirma, parafraseando a Rimbaud, que hay que ser absolutamente moderno: la idea última de la modernidad es afirmar que este es el mejor de los mundos posibles. No está mal para un cineasta conservador. ■

Quintín



Comedias y proverbios II. El buen matrimonio (*Le beau mariage*), 1981, con Béatrice Romand, André Dussolier y Arielle Dombasle.

Quel esprit ne bat la campagne / Qui ne fait châteaux en Espagne (¿Qué espíritu no divaga? / ¿Quién no hace castillos en el aire?).

Jean de la Fontaine

Luego del díptico histórico compuesto por *La marquesa de O...* y *Percival el galo*, Rohmer comienza una nueva serie de films que agrupará bajo el nombre de *Comedias y proverbios* y cuyo primer título es la extraordinaria *La mujer del aviador*. En trazos muy gruesos podría decirse que en las *Comedias...*, a diferencia de los *Cuentos morales*, el humor se hace más explícito, hay un mayor protagonismo femenino y aumenta la cantidad de personajes, lo que otorga al ciclo, por encima de su unidad estilística, un carácter más abierto y ambiguo. En *El buen matrimonio*, segunda película de la serie, Sabine, tras la ruptura con su amante, un pintor casado, decide casarse, más como un acto surgido de la voluntad de autoafirmación que como la expresión de un sentimiento, y la elección recae en un abogado adinerado que termina negándose a su pedido. Como toda la galería de personajes

obsesivos de Rohmer, Sabine solo tiene en cuenta sus deseos, de allí su gran frustración ante la negativa del hombre elegido, frustración que rápidamente encontrará su autojustificación bajo la idea de que dicho hombre no era su tipo. Como siempre en el director, se elude cualquier interpretación de carácter psicológico, convirtiéndose la obsesión de la protagonista y su resolución en el auténtico motor del relato. Más allá de las virtudes habituales de la puesta rohmeriana, hay en el film una insistencia excesiva en la conducta monotemática de Sabine, lo que da lugar a cierta reiteración de situaciones, del mismo modo que la repetida referencia a la posición económica del abogado hace un tanto explícita la subyacente búsqueda de ascenso social de la protagonista. Sin embargo, en la última secuencia, cuando Sabine viaja sola en un tren y cruza su mirada con un joven desconocido, aparecerá en todo su esplendor la capacidad del director para los finales abiertos y sugerentes. ■

Jorge García



Comedias y proverbios III. Paulina en la playa (*Pauline à la plage*), 1982, con Arielle Dombasle, Amanda Langlet y Feodor Atkine.

Qui trop parole, il se mesfait (Quien habla demasiado, obra mal).
Chrétien de Troyes

Si hay playa hay cuerpos, y si hay cuerpos hay sexo, deseo. Desnudeces que —para los cánones de Rohmer— resultan casi insolentes. Cuerpos que se cruzan, como en todo el cine del autor, pero en mayor cantidad y más velozmente que nunca: de la serie *Comedias y proverbios*, *Paulina en la playa* es la que toma la idea de “comedia” en su sentido más físico. Porque ¿qué otra cosa es una comedia sino el ritmo y la velocidad con que se cruzan los cuerpos de unos actores en un espacio? Un vodevil, más específicamente: acá todo el mundo entra y sale de las habitaciones, va y viene a/de la playa, mientras las parejas se hacen y se deshacen. Cuerpos y palabras, claro, porque esta es una película de Eric Rohmer. O cuerpos *vs.*

palabras, más bien, como suele ocurrir en su obra: “Vine a estar sola, tranquila”, proclama Arielle Dombasle en la primera escena, y de allí en más se va a dedicar a hacer todo lo contrario. “El es más interesante que vos”, le lanzará más tarde a su incondicional pretendiente Pierre, mientras le enlaza el cuello entre sus brazos, el pecho izquierdo tendiendo a asomar por debajo del escote. Todo el mundo se deja llevar por sus deseos, con una única excepción: la del propio Rohmer, que no puede permitirse ese lujo. Más cartesiano que nunca, construye su relato de modo rigurosamente simétrico. Simetrías de personajes, simetrías espaciales, simetrías narrativas: según el credo rohmeriano, Apolo debe prevalecer sobre Eros. “En toda historia, los héroes llevan los ojos vendados; yo, en cambio, los tengo que tener bien abiertos”, postulaba ya Rohmer, por boca de la escritora, en *La rodilla de Clara*. ■

Horacio Bernades



Comedias y proverbios IV. Las noches de luna llena (*Les nuits de la pleine lune*), 1984, con Pascale Ogier, Tcheky Karyo y Fabrice Luchini.

Qui a deux femmes perd son âme / Qui a deux maisons perd sa raison (Quien tiene dos mujeres pierde el alma / Quien tiene dos casas pierde la razón).
Proverbio de Champagne

Cuarta película de la serie *Comedias y proverbios*, *Las noches de luna llena* es una de las mejores obras de Rohmer. Estructurada de manera circular —el film comienza y termina con planos similares del departamento donde viven Louise y Rémi—, nos muestra el enfrentamiento entre dos maneras de entender la relación de pareja. Louise necesita salir, ver otras personas y ocasionalmente estar sola en su departamento parisino; Rémi, por el contrario, sedentario y poco sociable, se niega a plegarse a ese tipo de vida. La conducta de Louise proviene más de un sentimiento de inseguridad, de un vivir en permanente estado de duda, que de una auténtica convicción. Es un acabado

exponente del personaje rohmeriano que aparenta ser una cosa y es realmente otra. (En ese sentido es ejemplar la secuencia en que alega querer ir a su departamento para estar sola y no bien llega intenta comunicarse —por supuesto, sin resultado— con varios amigos.) Cuando al final del film la protagonista, víctima del juego sentimental que propuso, se va sola con destino incierto, una profunda tristeza —no exenta de ironía— invade la pantalla. Film de una rara perfección, en el que tanto la notable iluminación de Renato Berta como los elementos del decorado se integran funcionalmente en una puesta en escena que alcanza grados superlativos de sencillez y depuración, nos deja además para siempre la figura de la malograda Pascale Ogier, su inocultable fragilidad y su mirada eternamente melancólica. ■

Jorge García



Comedias y proverbios V. El rayo verde (*Le rayon vert*), 1986, con Marie Rivière, Vincent Gauthier y Sylvie Richez.

*Ah, que le temps vienne
Où les cœurs s'éprennent.*
Rimbaud

Delphine acaba de romper con su novio. Por otra parte, su amiga, con la cual pensaba irse de vacaciones a Grecia, la abandona a último momento. Delphine no se resigna a quedarse sin vacaciones pero tampoco quiere lo que venga. De Cherbourg a La Plagne, de Biarritz a San Juan de Luz, Delphine pasea su soledad y su insatisfacción. *El rayo verde* es una película incómoda debido a la perfección casi documental con que está lograda la transmisión del displacer prácticamente continuo de Delphine. Delphine es portadora de una mezcla de tristeza y tedio desesperantes. Delphine no pierde nunca la esperanza de encontrar lo que busca. Va y viene, arrastrando su cuerpo solitario y melancólico, atenta a cuanto señal encuentra en su camino —como, por ejemplo, los naipes que le aparecen en las calles—, hasta que finalmente se le hace la luz, valga la redundancia, en San Juan de Luz.

Como siempre en el cine de Rohmer, hay un par de conversaciones memorables —además de casi todas las líneas de diálogo—: la del abuelo de una amiga que recién pudo ver el mar a los 60 años y ahora, ya jubilado, no le ve la gracia a salir de París y sentencia que si bien allí no está el mar está el Sena, que viene a ser lo mismo, y la que sostiene un grupo de gente en Biarritz sobre el tema del rayo verde en el libro de Julio Verne.

A propósito del tema del rayo verde, Pascal Bonitzer cuenta lo siguiente en su libro *Eric Rohmer*: “La leyenda del rayo verde cuenta que el cineasta esperó un año, colocó camarógrafos en diversos puntos estratégicos del globo hasta que el fenómeno óptico natural que da el título a su film se manifestara, por así decir, en las Canarias... No habría entonces coloración de la película, cocina de laboratorio... El truco sería solamente el raccord. ¿Hay que ver en este rasgo un poco maniático del realizador el efecto de una identificación parcial con su heroína? De todas formas, el fenómeno es apenas perceptible en la pantalla grande y totalmente invisible en la pequeña: qué importa, es suficiente que Delphine lo haya visto y reconocido como la respuesta del cielo a su larga espera, a su indefectible esperanza”. Para terminar voy a reproducir una

respuesta de Eric Rohmer a Serge Daney: “Podría decir que esta es la más autobiográfica de mis películas. Todo el mundo ha experimentado la soledad. Es más fácil poner algo de uno mismo en una película en la cual estará disimulado (a mí me gusta estar disimulado). Como se sabe que la identificación no podrá ocurrir, resulta menos embarazoso. Así que, de alguna manera, podría decir: ‘Delphine soy yo’”. ■

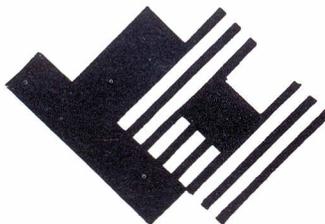
Flavia de la Fuente



Cuatro aventuras de Reinette y Mirabelle (*Quatre aventures de Reinette et Mirabelle*), 1986, con Joëlle Miquel y Jessica Forde.

Casi al mismo tiempo en que concluye, con *L'ami de mon amie*, la serie *Comedias y proverbios*, Rohmer filma estas *Cuatro aventuras*, breve digresión

antes de emprender su nueva serie. Cuatro aventuras, cuatro episodios, cuatro momentos de la relación de Reinette y Mirabelle, dos chicas de alrededor de 20 que no podrían ser más opuestas (Reinette vive en el campo, es morocha, de gustos simples, ingenua y aniñada; Mirabelle es una rubia estudiante parisina, de piel curtida e intelecto ligeramente sofisticado). Ligeramente sofisticada, pero también simple e ingenua: así es la propia película, y quizás así sea todo el cine de Rohmer. Como de costumbre en sus películas, aquí las protagonistas se conocen por pura casualidad, y a partir de allí sus caminos convergen, así como podrían perfectamente separarse. Hay varias vinculaciones con *El rayo verde*, la película inmediatamente anterior: se habla de una “hora azul”; hay un divertido cameo de Marie Rivière, como una estafadora que “empaqueta” al prójimo apelando a su compasión (¿acaso su antecesora de *El rayo verde* no hacía lo mismo?). Sobre todo, acá se improvisa tanto o más que allá, dando varias escenas inolvidables. Típico de Rohmer, esas escenas suelen consistir en batallas dialécticas y argumentativas. Argumentaciones que de tan lógicas llegan al absurdo. Como todos los héroes y heroínas de Rohmer, Reinette —de rígida moral— piensa en voz alta, debate consigo misma, sostiene



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.

diálogos platónicos en los que ella es al mismo tiempo maestro y discípulo. De más está decir que ambas actrices —absolutamente desconocidas— están maravillosas. A sus 66 años Rohmer vuelve a demostrar que: a) nadie filma a las chicas como él, y b) por una rara paradoja, Rohmer, cuanto más viejo, más joven. *Cuatro aventuras...* es una de sus películas más leves, más frescas y con mayor sentido del humor. No por nada termina con un gag. ¡Ah! Hay un saludito a Godard: en un momento se ve el afiche de *El rey Lear*. Y otro saludito a Truffaut: el actor que hace de camarero es el mismo que hacía de inspector de policía en *Confidencialmente tuya*. ■

Horacio Bernades



Comedias y proverbios VI. *El amigo de mi amiga (L'ami de mon amie)*, 1987, con Emmanuelle Chaulet, Sophie Renoir y Eric Viellard.

Les amis de mes amis sont mes amis
(Los amigos de mis amigos son mis amigos). Refrán popular

Mientras *El rayo verde* es una película melancólica, *El amigo de mi amiga*, último capítulo de la serie de comedias y proverbios, es alegre y chispeante. Esto es muy curioso ya que el personaje principal, Blanche, es una chica tan solitaria y melancólica como la Delphine de *El rayo verde*. La diferencia está en la mirada de Rohmer sobre el asunto: las desventuras de Blanche causan gracia porque el tono de felicidad que recorre la película anticipa que la joven esta vez va a ver por lo menos diez rayos verdes. Intercambios de parejas, traiciones amorosas, histeriqueadas, todo esto aparece en esta comedia de enredos de Eric Rohmer. En esta película son notables las locaciones. Está filmada en la ciudad de Cergy, una población nueva en los alrededores de París. Allí todos se cruzan todo el tiempo, como suele ocurrir en los pueblos chicos, lo que favorece el tono de comedia y los enredos. La naturaleza, por otra parte, los lagos y bosques que hay en Cergy juegan un papel muy importante: las escenas de amor en el lago o en el

bosque entre Fabien y Blanche están filmadas en planos y contraplanos: por un lado, los enamorados y, por otro, los árboles que se agitan al sol mientras ellos retozan. Esta elección, la integración tan contundente de la sensualidad y belleza de la naturaleza al goce de los personajes es lo que hace posible que el clima que se respira en esta película sea de una sensualidad y un placer infinitos.

El amigo de mi amiga es una de las películas de Rohmer más simpáticas y felices (junto con *Cuatro aventuras de Reinette y Mirabelle*). Pero *El amigo de mi amiga* tiene una peculiaridad: ¡al fin pasa algo! Fabien y Blanche se quieren y logran hacer el amor como Dios manda. Y el alivio y la libertad que nos regala esta vez Eric Rohmer se sienten desde el comienzo de la película. ■

Flavia de la Fuente



Cuentos de las cuatro estaciones I. *Cuento de primavera (Conte de printemps)*, 1990, con Anne Teyssèdre, Hugues Quester y Florence Darel.

Primer cuento de la serie de las estaciones —“siempre se empieza por la primavera pero no las rodará por orden”, dijo Rohmer en una entrevista—, la película es otro ejemplo más del estilo invisible del director y de la rigurosidad, la ambigüedad y la sutileza con que narra los conflictos de los personajes. El comienzo es digno de Bresson: Jeanne, profesora de filosofía (Anne Teyssèdre), observa detenidamente su departamento señalando el cambio que se producirá en su vida. En una fiesta conoce a Natacha (Florence Darel), que se la pasa hablando de su padre o de la soledad de su padre, Igor (Hugues Quester), un intelectual que está en pareja con Eve (Eloïse Bennett). Con esta presentación de solo dos de los personajes principales, *Cuento de primavera* ofrece su material temático: todos los personajes hablan de otros personajes o hablan de cualquier cosa con tal de no hablar de ellos mismos. Entre el altruismo de Jeanne, el disgusto de Natacha por Eve y la timidez y el autocontrol de Igor, el triángulo de Rohmer entabla un

larguísimo diálogo donde la soledad y los conflictos están fuera de campo (o fuera de las conversaciones). De ahí el carácter alegre que tiene *Cuento de primavera*, ya que, como hiciera en *Mi noche con Maud* en la escena entre Jean-Louis Trintignant y Françoise Fabian discutiendo sobre Pascal, la cena entre los cuatro personajes, hablando de Platón, Spinoza y Kant, viene a comprobar que los seres humanos, en cuanto a los afectos, disimulan su soledad hablando de otra cosa.

En *Cuento de primavera* —uno de los films más cálidos del realizador— Rohmer nos dice que las oportunidades afectivas no deben pasarse por alto y que el amor puede encontrarse en una fiesta aburrida al comienzo de la nueva estación. ■

Gustavo J. Castagna



Conte d'hiver, 1991, con Charlotte Véry, Frédéric Van Den Driessche, Hervé Furic.



L'arbre, le maire et la médiathèque, 1993, con Pascal Gregory, Arielle Dombasle, Fabrice Luchini.



Les rendez-vous de Paris, 1994, con Clara Bellar, Antoine Basler, Mathias Megard. ■

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

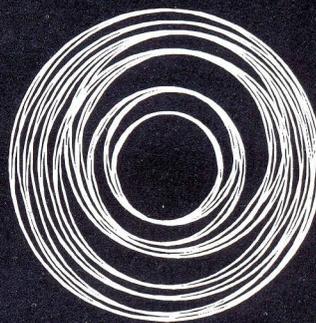
Este año, por nuestro 41º aniversario, la inscripción será sin cuota de ingreso ni lista de espera, hasta cubrir el cupo del cine Maxi (Carlos Pellegrini 657). Se atiende en la sala todos los martes, de 19 a 23 hs.



Acercamiento al film

Crítica, análisis y teoría en el cine
 (comienza en septiembre)

un curso de Eduardo A. Russo
 solicitar entrevista al 824-2480

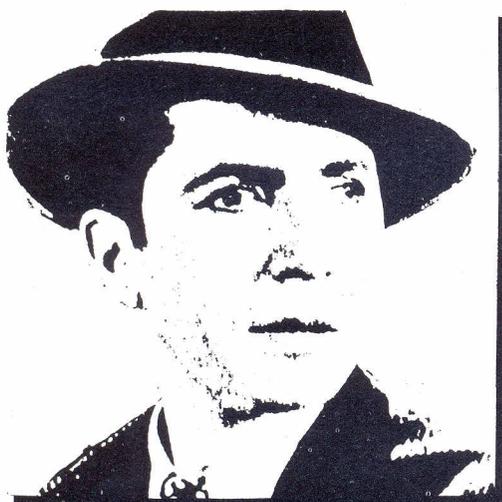


esculpiendo milagros

eemm REVISTA

música en todas las direcciones

INFORMES \ TEL. FAX \ # 362 - 1944



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: 16/9, Quiz Show. El dilema; 30/9, Tiempos violentos
 Con presentación de los integrantes de la redacción de *El Amante*

Alvear, esquina Brandsen. Tel.: 253-7472

**TALLER DE ESCRITURA
 PERIODISTICA
 ESTIMULO DE LA
 CREATIVIDAD**

Guillermo Pintos

© 87-4780

**COMPOSICION
 LASER**



Libros - Revistas
 Folletos - Típeo - etc.

Carlos © 241-9312

Detrás de un vidrio oscuro

Después de algunas notas en las que mezclaba la historia reciente del cine y la literatura, lectores y compañeros de redacción han inquirido a la autora de este artículo con frases como: “Che, Silvia, qué corno es eso del dark”. Aquí está la respuesta con pelos y señales. A desasnarse.

por Silvia Schwarzböck



El mundo después del punk. 1979. El punk estaba muerto, pero su fantasma acechaba a toda Inglaterra. Peter Murphy —el cantante de Bauhaus— era lo más parecido a un vampiro que había tenido la historia del rock hasta ese momento. El mismo glamour de David Bowie, pero enrarecido por un aura satánica y maldita. Una seducción irresistible, que presagiaba una muerte segura. Cuando Bauhaus tocaba en vivo el hit “Bela Lugosi’s Dead”, Murphy se cubría el rostro con su sobretodo negro, como lo hacía el actor de *Drácula* con su capa. Pero la cinefilia solía llegar más lejos. El momento cumbre era cuando Murphy abría un ataúd y amenazaba con introducirse en él. El público deliraba. Su ídolo hacía realidad la letra de la canción: se creía un actor que se creía un vampiro. Esta performance era un guiño para los iniciados. Los seguidores del dark eran tanto rockeros como cinéfilos. Para entender había que saber primero quién había sido Bela Lugosi: un perdedor ejemplar, alguien que se había tomado en serio su personaje, así como Murphy se tomaba en serio su tema y como el dark en general se tomaba en serio a las películas de terror. Lo que los jóvenes siempre habían buscado en las figuras del rock —una autenticidad sin límites— Bela parecía haberlo tenido y en abundancia. Había superado la distancia que separa al hombre del personaje. No solo había interpretado a seres malditos, sino que se había convertido en uno de ellos. Olvidado por el público, adicto a la morfina, caído en desgracia para Hollywood —que pone en su lugar de estrella del cine de terror a Boris Karloff—, termina filmando con Edward Wood Jr., considerado después el peor director de la historia. No es raro que Peter Murphy y sus seguidores quisieran homenajearlo, poniéndolo en un nuevo pedestal: el de las figuras de culto. Eso era lo que una estrella de rock debía atreverse a hacer: convertirse en el personaje que representaba. No hay que olvidarse que el público que iba a ver a Bauhaus dos años antes había sido punk y le había creído a Johnny Rotten —el cantante de los Sex Pistols— que él podía ser el anticristo. En 1983 se disuelve Bauhaus. Ese mismo año Murphy aparece en la película *El ansia*, la opera prima de un publicitario: Tony Scott. Con su performance de “Bela Lugosi’s Dead” en la primera secuencia del film, no solo firma el certificado de defunción del dark, sino que anticipa la forma peculiar en que el cine representará de aquí en más la estética del movimiento. El cine le había aportado mucho al dark. Había llegado el momento de que el dark hiciera sus aportes al cine. Para entender el resultado de la transacción, antes hay que hacer un poco de historia.

Feos, sucios y malos. La prehistoria del dark coincide con la decadencia del punk. Es más, su identidad contracultural se construye a partir de la de ciertos desertores del movimiento anterior: aquellos que disolvían sus bandas, porque veían que el punk expresaba demasiado perfectamente el descontento juvenil como para poder sobrevivir a su propio maximalismo. Un movimiento no puede pretender seguir siendo contracultural, cuando todos los adolescentes desocupados —en la época de mayor desocupación que registraba el Reino Unido desde la segunda posguerra— quieren formar parte de él. Es más, el hecho de que siempre que se habla del punk se piense en los punks británicos tiene que ver con el carácter de fenómeno social que tuvo en el Reino Unido, al que nunca llegó en los Estados Unidos, donde se originó musicalmente (con antecedentes como los Stooges, Patti Smith, los New York Dolls o los Ramones, entre otros). Por eso, el nacimiento oficial del movimiento no suele registrarse

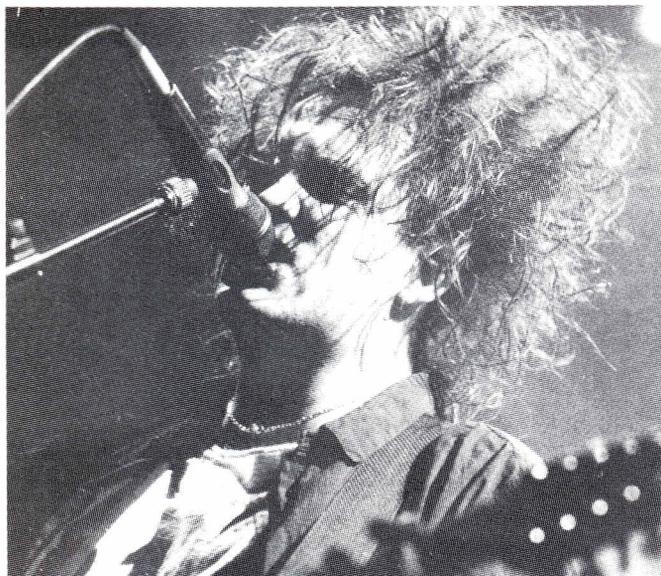
hasta 1976, con la aparición de las bandas británicas (Sex Pistols, The Clash, Buzzcocks, The Damned, The Saints, Eddie & The Hot Rods, The Stranglers, The Jam, Penetration, Wire, The Vibrators, Generation X, y otras). El punk no podía durar. Había nacido muerto. Con tantos disconformes a su favor, los grandes sellos discográficos no tardaron en ver su incorrección política como una potencial mina de oro. Si bien las apariciones de los Pistols en TV escandalizaron por igual a la mayoría conservadora y a la minoría bienpensante, con lo cual EMI rompió su contrato con ellos, esto era suficiente para que cualquiera de sus próximos discos —de haber seguido juntos por más tiempo— se hubiera convertido en el objeto que cualquier joven británico menor de 20 años quiere tener. Contra todo lo que pueda decir Greil Marcus (en su libro *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*), los Sex Pistols eran un grupo comercial, aun cuando “God Save the Queen” estuviera prohibido en todas las emisoras (de hecho, esta censura marcó el éxito de ese simple y de los dos siguientes: “Pretty Vacant” y “Holidays in the Sun”). Los grupos punk —como había dicho William Burroughs de las drogas— eran la mercancía perfecta: se vendían solos, sin necesidad de publicidad. Una vez que la imagen feísta y desafiante del punk había sido asimilada por el sistema (en 1978 ya era casi un síntoma juvenil), sus desertores debían optar por una actitud más cerrada, con un código más hermético y ciertos ritos de iniciación, como una forma de autodefensa, para no ser fagocitados tan rápidamente por la industria del entretenimiento. Lo ideal era cambiar las consignas generacionales por una postura intelectual más sólida y la visceralidad del rock primitivo por un sonido más elaborado, de impacto menos inmediato. Si se quería ser verdaderamente *maldito*, había que ser extemporáneo, no quedaba otro camino que salirse de las coordenadas de la época. Si hay algo que el sistema condena —aunque solo sea por un tiempo— es lo que no puede clasificar ni como a su favor ni como en su contra. Y ya que nadie podía ver nada más allá del presente como para convertirse en un visionario, el único recurso que quedaba para ser extemporáneo era ser anacrónico. El último refugio para la resistencia era el ejercicio deliberado de la nostalgia, la búsqueda desesperada de un linaje maldito en el pasado. El pasado elegido fue el del cine de terror. Frente a la incorporación del *gore* a la industria del cine y a la imposición del horror visceral y explícito como criterio estético dentro del género, el dark se va a dedicar a añorar el viejo terror gótico (de hecho, al dark suele nombrárselo musicalmente como *Gothic Rock*). Ese linaje maldito había que rastrearlo en el cine, porque la novela gótica en sí misma era demasiado prestigiosa como para inspirar un movimiento que debía llenar el vacío contracultural dejado por el punk. El cine de terror gótico era doblemente perfecto para los fines necrofílicos del dark: por ser cine de terror y por ser gótico. Por un lado, el cine de terror había estado devaluado durante mucho tiempo por considerárselo un género menor. Por el otro, los personajes del cine gótico solían ser criaturas malditas, condenadas a vagar eternamente por las noches como almas en pena, sin posibilidad de ser redimidas por el amor de los mortales. Su infinita soledad las hacía reflexionar sobre la naturaleza del mal y sobre la desgracia de los que no pueden ser amados ni perdonados. Para ellos, un objeto de amor no podía dejar de convertirse en una víctima. En el mejor de los casos, podían conservarlo al precio de condenarlo a su misma desgracia. Su seducción —irresistible y siniestra— siempre significaba muerte o

condenación. Por eso, la figura gótica más paradigmática era justamente el vampiro. Aparte, como si esto fuera poco, estos personajes malditos solían ser auténticos perdedores: al final de la película —a diferencia de los seriales contemporáneos, donde el mal es invencible para que haya otra secuela— tenían que ser derrotados. En este sentido, si el dark quería ser extemporáneo, había elegido correctamente una vertiente anacrónica del cine de terror, donde los personajes más interesantes eran los perdedores.

Sabiondos y suicidas. El primer paso hacia la recuperación de la autenticidad rockera pasaba por tomarse en serio el imaginario de esas películas de terror y *creerse* esos personajes malditos (como Bela Lugosi con Drácula y como Peter Murphy con Bela Lugosi creyéndose Drácula). Pero había que llegar más lejos. Si el lugar de la visceralidad (que había llevado al punk al éxito involuntario) iba a ocuparlo la introspección, en el universo dark solo deberían tener cabida los artistas verdaderamente torturados (la categoría de *artista* vuelve al rock), aquellos que parecieran dispuestos a terminar con su vida en cualquier momento. No hay mayor prueba para demostrar que se desprecia esta vida que quitarse la propia (o, por lo menos, mostrar que, sin ningún reparo, en cualquier momento, uno está dispuesto a hacerlo).

En 1978 aparece *Real Life*, el primer disco de Magazine, un grupo de Manchester formado por el ex punk Howard Devoto (el cantante de los Buzzcocks) y marca una tendencia: desde el arte de tapa hasta las letras, pasando por una propuesta musical mucho más elaborada que la de la etapa anterior, se impone el concepto de un mundo sombrío, opresivo, visto a través de un alma melancólica y torturada. Ese mismo año sale también el primer disco de Siouxsie & The Banshees, una banda formada a partir de otra desertora del punk: Siouxsie Sioux. *The Scream* ya prefigura el gusto por la temática macabra, las relaciones tortuosas y los sonidos distorsionados que caracterizará al grupo a lo largo de sus distintas formaciones. Entre el 81 y el 82, en el momento de gloria del dark, la imagen de Siouxsie —una mezcla de vampiresa del cine mudo con punkie trasnochada— será un modelo a imitar por todas las jóvenes desventuradas.

Robert Smith —el líder de The Cure— forma parte de los Banshees en 1979 y en 1983 —durante una crisis de su propio grupo—. Es más, The Cure empieza siendo la banda



Robert Smith de The Cure

soporte de Siouxsie. En 1980 aparece su primer disco, *Seventeen Seconds*, que comienza una trilogía que se completa con *Faith* (1981) y *Pornography* (1982), en la que aparecen ya todos los tópicos románticos y oscuros que harán al grupo inmediatamente famoso.

Joy Division (formado a partir de los ex punk Warshaw) comienza su carrera con *Unknown Pleasures* (1979), un disco concebido como una obra dark tanto musical como literariamente. Como parte de la herencia punk, el público consideraba sus conciertos —al igual que los de Bauhaus— como una ceremonia, como la puesta en escena de un ritual pagano. En 1980, con el suicidio de su cantante y letrista Ian Curtis, Joy Division pasa a formar parte indiscutida de la reserva moral de la historia del rock. Esa noche del 17 de mayo el dark obtiene su primer mártir e ícono: un tipo epiléptico, depresivo, hipersensible y, además, cinéfilo confeso, que se ahorca a la edad de 23 años, después de haber sido abandonado por su mujer. Así, Curtis se convierte en una estrella de rock *auténtica*, alguien que en sus letras y en su escena parecía dispuesto a suicidarse en cualquier momento y que, llegado el momento, lo hace. A las pocas semanas se edita *Closer*, un disco que ya desde la tapa parece una premonición de muerte, y llega a los primeros puestos del ranking independiente. En 1981 Joy Division se convierte en New Order. En principio, sus integrantes mantienen la línea fundada por Curtis, pero luego se convierten a la música tecno.

Bauhaus debe haber sido el grupo que mejor condensó la estética dark, el primero que le dio un carácter sistemático. También por eso fue el primero en codificarla y agotarla en sus posibilidades. De hecho, la única vía de supervivencia musical que tuvo el dark fue la que desarrolló The Cure, con su romanticismo pesimista (o su pesimismo romántico), que le permitió seguir haciendo canciones de amor —todas ellas muy melodramáticas— al margen de las modas y los cambios sociales. Bauhaus se separa en 1983, después de cuatro discos (*In the Flat Field*, 1980; *Mask*, 1981; *The Sky's Gone Out*, 1982, y *Burning from the Inside*, 1983), donde se despliegan todos los tópicos musicales, literarios y cinéfilos del dark (la temática místico-ocultista, los amores tortuosos, las referencias constantes al cine de terror, los climas opresivos y tenebrosos), que también aparecen en sus videos (el grupo de Peter Murphy fue uno de los pioneros en incluir en sus clips la estética sadomasoquista y las citas de películas expresionistas).

Sombras y niebla. Los videoclips de Bauhaus introducen uno de los tópicos visuales del dark: los ambientes diseñados a la manera expresionista, un recurso que fue tomado del cine y que —una vez reciclado— volverá al cine.

Los expresionistas eran antinaturalistas a ultranza. Es más, querían eliminar la naturaleza, alcanzar la abstracción absoluta. Lo que les interesaba representar era el *alma* de un ambiente o un paisaje, no el ambiente o el paisaje mismo. El funesto destino del hombre —la muerte— ya estaba anticipado en sus imágenes impregnadas de *atmósfera* (una mezcla de sensibilidad y sentimentalidad, un clima enrarecido por las sombras que presagía malos augurios).

La *atmósfera* establece un vínculo secreto entre el ambiente y los seres atormentados que lo habitan, con lo cual la estética de un film se convierte en un factor dramático. El dark utilizará este recurso hasta la saturación: atmósferas cargadas, mucho vapor, calles húmedas y brumas nocturnas llegarán hasta la estandarización publicitaria. El *efecto-niebla*, en un

principio, servía para expresar la experiencia densa y pasional de los personajes: por medio de la imprecisión de los contornos en la oscuridad quedaba mostrado que el sentido de las cosas se les escapaba continuamente. Con la reiteración, el efecto perdió su función dramática y terminó convirtiéndose en un recurso estético meramente gratuito, de una belleza tan arbitraria como estándar.

El dark también echó mano de otros principios expresionistas: la búsqueda de lo esencial, de la gran línea, de la condensación, desembocó en la fusión de las formas abstractas con las proporciones monumentales, algo bastante afín al gusto germánico, con el que coincidieron muchos artistas *oscuros* de la década del 80.

El vampiro y el cuervo. *El ansia* (1983), de Tony Scott, es la primera película que incluye conscientemente elementos del dark. El film comienza con un montaje paralelo entre las figuras de Bowie/Deneuve (los vampiros reales) y la de Peter Murphy (un imitador de vampiros, pero de aspecto más siniestro que ellos). Esta primera secuencia contiene una cita de un videoclip de Bauhaus, en el cual Murphy canta un tema de Bowie: "Ziggy Stardust", imitando su voz y sus movimientos dentro de una jaula. En *El ansia* Murphy también canta enjaulado. Esta vez su propio tema: "Bela Lugosi's Dead". La presencia de la jaula remite a la estética de ciertas discotecas posmodernas parecidas al Club Berlín de *Después de hora*, el film de Scorsese: un lugar *fashion* y *underground* al mismo tiempo. El contraste y la simultaneidad entre lo que estas dos palabras quieren decir se refiere a la idea de que la moda y la marginalidad son en sí incompatibles, pero conviven en el mismo espacio y tiempo. Esta era la idea central de la estética de la discontinuidad que fundó *Blade Runner* (1982), el principal aporte cinematográfico a la ideología visual de los 80 (ver *EA*, N° 13, pp. 5-6). Y así es como va a ser representado el dark en el cine: como algo *fashion* y *underground* al mismo tiempo.

Diez años después de *El ansia*, otro publicitario, Alex Proyas, debuta en el cine con un film dark: *El cuervo*, basado en el comic de James O'Barr. Todos los vicios esteticistas del film de Scott vuelven a repetirse, pero esta vez con mayor convicción, porque ya estaban cómodamente instalados en el cine de la industria. La belleza innecesaria de las imágenes distrae de la seriedad del tema. Hasta los personajes más sombríos están subordinados a las arbitrariedades del diseño de producción. El exceso de planificación visual provoca irremediablemente una sensación de vacío, de que todo lo que vemos allí como bello es a la vez hueco y no logra justificar su presencia. Todo lo que el film de Proyas exagera ya estaba prefigurado en el de Scott.

Románticos y pesimistas. En *El ansia* la historia de amor desplaza al elemento terrorífico de la intriga, por la simple razón de que ella misma es otra versión de la intriga terrorífica. El vampirismo aparece como metáfora de las relaciones amorosas, como paradoja del amor burgués, que no puede renunciar al dominio, a la posesión de lo que le es ajeno. Miryam (Catherine Deneuve) vampiriza a sus amantes para no perderlos y, así, los condena al ansia eterna de sangre humana. Si Scott no era sutil —ni visual ni intelectualmente hablando—, mucho menos lo va a ser Proyas diez años después. La pareja de amantes de *El cuervo* muere el día anterior a la boda. Como para no entrar en las paradojas del amor adulto, el director opta por explotar la idea romántica del amor eterno, que triunfa sobre la muerte misma, pero que

necesita la ayuda de las fuerzas ocultas para poder consumarse.

Entre estas dos versiones igualmente chatas de los tópicos románticos que retomó el dark (de los más recurrentes en las letras de canciones de los grupos *oscuros*, a los que habría que sumar los amores imposibles, los no correspondidos, y esa otra versión menor de la misma desgracia: los desencuentros) se ubican las aproximaciones más interesantes a este universo de personajes sensibles y solitarios. Por un lado, el *Darkman* de Sam Raimi y la versión *oscura* de *Los locos Addams* de Barry Sonnenfeld. Por el otro, los films de Tim Burton, el único director que supo crear su propio universo de personajes sensibles y solitarios.

Darkman y Batman. El romanticismo pesimista del dark nunca estuvo tan bien documentado como en *Darkman*, el film de Sam Raimi. No porque sea el mejor film dark, sino más que nada por la captación precisa de la sensibilidad exacerbada y las preferencias estéticas que caracterizaron a este movimiento.

Darkman es —según el propio director— la respuesta al *Batman* de Tim Burton. Raimi cree que Burton no se arriesgó lo suficiente a hacer una película abiertamente dark. De hecho, la historieta en la que se había basado —los libros sobre el Caballero Oscuro (*The Dark Knight*) de Frank Miller (la versión de *Batman* que la DC Comics empezó a publicar a partir de 1986)— proponía un hombre-murciélago absolutamente dark: violento, resentido, amargado, solitario, escéptico, moralmente ambiguo, sin ideales. A Burton, en cambio, le interesó más crear la subjetividad de un freak propio a partir de la identidad de un viejo villano (el Guasón) y mantener a Batman dentro de su incómoda dualidad.

Raimi ensaya su visión personal del universo dark con una historia propia, sin recurrir a ninguno de los personajes de historieta preexistentes, pero imitando la tendencia a los tópicos *oscuros* que prosperó dentro del género en la década del 80. Un héroe dark es antes que nada un antihéroe. Y Peyton Westlake —el personaje creado por Raimi— no es la excepción. El encarna la visión romántica del científico



Peter Murphy

solitario, que debe investigar a espaldas de la sociedad, sin el reconocimiento de sus pares (como los doctores Jekyll, Frankenstein, Cyclops o Jack Gribbin, el hombre invisible). A partir del momento en que Peyton es arrojado por unos mafiosos dentro de un cubo con ácido (como le pasa al Guasón), Raimi convierte su film en una respuesta hiperdark al *Batman* de Burton. La ubicación de la historia en el contexto actual (una sociedad neocorporativa que se oculta detrás de una fachada de legalidad) es su forma peculiar de aislar los tópicos del dark para confrontarlos con una realidad exterior totalmente ajena a ellos y afirmarlos así en su especificidad. Así, Raimi busca oponerse a Burton. El universo cerrado que representaba Ciudad Gótica era tan lúgubre y oscuro como los personajes que se enfrentaban en él. Burton había hecho prevalecer el concepto de *atmósfera* del expresionismo y había convertido al ambiente (una especie de *Metrópolis* posmoderna) en un factor dramático más. Raimi parece creer que esa operación desdibuja la identidad dark de los personajes y no permite ver el conflicto entre sus valores y el mundo (de hecho, *Batman* es una película más impersonal que *Batman vuelve*, donde Burton tuvo entera libertad para desarrollar sus personajes, trabajó con su diseñador de producción habitual: Bo Welch, y hasta llamó a Siouxsie Sioux —una sobreviviente del dark— para que co-componga con Danny Elfman el tema de la película). Eso, por lo menos, es lo que puede inferirse de su peculiar elección: en *Darkman* no existe ninguna continuidad estética entre el mundo hipócrita de los negocios y la política (al que pertenecen los villanos) y el mundo oscuro en el que Peyton queda encerrado cuando se convierte en un freak. *Batman* y el Guasón, en cambio, se enfrentaban por el dominio de una ciudad que era demasiado afín a ambos.

Después de su deformación, a falta de sensorialidad física, Peyton aumenta sus emociones hasta el punto de causarle un estado de soledad y melancolía extremas, del que pasa sin transiciones a la furia descontrolada. Cuando vuelve a su laboratorio, destruido por los mafiosos, se mira al espejo y se horroriza de sí mismo. Ya no puede ser el que era. Ante su propio pavor, se construye una nueva imagen, acorde con su alma atormentada: sobretodo y sombrero negros, el rostro cubierto por vendas, como si llevara una máscara. Detalles de la cinefilia dark: Peyton se viste igual que Vincent Price en *Los crímenes del museo de cera* para mostrar en qué se ha convertido: en un personaje del cine de terror. Esta vez Raimi debe justificar su cinefilia si no quiere traicionar los principios del dark. Los seguidores del movimiento se tomaban en serio las películas de terror. Su cinefilia nunca era gratuita, estaba más allá de cualquier gesto posmoderno.

Al igual que en *Batman*, la tecnología ultramoderna que utiliza Peyton contrasta con su temperamento melancólico, más afecto a la reflexión que a la resolución de problemas prácticos. Pero Raimi siempre trata de llegar más lejos que Burton. Evocando un romanticismo exacerbado que hacía tiempo que no se veía en el cine fantástico, hace que Peyton invoque a Dios para preguntarle en qué se ha convertido o que le plantee a su novia si lo amaría igual, aunque tuviera cicatrices horribles y no pudiera tocarlo. Finalmente, frente a la opción de Peyton: o volverse un freak —como el Guasón— o mantener la dualidad —como *Batman*—, Raimi mostrará que su personaje no tiene nada que decidir. Ya es la bestia y está condenado a la soledad eterna: “el hombre se convirtió en un monstruo. Yo puedo vivir ahora con ello, pero nadie más. Peyton es ahora *Darkman*” —así se despidió para siempre de su novia—.

Freaks. La originalidad de la familia Addams —tanto la de la historieta como la de la serie de TV— radicaba en que sus miembros hacían compatible la simpatía por lo macabro con una ingenuidad infinita. En ningún momento sospechaban que aparecían ante el mundo como fenómenos de circo. En el fondo, lo que sorprendía era que no fueran prejuiciosos con los que eran prejuiciosos con ellos. Los valores que regían fuera de la familia parecían no importarles demasiado, salvo cuando afectaban a alguno de sus miembros. Como los *Freaks* de Tod Browning, adherían a un fuerte código ético: la alegría de uno era la de todos, el dolor de uno también hacía sufrir a los demás. Cuando Barry Sonnenfeld —ayudado desde ya por Caroline Thompson, la guionista de *El joven Manos de Tijeras*— recicla estos personajes no se le escapa el hecho de que son profundamente extemporáneos, ideales para oponerlos a ese producto de la época que son los yuppies. Reinterpretados por Sonnenfeld-Thompson, los Addams aparecen en el cine como una familia dark. Al igual que Raimi, Sonnenfeld elige aislar del entorno los valores de los personajes dark. En la segunda parte (*The Addams Family Values*) desarrolla el personaje más interesante de la primera, Merlina, como una versión radicalizada de Lydia, el personaje dark de *Beetlejuice*. Nuevamente, cuando se trata de llevar al cine elementos del dark, Burton se convierte en el punto de referencia más próximo. El dark —interpretado por Sonnenfeld— es antiyuppie. Los Addams se horrorizan cuando ven el campamento donde veranean los hijos de los profesionales exitosos: aire puro, sol, olor a pino, vida sana y al aire libre... más los infames juegos en que cada uno debe mostrar sus habilidades, como una forma de entrenamiento para el mundo del trabajo (los Addams odian los deportes porque —a diferencia de los yuppies— no entienden el sentido de la competencia). Al no someterse a la disciplina de la diversión sana y no comportarse como niños normales y amistosos, Merlina y Pericles son condenados a la reclusión en la “choza de la alegría”. En esa cabaña llena de posters infantiles con frases cursis y juguetes naif, conocen a Joel, un niño igual a ellos (“uno de nosotros”, como decían los freaks del film de Browning). La empatía con Merlina es casi instantánea: ambos odian a Disney y, sobre todo, a Michael Jackson, por ser fanático de Disney, de Disneylandia, de los niños rubios y de la vida sana y ascética.

El odio a Disney que expresa Sonnenfeld no es gratuito: si bien una de sus mejores películas, *Pinocho*, puede considerarse dentro del género de terror, y la presencia de lo tenebroso (sobre todo en las versiones de cuentos infantiles de la década del 40) —aún relegada a un segundo plano— es verdaderamente perturbadora, el mundo de Disney representa los valores que el dark desprecia. En él está irremediamente instalado el sentido puritano del placer: la diversión sana, el olvido pasajero del mundo del trabajo para volver más distendido al mundo del trabajo. El placer entendido de esta manera nunca es tan profundo ni radical como para querer cultivarlo sistemáticamente a espaldas de la sociedad. No es adictivo ni autodestructivo. Está lo más lejos de la muerte que se pueda pensar. Y en esta versión dark de la familia Addams, Merlina está *realmente* fascinada con la muerte.

El hombre que está solo y espera. Tim Burton incorporó elementos del dark dentro de una determinada versión del sueño americano: la que aprendió de Disney (ver “Dossier Tim Burton”, en *EA*, N° 39). El dark



Anjelica Huston en *Los locos Addams*

representa para él una sensibilidad anacrónica y una estética de contrastes; el sueño americano, una utopía de la que sus personajes quieren participar, pero que no logra contenerlos en su diferencia. La sensibilidad dark de estos seres solitarios y melancólicos se proyecta sobre los ambientes que los albergan. Pero, como ellos en algún momento van a querer integrarse al mundo del consenso, lo dark va a tener que convivir o confrontarse con lo no-dark, que responde a los trazos gruesos del sueño americano con una estética que oscila entre lo hiperrealista y lo naif. Esta tendencia al conflicto estético entre lo dark y lo no-dark va a estar minimizada solamente en *Batman* y en *Batman vuelve*, los films en los que predomina casi todo el tiempo el concepto de *atmósfera* del expresionismo. El mundo de Disney estaba poblado de huérfanos. Pero la orfandad de estos personajes (su soledad e indefensión iniciales) era en realidad el punto de partida necesario para afirmar el trabajo y los valores puritanos. La utopía conservadora en la que creía Disney era que todos llegarán a ser propietarios partiendo de cero, como lo había sido él. Y el primer obstáculo para poner a prueba la iniciativa individual era justamente la ausencia de apoyo familiar, el hecho de no poder contar con nadie para sobrevivir. Esta orfandad constitutiva que Disney presentaba de manera optimista —porque se superaba dentro del sueño americano, donde todos tenían las mismas oportunidades—, Burton la reinterpreta negativamente. Sus personajes están solos y esperan. El sueño americano —o, mejor dicho, su sombra— los invita a salir de su

soledad y su melancolía e integrarse con los demás. Todo parece indicar que los tratarán como iguales aunque sean diferentes. Pero la *diferencia* de los personajes de Burton no puede ser asimilada como la de Dumbo, el famoso elefante de Disney, que termina siendo aceptado porque demuestra que sus orejas enormes le sirven para volar y hacer que el público se acerque al circo. Dumbo deja de ser el Patito Feo porque su defecto es rentable y, entonces, se convierte en una virtud. El sueño americano —que le da oportunidades a todos— ha resuelto el conflicto. Esta resolución es intranferible al universo de Burton. Las tijeras que le sirven de manos a Edward lo convierten en jardinero y estilista. La comunidad lo acepta a pesar de su apariencia dark (el peinado, la palidez y el ropaje negro emblemáticos del movimiento). Pero su diferencia con los habitantes de ese barrio de casitas iguales no radica en el *defecto* que los otros no tienen, sino en la *sensibilidad* de Edward, totalmente extemporánea y anacrónica. En el caso de Burton, el conflicto entre sus personajes y el mundo no llega a resolverse. Aun cuando logren sobrevivir a la experiencia de la integración, siempre tendrán que refugiarse entre sus pares —tan solitarios y melancólicos como ellos— para encontrar verdadera comprensión. Desde la óptica del director, el sueño americano se convierte en una amenaza para todo aquel que no le interesa poner a prueba su iniciativa individual frente a los otros y espera ser aceptado por ellos como diferente. Su sensibilidad dark solo le permite creer en el consenso de los perdedores. ■

Syberberg, el duelista

El mes pasado el Instituto Goethe y la Sala Lugones ofrecieron un ciclo de seis films del polémico director alemán Hans-Jürgen Syberberg (nacido en 1935, en Nossendorf, después parte de la RDA, a la que abandona en 1953), casi la totalidad de su obra. El plato fuerte lo constituyó la exhibición de las siete horas de *Hitler*, un film de Alemania (1977). La siguiente nota se ocupa principalmente del *Hitler* syberberguiano y su relación con el resto de su filmografía, con la ayuda de algunos trabajos críticos sobre el caso —Sontag, Daney—, a la vez que plantea algunas dudas extracinematográficas sobre hechos de nuestra realidad política. O algo así.

por Alejandro Ricagno

“Comprender el pasado, y por lo tanto exorcizarlo, es la mayor ambición moral de Syberberg. Su problema es que no puede abandonar nada. Su tema es tan grande que tiene que tomar muchas posiciones frente a él.” (Susan Sontag, “El Hitler de Syberberg” en *Bajo el signo de Saturno*)

“El film de Syberberg es un bello monstruo [...] Syberberg ha logrado conferirle una cierta belleza a esta historia, sin encubrir por ello lo que tiene de bajo, infame, cotidiano, despreciable. Tal vez así haya alcanzado al nazismo en el punto donde era más hechicero: una cierta energía de la bajeza, una cierta irradiación de la mediocridad, que fue sin duda lo que constituyó el encanto seductor del nazismo. [...] Las películas de Syberberg muestran con bello rigor esa pequeña grieta, esa mínima fisura de la vida cotidiana por la que puede colarse, sin escándalo alguno, el peor de los horrores.” (Michel Foucault)

“El enemigo que Syberberg asume [en el film] es la *imagen* de Hitler, no el *individuo* Hitler, que no existe, pero tampoco una totalidad que lo produciría en virtud de relaciones causales. [...] Se dirá que el régimen nazi y los campos de concentración no fueron imágenes y que la posición de Syberberg no carece de ambigüedad. Pero la idea central de Syberberg es que ninguna información, cualquiera que sea, basta para vencer a Hitler. [...] La información (la radio, la televisión, el periódico) se vale de su propia ineficacia para asentar su potencia, su potencia misma es ser ineficaz, y por lo tanto más peligrosa. Por eso hay

que sobrepasar la información para vencer a Hitler. O dar vuelta a la imagen. (Gilles Deleuze sobre Syberberg, en *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine*)

Creo que nunca antes me encontré ante un cineasta tan difícil, ante una obra tan majestuosa y molesta, y ante una nota tan espinosa como la que sigue, teniendo en cuenta las últimas noticias de estos días y la polémica sobre el siniestro Massera. Durante la proyección de *Hitler, un film de Alemania* y sobre todo del documental *Winnifred Wagner* —tal vez el más irritante de todos los films del ciclo, por el hecho de centrarse exclusivamente en la figura de la nuera de Wagner, íntima amiga de Hitler, que en 1975 sigue expresando sus simpatías por el Führer—, me preguntaba a cada momento sobre la posición del cineasta y la posición del espectador ante sus films. Syberberg ha sido acusado de filonazismo o de peligrosa ingenuidad política por sus compatriotas, mientras que intelectuales tan insospechados de fascismo, como Michel Foucault, Gilles Deleuze, la ensayista norteamericana Susan Sontag, los críticos de *Cahiers* con Serge Daney a la cabeza, salieron en su defensa, analizando a través de sus rigurosos principios estéticos la posición ética del cineasta. (A ellos tuve que dirigirme para aclarar el panorama.)

La tesis principal de Syberberg es que toda su obra es un ejercicio de *Trauerheit*, esto es, la elaboración de un duelo, dirigido a la incapacidad de lamentar del pueblo alemán. Su posición es anacrónicamente psicologista: sus films vendrían a cumplir una suerte de catarsis, una eclosión terapéutica que tendría el propósito de ayudar a superar la tragedia del nazismo, enfrentándola desde su propia diabólica seducción. Lo demoníaco como un sustrato irracional, oscuro e inconsciente. *Hitler, un film de Alemania* —subráyese la tercera palabra— constituye el final de su *Deutsche Trilogie*, compuesta por *Ludwig, réquiem para un rey virgen* (1972) y *Karl May* (1974), a los que habría que agregar como ensayos accesorios el falso documental histórico *Theodor Hirneis, cocinero del rey* (1972) y el documental ya citado, *Winnifred Wagner y la historia de los festivales de Bayreuth* (1975). Algunas de las imágenes de *Ludwig* y de *Karl May* retornan en medio del caudal apocalíptico de *Hitler*, como así las formas estéticas y exposiciones orales de *Theodor Hirneis* —un monólogo filmado a la manera de reportaje sobre la figura del cocinero del rey Ludwig, interpretado por un actor en escenarios reales— y de *Winnifred Wagner*, sobre la visión del poder desde la



Hans-Jürgen Syberberg

perspectiva de los sirvientes o próximos a quienes lo detentan. ¿Por qué estos tres personajes como médula de la trilogía? Porque según Syberberg en los tres está el hecho de que son personajes que han confundido su propia vida con su propio mito, y Ludwig y May de algún modo son fagocitados por el mito Hitler. Hitler es la cifra vampírica que deforma o concentra la versión maléfica de los anteriores. Lo mítico será central para Syberberg, atento a toda una tradición cultural germana que va desde las grandes sagas pangermánicas, los poetas románticos y que encuentra su apoteosis en Wagner (el Grial de *Parsifal* es un motivo que abre y cierra *Hitler*). La idea de redención y la de *juicio sobre su forma* agrupan los tres films.

En *Karl May*, el escritor de aventuras debe, por ejemplo, desmontar su propia mitología privada a causa de una conspiración en la que la prensa cumple el papel principal. El film se interna en el otro lado de una película de juicios. La posición de Syberberg frente a May —autor de libros infantiles de ecos heroicos en el lejano Oeste, en el que él mismo se pone como testigo de las aventuras— es de clara simpatía. Otro tanto sucede con Ludwig. Estos son los mitos “positivos”. *Karl May* recuerda a Fassbinder en su distancia escénica, en las fuerzas conspirativas acechantes y en la proximidad crítica con el personaje, en una puesta a la vez clásica y renovadora, plena de su humor cínico. Cuando, después de haber caído en desgracia, es finalmente reivindicado y da su primer encuentro público, entre los que pugnan por entrar se halla el joven Hitler (quien más adelante adoptará sus libros como fantasía educadora en las escuelas hitleristas). En su agonía, las palabras de May suenan proféticas: “Llegará un redentor, pero ¡ay, si llega aquel que es el equivocado!”. La redención, para Syberberg, llega siempre demasiado tarde o en su modo perverso. En *Ludwig* la conspiración y la distancia irónica sostienen una estética inversa a la de *Karl May* —esta más tradicional desde lo narrativo—: el kitsch se hace presente como emblema de combate contra el naturalismo. Es una estética deconstructiva: los personajes habitan un espacio de representación, un escenario donde están anuladas las nociones de espacio y cronología, anticipando la elección extrema en *Hitler*. Esta modalidad de reenvíos de una obra a otra es lo que imposibilita tomar cualquier film de Syberberg en singular. Es algo más que diálogo: se aspira a una totalidad de ambición wagneriana. No es casual que una de sus últimas producciones, antes de llamarse a un silencio de dos lustros, sea justamente la alucinante transposición filmica de la ópera *Parsifal*, que transcurre enteramente en un escenario que representa la cabeza de Wagner. Syberberg ve a Wagner casi como un enemigo seductor y este toma revancha en su obra con una fuerte contaminación. “El escándalo Syberberg” es —como señala Susan Sontag— la dualidad Brecht-Wagner, rectora de su concepción artística. La distancia reflexiva y la apoteosis. *Hitler, un film de Alemania* es la intersección donde confluyen ambas fuerzas. Las referencias al Grial de *Parsifal* y el catálogo más completo del romanticismo y post-romanticismo alemán anidan en el espíritu de Syberberg, que aspira a la Obra de Arte Total. El cine es su vehículo tanto como la ópera lo fue para Wagner.

“Vencer a Hitler cinematográficamente” es su divisa. La tesis parte del estudio de Walter Benjamin, quien en “La obra de arte en la época de la reproducción mecánica” postula la relación política-espectáculo. Con la irrupción del cine como arte de masas, la política se ha constituido como un *espectáculo* de masas.

Syberberg ve en *Hitler* a un cineasta que a través de los films “codirigidos” por Leni Riefenstahl —cuyo *Triunfo de la voluntad* sería su mayor automonumento— y con Hollywood como modelo, construye su espectáculo a escala mundial. Syberberg sería el buen artista-cineasta —la idea es de Serge Daney en su artículo “L’état Syberberg”— que hablando en nombre propio, se enfrenta durante siete horas con el “mal

cineasta” Hitler, quien armó su guerra como superproducción para verla luego en los noticieros. El espectador es quien debe asistir a un duelo entre estos dos “Estados” y decidir quién ha vencido.

Hitler es un juicio donde la estética es su pieza fundacional, abolido todo atisbo de naturalismo. En la pantalla “demoníaca” se suceden dispositivos de proyección, transparencias y diapositivas con las más vastas referencias culturales, mientras se escuchan discursos de Hitler, Goebbels, Himmler, De Gaulle, músicas marciales, canciones tirolesas, canciones de Brecht, bandos militares, noticias de la BBC de la época de la contienda. La escena denuncia su naturaleza artificial, con el set como espacio de la fantasmagoría mental. Los actores monologan asumiendo distintos personajes (cada uno puede interpretar su Hitler), saliendo y entrando desde el dispositivo de proyección. Hitler como una proyección doble: desde el fondo de la conciencia alemana y desde la fantasmagoría del cine, pero también su propia proyección filmica sobre la conciencia del pueblo alemán que lo eligió. La obra funda su moral en el aliento de su monumentalidad, estructuralmente dividida en cuatro partes —como la teatralogía del *Ring* wagneriano—: *Desde el fresno origen del mundo al roble de Goethe, Un sueño alemán, El fin de un cuento de invierno y el triunfo final del progreso y Nosotros, hijos del infierno, evocamos la era del Grial*.

No hay cronología, sino largas meditaciones en un tiempo congelado, el hielo como *leitmotiv* de fin del mundo. Un espacio desolado donde se herrumbran los objetos más diversos, como en una puesta de Tadeusz Kantor. Se suceden presentaciones de actores que interpretan diversos personajes, monodramas, teatro de títeres, circo, donde la estética siempre reviste acentos mortuorios, y el tono es de profunda melancolía y lamentación. La letanía de duelo (¿imposible?) llega a su máxima expresión cuando un ventrílocuo manipulando a su muñeco-Hitler le reprocha el gran fracaso que fue su prometida salvación alemana; el muñeco a su vez contesta con la celebración de su triunfo mundial a través de las diversas formas políticas y estéticas en que se ha enmascarado el nazismo en el mundo actual. La reflexión es de amarga ironía, pero esa figura del “mismo diablo como moralista cínico” (Syberberg dixit) es algo más que incómoda.

Algo similar sucede con el fantasma de Hitler que se levanta de la tumba de Wagner para decir que él era “el sueño que ustedes han pedido” y que una lectura apresurada puede sonar como una excusa de justificación —de hecho *suenan a eso*— aunque Syberberg luego se ocupa de acusarlo de haberse robado el sueño puro de redención mitológica.

Hitler no impone al espectador una facilidad inmediata de comprensión de su propia posición. Solo en atención a la trilogía completa y sus accesorios, uno llega a la conclusión de que el suyo es un trabajo monumental que no admite complacencia con un discurso reductivo. Se trata de escuchar al mal en sus mismas palabras. De enfrentarse a él como un largo paseo por el infierno en donde los diversos actores harían el papel de Virgilio sonámbulos.

El novelista norteamericano, perseguido por el macartismo, Dalton Trumbo intentó una experiencia semejante en la novela *La noche del Uro* al asumir el discurso de un SS carnicero de Auschwitz, y comprobó con horror que a veces el personaje se le imponía. Murió antes de concluirla y al ser publicada tuvo que agregársele parte del diario del escritor para no ser interpretada como una apología.

Ahí está uno de los peligros del *Hitler*. El film no niega los horrores de los campos de concentración y muestra apenas unas pocas imágenes de un horno crematorio, porque sostiene que la representación del horror en forma documental se convierte a la larga en pornografía. Posición discutida que pone en crisis el carácter de toda representación. El “cómo escribir después de Auschwitz” se transforma en Syberberg en “qué mostrar después de Auschwitz”. Hasta qué punto el propósito



Hitler de Hans-Jürgen Syberberg

de asumir la responsabilidad de un juicio *desde lo estético* con la irrupción descarnada del documental no estetiza ese mismo horror. Uno podría oponer al Resnais de *Noche y niebla* pero Syberberg podría decir que aquí se trata de otra cosa. Syberberg elige reducir al horror a su circunstancia burocrática de forma oral: tantos minutos, tantos cadáveres, el relato de un actor vestido como un SS, o las confesiones de Himmler a su masajista, los discursos sobre las “razones” del exterminio judío. El propósito es desnudar el sueño de redención alemana y encontrar en él esa sustancia hitlerista, anterior y posterior a Hitler, de la cual el individuo Hitler no sería más que una cristalización, para expurgarlo. Pero eso supone un espectador informado, y Syberberg, contrario a la información entendida como la fácil reducción de un problema, en más de un momento parece quedar fascinado por su objeto. El “fascinante fascismo” del que habló Sontag en su estudio crítico sobre Leni Riefenstahl parece filtrarse una y otra vez, y se llega a dudar hacia la mitad del film si el doble duelo, el mortuorio por la culpa colectiva y el duelo entre el Estado-Syberberg y el Estado-Hitler, llega a la esperada catarsis, al triunfo del artista sobre el dictador. La idea romántica redentora de la obra de arte parece estar siempre a un paso de fracasar y es aquí donde la tesis moral de Syberberg se muestra débil: no en sus intenciones, pero sí en sus resultados parciales. Es la incomodidad que Syberberg no asume. Estar dispuesto a asumirlo todo, la voraz necesidad de entender cómo el nazismo pudo llegar al poder y de qué manera se convirtió en su propia catástrofe. Se erige como un artista-exorcista, y en su ambición de totalidad no llega a ver el riesgo de que su empresa fracase. Syberberg, el duelista, está tan seguro del triunfo como lo estaba su objeto. Y esto se transmite incómodamente al espectador, más aturdido que exorcizado. La ética no es negarle la palabra al enemigo, sino las condiciones en que esa palabra es dada. El propio contexto de recepción que presupone un cierto conocimiento de los hechos. ¿De qué manera recibir este Hitler? (Si algo de nuestra realidad política se cuela aquí, no es casual. De todos modos estamos hablando de una obra artística y no de una manipulación televisiva.) Al proponer un objeto terrible —“se trata de tabúes”, nos dice al principio un presentador—, *Hitler* también choca en las dificultades de su representación, confiando en exceso en los efectos liberadores de recepción de la misma. Syberberg trata de hacer un arte moral y no negocio. Elige reflexionar desde la estética y no desde el grito. (De todos los trabajos citados la única que le reprocha equivocaciones y

contradicciones, a la vez que alaba justamente el compromiso total del artista con su obra, es Susan Sontag en el minucioso y exhaustivo trabajo del que esta nota roba mucho. Daney, en cambio, es en exceso condescendiente.) *Hitler, como film*. ¿Cuántas veces hemos visto a Hitler ficcionalizado? Chaplin, Lubitsch: la forma carnavalesca ya fue empleada para vencerlo en su contemporaneidad. Entonces aquí debe entrar otra cosa, todo lo fascinante y repugnante de una estética, y la reflexión sobre la misma. Pero todo *entra en el mismo nivel* y ahí está el problema: los discursos racistas, el reproche, el fracaso, la banalidad del mal, su seducción hipnótica. Dado que Syberberg, como romántico, cree firmemente en la nobleza del hecho artístico para expurgar el mal, su acento principal, su rabia se pone en la debacle cultural que significó el nazismo. Y el acento allí escandaliza. El espectador ideal al que Syberberg se dirige es el alemán (“se trata de Hitler en nosotros”, nos dice el presentador) para que enfrente a sus fantasmas cara a cara (aunque su exhibición dentro de Alemania demoró un tiempo). Su terapia de shock requiere un cierto prospecto previo, histórico y estético, y un lugar de recibimiento. Su paradoja está en que el tono elegíaco escogido se constituye en su mayor virtud y su mayor peligro. Esa “locura melancólica”, el reproche en un susurro doloroso y casi dulce, hace que en algún momento suene a un eco de nostalgia no de lo que el nazismo fue pero sí de lo que quiso ser y no pudo. Una lectura nostálgica en ese sentido no es en absoluto superadora ante los tiempos que corren.

Syberberg acentúa su confrontación con el nazismo *dentro de su medio*: el cine, visto como construcción de un espacio mental donde, a través del discurso desnudo del enemigo, le sea posible devolver el “irracional” de la tradición de la cultura alemana, en el sentido más romántico de la palabra, a un estado de nacimiento que tiene resonancias cósmicas: el film se abre y se cierra sobre la imagen de las estrellas. Devolver uno a uno los íconos culturales que Hitler se ha robado, que ha pervertido. Devolver al cine a su época anterior a Riefenstahl, a una escena primigenia dentro de la Black María que preside el set, la casa donde Edison realizó sus primeros experimentos filmicos, y también a la inocencia de Méliès, a la grandeza de Lang o de Eisenstein. Pero esa inocencia ya es tardía, la grandeza ya lleva en sí misma su carga de martirio. Syberberg en tanto que artista está más cerca del manifiesto estético-filosófico que del analista político aunque no le falte parte de brillantez en su análisis. Sontag explicita cada una de las teorías sobre el ascenso del nazismo y cómo son recicladas en el collage syberberguiano. Cansado de la manipulación mediática —el modelo de la vulgarización hollywoodense es emparentado con la vulgarización nazi—, no puede evitar manipular y a los efectos de deslindar su obra del documento también necesariamente el recorte puede resultar parcial o ambiguo, aun en la extensión desmesurada de la película. Queda claro que es un gran film, inusitado, único, genial “en el sentido más oscuro y alemán de la palabra” —como dijo Borges de *El ciudadano*—, incómodo y arriesgado, que atrapa en su fantasmático trabajo duelístico. Pero confieso sinceramente que hoy, en 1995 (el film es de 1977; incluso en él se alude explícitamente a la dictadura argentina), teniendo en cuenta el curso de la actual Alemania —con la difícil reunificación, los skinheads y la creciente xenofobia— y otros lugares más cercanos como, por ejemplo, Argentina, y la svástica en el casco de un policía, los indultos, la autojustificación de Massera, el probable ascenso del asesino Astiz, no sé si ha cumplido con su loable propósito de exorcismo. O más concretamente aun, no sé si, como dijeron algunos críticos alemanes, ese intento de regreso a los mitos del origen para superar su versión nefasta en la historia no conlleva una “remitologización positiva” de aquello que se quería juzgar y superar. Tal vez sería necesario para complementar el duelo una exhibición conjunta de *Shoah*, de Claude Lanzmann. Y no estoy siendo irónico en absoluto. ■

DISPAREN SOBRE EL AMANTE

Queridos editores de *El Amante*:

Les escribo estas líneas para expresarles mi más profunda gratitud por las notas dedicadas a uno de mis amados directores de cine: Tim Burton. Ante los constantes agravios de aquellos que no tienen la suficiente materia gris como para comprender la profundidad del cine de Burton, las notas por ustedes publicadas me colmaron de una gran alegría y son dignas de verdaderos críticos de cine.

Muchas veces se juzga la obra de Burton como incomprensible, inclasificable y hasta retorcida e infantil. Ello demuestra una sola cosa: que no se ha hurgado lo suficiente en ella y que quienes la encasillan de esa manera carecen de la profunda e inocente sensibilidad de su autor.

Les agradezco por esto las bellas reflexiones en torno a Tim, su obra y su última película, *Ed Wood*, opiniones que comparto enteramente. Por intermedio de estas líneas también quisiera pedirles información en próximos números sobre la nueva película de Tim: *Mars Attack* y que me informen dónde puedo conseguir el libro que ustedes mencionan en uno de sus anteriores números: *Burton on Burton*. Sin más los felicito por esta "digna" revista que ustedes hacen y que yo devoro mes a mes (no solo las notas de Burton), pues me parece una de las mejores del género. Chau.

**Paula Camera
Capital**

N. de la R.: De *Mars Attack* no sabemos nada y con respecto al libro de Burton comunicátese con nosotros al 322-7518.

Queridos amantes:

Lo intenté, Dios sabe que lo intenté, lo intenté con todas mis fuerzas, lo intenté de todas las formas posibles. Una noche me acosté muy temprano después de una cena frugal, para estar bien descansado en la mañana; al levantarme intenté ver *Detrás de un vidrio oscuro*, solo pude ver *Cuatro tristes deprimidos deprimentes* (me salió un trabalenguas) vagando por mi televisor, que después de dar vueltas sin ton ni son durante 89' me sacudieron con 2' de altisonante cháchara "seudoteológica" que me dejaron más confundido que Adán el día de la madre. ¿El silencio de Dios? El silencio del cine.

Lo intenté, de veras que lo intenté. En otra ocasión vi varios cortos de Buster Keaton que dispararon mi ánimo a las nubes. Pero a continuación puse *Cuando huye el día*. Ese pobre hombre, el profesor... Por favor, qué desdichado, peor que en la "vida real". Si al menos se hubiera revolcado un poquito con la minita parecida a la prima... *Cuando huye el día*... o ¿cuándo huye el espectador?

Lo intenté, les juro que lo hice. Otra vez, después de una tarde y parte de la noche plagada de placeres gastronómicos, étlicos y sexuales, quise entregarme a un nuevo "placer": tratar de ingresar al (para mí) enigma Bergman. Ahí nomás coloqué (en la videocasetera) *El silencio*. Un tren, un viaje... ¡Ah! Hitchcock, *Pacto diabólico*... pero nada. Otra vez no pasa nada, como si de una disfunción sexual se tratara, no se me "para" con Bergman. Nadie entiende a nadie... Yo, menos que nadie. Jamás una película hizo tanto honor a su título.

Lo intenté, ya no encuentro palabras para tratar de convencerlos de que lo hice. Esta vez fui a mi "videoclub amigo" y de arrebato alquilé *El huevo de la serpiente*. Volví a casa, lo puse y me hice atar a mi sillón favorito. No creo tener el IQ de Ernesto Sábato (por nombrar algún "respetable establecido"), pero tampoco el de una gallina. Tampoco entendi mucho... ¿Qué le pasa a esa mujer, Liv Ullmann? No puedo ver sus dotes actorales; en todo caso, ¿por qué es tan fea? y David Carradine, ¿qué hace ahí? ¿Cómo pudo escaparse de *Kung Fu*?

Lo intenté, les suplico que me crean. Lo intenté con algunas películas un poco más "livianas" como *Un verano con Mónica*, *Sonrisas de una noche de verano* y *Fanny y Alexander* (esta sí me gustó un poco, pero, ¿por qué tan larga?), pero nada...

Lo intenté con otras muy "reputadas" (perdón) como *Sonata otoñal* (Bergman más Bergman = ?), *Escenas de la vida conyugal* (en copia trucha, shhh...) y *El séptimo sello* (si la muerte se me presenta con esa pinta a jugar al truco, creo que la cago a trompadas o me

descompongo de risa, no sé...) Y nada...

Lo intenté con "obras fallidas" (al entender de los bergmanófilos) como *Cara a cara* y *El toque* (¿Elliott Gould?). Y nada... Otra vez... Nada... Y lo intenté con algunas extravagancias... como *De la vida de las marionetas* y *Después del ensayo*... y francamente... Bueno, ustedes ya saben... Lo intenté y solo me quedan preguntas sin respuestas.

¿Por qué en todas las películas de Bergman todos parecen viejos? ¿Max von Sidow nació viejo? ¿Ningún personaje se parece ni por asomo a un ser vivo? ¿Nadie tiene esperanzas, sueños, ganas de vivir? ¿Por qué todo es tan triste, tan gris? ¿Por qué el 95% de su obra (por lo menos, lo poco que yo vi) parece teatro? ¿Por qué nadie habla o cuando hablan dicen cosas tan "profundas" que hasta ellos mismos parecen quedarse perplejos ante lo que dijeron? ¿Por qué mi pulgar derecho busca desesperadamente el *fast forward* para acelerar la escena, para así ver si más adelante "pasa algo"? ¿Por qué mi voluntad no resiste, me duermo? ¿Por qué mi sensibilidad no es lo suficientemente "sensible" para apreciar este "fenómeno"? Bergman: me aburrís más que la ópera. ¡Dios me libre de *La flauta mágica*! Me resisto a pasar cerca de la cajita en el videoclub.

He visto la misma cantidad de películas de Ingmar (a esa altura ya somos como chanchos) que de Howard Hawks, por ejemplo. No puedo entender cómo pueden dedicarse a lo mismo. He visto muchísimas menos películas de Sam Fuller y este me motiva más con la pequeña escena de Richard Widmark sacando la cerveza del río en *El rata* que toda la vocinglería profundísima de "nuestro querido sueco" y me pasa lo mismo (o casi) con Godard, Antonioni, Pasolini, Fassbinder, Wenders, algunos Fellini, Herzog... Pero no me pasa lo mismo (y me pasan tantas cosas hermosas) con Hitchcock, Ford, Hawks, Buñuel, Welles, algunos Visconti, Walsh, Truffaut, Wilder, Fuller, Cukor, Ozu, Renoir, Lubitsch, Minnelli, Ophuls, Mizoguchi, Sirk, von Sternberg, Vidor (King), algunos Kurosawa, von Stroheim, Ray, Murnau, algunos Huston, Griffith, Scorsese, Coppola, Allen, Eastwood, Cronenberg, Bogdanovich, Ferrara, Tarantino... Algún otro que se me escapa...

Y les aclaro que mi cuestión con Bergman no se debe a ningún complejo de inferioridad, ni pretendo ingresar a él para impresionar a mis amigos (en realidad, en barra, preferimos ir a ver a Gimnasia que ir al cine) ni mucho menos para ganarme ninguna minita intelectual, ya que toda mi vida me las gané con la pinta y hoy estoy felizmente casado con la piba más linda del barrio...

Es solo que Castagna, Ricagno, Bernades y Cía. lograron impresionarme con el extenso "Dossier Bergman" (¡tres números!) y quise ver si podía entrar (o aunque sea asomar la nariz) por esa mágica puerta... No hubo caso, no era para mí. Ahora me doy cuenta de que estoy "espiritualmente" más cerca de Flavia, Quintín, Noriega, Russo (aunque a veces la vaya de "intelectual") y Santiaguito García (¿al otro García le gusta todo o no le gusta nada?).

Perdón por la letra y perdón por semejante "mamotreto" pero me entusiasme y me salió todo esto de un tirón, pero quiero decirles (por último) que lo intenté... Lo intenté con 15 títulos de Bergman y la más absoluta nada. También quiero aclarar que no vi *Persona*, la película considerada por muchos críticos, incluido el propio Bergman, como uno de los hitos de su carrera (Ricagno dixit)... La verdad... no me calienta no haberla visto. Ni me calienta haber gastado casi medio "palo" viejo en el alquiler de los videos, porque hoy puedo decir con "medio orgullo" que Bergman no me gusta ni "medio".

**Claudio Apas
Berisso, Pcia. de Bs. As.**

Dos o tres cosas que decir respecto de *El Amante*:

El último número de la revista, como siempre, me ha llenado de placer y alegría. Ante la crisis que vive cualquier actividad productiva hoy en este país, que una revista de cine se encamine, contra viento y marea, a su cuarto aniversario de publicación (casi) ininterrumpida, es para festejar. Pero... varias cosas hay en este

número 41 que me llaman la atención. Advierto desde ya que esta carta amenaza con ser inusualmente larga, incluyendo esta advertencia que no por redundante es menos necesaria.

1) Me gustaría saber qué opinión le merecen a Quintín *Casper* o *Pocahontas*. También me gustaría saber qué le pareció a Santiago García *Un corazón en invierno*. Es decir, he notado una creciente especialización de los señores críticos, que hace que cierto tipo de películas siempre sean reseñadas por la misma persona. Uno ya sabe, más o menos, qué es lo que esa persona puede decir respecto de esa película. Es más: con mi mujer hemos establecido un sistema de apuestas que consiste en adivinar quién va a criticar qué película, y si va a estar a favor o en contra. Mal negocio: ninguno pierde nunca, como resultado de una progresiva previsibilidad que nos hace disfrutar menos de la revista en su conjunto. De ninguna manera estamos protestando con respecto a las críticas: siguen siendo de muy buen nivel y altamente placenteras. Lo que notamos es una tendencia al compartimiento estanco que enfría un poco la pasión y el debate.

2) Algo que se relaciona con el punto anterior y que nos asombró y entristeció: pensábamos que *El Amante* no hacía esa burda distinción —propia de tenderos y mercachifles— entre cine “adulto” y cine “infantil”. En el editorial, no somos tan pavos, lo tomamos como un rasgo de humor. Pero no, era cierto: hay un crítico especializado en cine infantil (nos dirán que Quintín criticó *Batman forever*, y podemos responder que, antes que *infantil*, tal película se considera *cine mainstream*, especialidad del mencionado crítico). Como ejemplo de los peligros de tal distinción, me remito a la crítica de *North*, una película extraña más por lo injustificable que por lo ecléctico del director (más allá de los tonos y los géneros, hasta aquí las películas de Rob Reiner se parecían en el tratamiento humano de los personajes, en la ausencia de maniqueísmo, en el excelente manejo de las medias tintas y en la perfección de los diálogos). Interpretarla como una “película para chicos” implicó la pérdida de una muy buena oportunidad para ver qué puede pasar cuando un buen director hace una mala película. Una película no es buena o mala porque la pueda disfrutar un chico: a mis cuatro o cinco años disfruté igual —o casi, para qué exagerar— *La fiesta inolvidable* y *Había una vez un circo*. Los chicos, aparte, no son tontos, pero tampoco son buen parámetro para hacer crítica de ningún tipo.

3) No vayan a creer que todos son palos. La revista sigue siendo excelente y merece ser defendida de cartas como la del lector Ariel

Mendiburu, que expone la ideología del *haga Patria, coma bosta de vaca pampeana*, o la de Marcelo R. Abud, alias *Be cool, baby*.

Respecto del primero, es canalla defender una película por lo que cuesta hacerla o porque es nacional: esto justifica, por una parte, la perversión del sistema que obliga a empeñar hasta el alma para filmar (ya que el patriotismo inherente de los habitantes de nuestra sacrosanta Nación Argentina moverá masas a los cines y salvará, gran gauchada mediante, el empeñado patrimonio del prócer director jahijuna!) y, por la otra, que no haga falta hacer buenas películas (léase el paréntesis anterior, hoy siento mi creatividad al nivel de la de Subiela). Además, respecto de Subiela, ya que estamos y por él escribo: *No te mueras sin decirme a dónde vas* (por favor, así yo voy para otra parte) fue coproducida por Artear. Antes de hablar de las dificultades para hacer cine en la Argentina, don Marcelo, averigüe cuánto gana un canal de televisión con buena audiencia por hora de programación. Se asombrará: ni Wenders ni Jarmusch imaginaron jamás tal valor para el tiempo. No casualmente, el único medio que elogió sin reservas este bodrio fue El Gran Diario Argentino.

En el caso de Abud, no creo que se pueda decir algo serio de una carta que no da cuenta de la capacidad de un crítico, sino del gusto personal sobre el estilo de ese crítico. Por lo leído, Abud no ha reparado en que la subjetividad de Ricagno jamás ha atentado contra el rigor de sus críticas. Además, detrás de la arqueológica memoria del mencionado lector, se esconde el presupuesto de que lo masivo es malo (presupuesto paradójicamente fascista). Descalificar a los lectores que alaban a Ricagno, descalificar a Ricagno porque lo alaban o porque escribe como quiere pone de relieve una agresividad absolutamente injustificada. Además, Russo no tiene nada que ver: escribe diferente de Ricagno y no por eso es mejor o peor. Qué joder, los dos son excelentes críticos (cuidado, Abud: el patriota antes nombrado podría gritar *basta de falsas antinomias*). En fin, salió larga y dura la carta. Seguimos felicitándolos por la revista y agradeciéndola mes a mes. Si es posible, traten de darnos un poco de bolilla. Los queremos.

Leonardo Miguel D'Espósito (y Sra.)
Capital

PD: Para Sergio Eisen: muy interesante tu nota, pero... ¿te gustó o no *Pocahontas*?

La explosión cultural



Todos los días

de 21 a 24 hs. Canal 35

Cable Visión

Sres. EAC:

Siempre me enfermo. Si cometí el pecado de ver alguna de sus películas fue por las loas torrenciales que recibían y dudé de mi propio criterio; criterio que con cada una de las vistas salió reforzado y convencido de que aquel viejo refrán de los millones de moscas que comen mierda no se equivocan, era erróneo. Terrible derrota para la cultura nac and pop.

Me parece respetable que algunas personas adoren a Subiela, los enanitos de jardín, las plantas de plásticos, el payasito con la lágrima en la mejilla, los afiches con poemas de Benedetti, las frases tipo "gracias por ser como sos", las películas de Lelouch, *Tanguito* y que incluso canten "el amor es más fuerte", insisto, es respetable y hay que bancársela, pero lo que no me banco es que aparezca un Arielito a justificar un producto que se pretende artístico y poético, porque así se pretende Subiela, con la excusa de que si es nuestro, es bueno. Parafraseando a Samuel L. Johnson, "el patriotismo es el refugio de los canallas" y creo que es correcto. La Patria no implica concepto estético alguno y si así fuera habría que emigrar. Arielito, si lo tuyo fue pasar y leer accidentalmente *El Amante*, vaya y pase, pero si no es así, deberías haberte dado cuenta hace rato de que los que hacen esta revista no se juegan "nada más que un papel y un lápiz", hace cuatro años que se juegan hasta el caracú. Atentamente.

**David A. Muñoz Galaz
Moreno, Pcia. de Bs. As.**

Sres. amantes:

Excelente la crítica de Quintín a *El gran salto*, pero ese primer párrafo en el que se justifica me sonó a cobardía, como dijera John Wayne: "No disculparse ni dar explicaciones". Otra cosa, decir que los hermanos Coen niegan la pasión y a la vez citar una crítica de Pauline Kael (la "odianta") me pareció una contradicción. Y si de algo abunda esta carta es de contradicciones. Veamos. Estoy de acuerdo con la mayor parte de la crítica de Noriega, a pesar de que *El gran salto* me gustó. Como si esto no fuera suficiente para declarar mi esquizofrenia, también creo que tiene razón David Oubiña cuando escribe que "*Barton Fink* es el tipo de film que ofende a cierta concepción romántica del arte". Cierta concepción que, obviamente, sí tiene Noriega. Y me parece lógico en una revista llamada *El Amante*. Ahora (volviendo a Oubiña), eso de: "El arte no

debería ser el instrumento de una prédica moral", es algo más discutible. Pasolini decía: "Cada uno de nosotros, lo quiera o no lo quiera, hace moral con su vida". Si cambiamos la palabra vida por cine (ah, qué romántico) la frase sirve para refutar a Oubiña. Pero como todo no podía desarrollarse de manera amable, también está la nota "en contra" (en todo sentido) de Gustavo J. Castagna, quien dice que *Eduardo a Arizona* muestra la escasa comicidad de los Coen y, más tarde, que las dos veces que vio *El gran salto* intentó reírse sin éxito. Lo cual no habla de la falta de comicidad de los hermanos Coen, sino del mal humor de Castagna. Dar por hecho que los Coen no son graciosos es discutible. Lo que a algunos hace reír a otros les parece imbécil y viceversa. Ya nada se da por supuesto. Castagna acusa a los Coen, repetidas veces, de piolas, cancheros y demás sinónimos, pero en sus críticas (especialmente en la de *Eduardo a Arizona*) el que pretende pasar por piola y canchero es él, contándonos cómo se da cuenta de todo lo que nos produce la película a nosotros, no a él que es demasiado piola para no darse cuenta de esos trucos vacíos. ¿Será un recurso literario lo de escribir en primera persona del plural? Nosotros (entidad abstracta) no lo sabemos.

Espero, ya que *El gran salto* fue un fracaso en todo aspecto (público y crítica), que los Coen comiencen una nueva etapa, más parecida a la de las dos primeras películas, y (¿por qué no?) que empiecen a provocar emociones.

Comentario aparte (pero no mucho). En *El gran salto* todos los personajes secundarios son tan grotescos que Steve Buscemi, en su papel de mozo beatnik, parece un lindo muchacho. Antes de la despedida. Escribir o hablar sobre la obra de un director cuya temática es, supuestamente, la nada incluye el riesgo de terminar escribiendo sobre lo mismo.

Comparto que el cine produce placeres de todo tipo. Algunos de esos placeres a veces son producidos por las películas de los hermanitos Coen. En lo que a mi sentido crítico se refiere, últimamente me ubico al lado de Guillermo Pintos (brillante la nota del número 40). Lo que me lleva a preguntar por qué Guillermo no escribe más sobre otros temas y no solamente crítica de discos.

A pesar de las contradicciones (o a causa de ellas), el cine sigue siendo un placer. Críticos incluidos.

**Rubén M. Alderete
Capital**

El Amante en la radio

Algo así como un
programa de cine

Conducción: Quintín y
Flavia de la Fuente

Columnistas: Gustavo J. Castagna
(lunes, miércoles y viernes), 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

Tel.: 864-0489 / 866-1095





Diario de Valdez XV

por Jorge La Ferla

Valdez around the World: Washington State

Catón el mayor, como algunos celebrasen desmedidamente a un hombre de arrojado y atrevido en las cosas de la guerra, les advirtió que había gran diferencia entre tener en mucho la virtud y tener en poco el vivir; perfectísimamente a mi entender.

Plutarco, *Vidas paralelas*

Reunión cumbre: RKV Entertainment & Microsoft. En una noche de delirio químico, mientras atravesábamos Bethel Park, en la periferia de Pittsburgh, Valdez me comentaba muy excitado que evidentemente él tenía dos referentes como vidas paralelas y que le daba pena que no hubieran ya émulos de Plutarco, por lo que ofreciéndome una buena prima me convencía de que me hiciera cargo de la confección de la presente crónica. Yo, sin ninguna capacidad ética de discernimiento, inhalaba y comprendía su entusiasmo y aceptaba de buena manera. JLF

Las Vidas paralelas de Plutarco son una galería de grandes hombres, de los que el lector puede muy bien aprender normas de conducta moral. De los buenos, por su ejemplo, de los malos por los resultados alcanzados. Antonio Ranz Romanillos

Richard et Alain o mejor Richard and Bill. El 55 fue el año en que varios vivieron en peligro, y por un destino cabalístico un 5 de mayo nace en Rennes Alain Bourges, notable videasta y cineasta bretón, y el 28 de octubre, no lejos de Seattle, era el turno de ver la luz para Henry Bill Gates III, el creador de Microsoft. Y en el medio, el 15 de octubre fue el turno de Richard Key Valdez. La trama con el bretón va a merecer una crónica futura pues aún no termina de conformarse el destino de ambos, que en todo caso responde al alma lúdica, lumpen y utópica bastante sepultada por la actualidad decadente de Valdez. Mientras que es de candente actualidad la intrincada relación entre Gates y Valdez, ya que el 24 de agosto sale oficialmente a

la venta en el mercado *Windows 95* y a principios de septiembre comienza a funcionar la nueva sociedad MicroKey, nueva reguladora de todo el tráfico de las grandes autopistas de la información. Para el joven Valdez el Estado de Washington siempre significó la fábrica de los aviones Boeing y la famosa temporada wagneriana de la Ópera de Seattle, pero nunca pensó que sería el lugar donde llegaría a establecer su segunda base operativa de trabajo fuera del búnker de sus oficinas de la RKV Entertainment en el piso 92 del World Trade Center en Manhattan. Siempre estuvo claro para él que todo iba a cambiar radicalmente y que la era televisiva estaba llegando irremediablemente a su fin. La decadencia repugnante y tribal del conflicto yugoeslavo, con su consiguiente bajo rating frente a la época maravillosa de la Guerra del Golfo, marcaba el agotamiento de un espectáculo muy caro que ya no daba dividendos tan jugosos.

Inescrupuloso como siempre, Valdez estaba por traicionar una vez más a viejos amigos y colegas ligados al mundo de la televisión. La fecha clave para anunciar su *swinging* empresario fue a principios de este mes de agosto de 1995, mes en que caía la publicitada fecha del lanzamiento definitivo al mercado de la nueva serie *Windows 95*, pero que en verdad camuflaba el despegue definitivo de Microsoft como la megacompañía reguladora de todo el negocio audiovisual en las mal llamadas autopistas de información. Hacía tiempo que Valdez predecía con dolor la pronta desaparición finisecular de la era televisiva y de la videograbación, dejando definitivamente lugar, ahora sí hasta que se acabe el mundo, al imperio definitivo de lo digital como único soporte de los medios audiovisuales. El negocio no solo era descomunal sino que garantizaba todo el poder a quien se moviera con más cautela en este nuevo orden que marcaba la nueva era posindustrial. Ya estaba terminada la reorganización de la economía mundial, una vez trasladados los centros de producción primaria a los países periféricos con mano de obra barata, junto

a la robotización en la fabricación de todos los productos manufacturados. Y solo quedaban algunos *white collars* con trabajo fijo brindando servicios y una masa enorme de desocupados de nulo valor adquisitivo y consumidores de televisión, su único medio de entretenimiento y contención accesible. La cuestión era bastante simple. Se acababa definitivamente la era analógica y se entraba de lleno, como dice el lic. M. Groisman, en el delirio digital de una sociedad que iba a estar totalmente informatizada en sus más mínimos detalles y usos. Toda la tiranía japonesa de la era televisiva y automovilística iba a llegar a su fin si continuaban prosperando las simples ideas de Bill Gates, dueño de Microsoft y conocido de larga data de Valdez.

En las Vidas, Plutarco no ha renunciado, todo lo contrario, a su vocación de maestro y, esencialmente, de maestro de moral.

Valdez va a Boston por primera vez en 1981 a encontrarse con su novia italiana, Silvia P., y conoce a los 26 años en el bar de la confraternidad Phi Sigma Iota, a mitad de camino de Harvard y no muy lejos del MIT, a un joven empresario que profetizaba la revolución de las computadoras personales a través de programas que iban a hacer posible un acceso más sencillo al manejo de las computadoras IBM, pensadas hasta ese momento como complicadas máquinas operativas para resolver problemas en grandes empresas y compañías. El joven oriundo del Estado de Washington explicaba, con una lata de Budweiser de por medio, al poco entusiasmado Valdez, con una Michelob de por medio, cómo era posible crear con una mínima infraestructura una gran empresa que se limitara a crear programas operativos para las máquinas fabricadas por IBM, de difícil acceso a los usuarios no especializados. Poco tiempo después, en un monasterio de la India, Valdez escuchaba las penas de Steve Jobs, que le refería cómo había concebido las computadoras Apple y cómo había

perdido definitivamente su empresa. Opiado de tanto solaz meditativo, Valdez se daba cuenta de que aquel fortuito encuentro con Bill Gates en Boston no había sido casual. Con los programas inventados por Gates para IBM y la irrupción del *mouse* de las Macintosh, era evidente la incontenible expansión de la computadora personal, cuya simplificación de manejo iba a estar al alcance de cualquier ciudadano de coeficiente mental mediocre. Gates se lo había dicho, el ratón iba a convertirse en el inevitable reemplazo del control remoto. Es decir que el mercado final de las computadoras iba a ser el del principal electrodoméstico imprescindible en todos los hogares de fin de siglo. Con el advenimiento del modem era real la posibilidad tecnológica de intercomunicación de las máquinas. Esta pequeña historia virtual alcanza su eclosión con la operatividad total de las computadoras para procesar todo tipo de información escritural y audiovisual que determinaba lo que algunos malintencionados llamaban la revolución digital. Cuando varias empresas crean el Media Lab en el MIT, a cargo del profesor Nicholas Negroponte, para Valdez quedaba claro que habían llegado tarde y que Gates les llevaba una delantera definitiva, pues siempre fue evidente para él que a principios de los noventa todo el negocio audiovisual ya estaba destinado a sufrir un cambio radical similar al de los años 30, cuando las empresas que se aproximaban al negocio televisivo se decidían a fabricar el televisor, en lugar de continuar con la experiencia de las exhibiciones pilotos en teatros. El aparato de TV era la terminal exacta de consumo y percepción para el nuevo medio que permitía transmitir imágenes y sonidos a distancia cuyo aparente negocio iba a ser la venta de televisores. Luego de la Segunda Guerra Mundial y con el imperio de la publicidad televisiva, el emporio de la televisión iba a tener como nuevos dueños a los grupos que dominaban todo el aparato de la venta de los comerciales. A pesar de su irresistible influencia a fines de los ochenta en todo el aparato de comercialización televisiva a nivel mundial, representando a grandes cadenas de televisión, Valdez se percataba, confirmando las certezas de Gates, de que el lugar de recepción de la información audiovisual iba a desplazarse del televisor hacia algo que en sí mismo iba a ser la terminal de una computadora, que se convertiría en el nuevo receptor de toda clase de información, televisiva, periodística, de bases de datos y sobre todo de computación. Bill Gates ya tenía el monopolio de la fabricación de programas operativos para computadoras.

El héroe plutarquiano —del que ha aprendido, y no poco, el gran creador de héroes que es

Shakespeare— se yergue ante nuestros ojos con sus rasgos, su decisión, su voluntad, su ambición, y puede, con su ejemplo, sernos de enorme utilidad para nuestro propio progreso moral. Tras un encuentro clandestino en el barrio de Fox Chapel, en la ciudad de Pittsburgh, quedaba sellado a mediados de los 80 un acuerdo secreto entre Bill Gates y Valdez ante la inevitable guerra que se iba a desatar por el dominio de las nuevas redes de circulación de información virtual a través de las fibras ópticas, que iban a permitir la creación de redes ultrarrápidas de comunicación entre las computadoras y los grandes centros de distribución y venta de todo tipo de datos. Y con ellos venía la desaparición de la antena televisiva, los cines, los videoclubes, las disquerías, los puestos de periódicos, las líneas de teléfono, de fax, de télex y de todo tipo de comunicación que requería papel, cables de cobre u ondas hertzianas. En ese momento se creó el comité que iba a funcionar en la ciudad de Redmonton, sede principal de la compañía Microsoft en el Estado de Washington, y que operaba en un búnker bajo tierra donde, bajo la aparente actividad de diseñar programas especiales para computadoras, se pensaron las nuevas condiciones para la creación de productos de entretenimiento cuya única fuente de distribución iba a ser a través de las redes on line. A partir de lo cual se creó todo un equipo de pensamiento publicitario y corporativo que justificara todo este cambio que debía convencer de los beneficios de esta nueva manera de estar comunicados. Todo el mundo tenía que estar convencido de que el libre acceso al sistema era parte de los logros de la democracia y el vice de Clinton, Al Gore, iba a ser el puntero principal de esta tarea a nivel estatal y diplomático. "Democratizemos las autopistas" era el nuevo clamor desde Washington, ya estaba garantizado el buen funcionamiento de todos los beneficios que implicaba crear servicios operativos para el sistema. Programas de juegos, televisión, video, cine, correo electrónico, transacciones bancarias, aparatos portátiles de recepción de correo electrónico, servicios de compra y de pagos electrónicos. Cada una de estas operaciones imprescindibles iba a tener un costo e implicaba dividendos muy altos, pero, sobre todo, un control total que se iba a traducir en una fuente descomunal y permanente de ganancias para Microsoft.

De los que fueron hechos prisioneros, César incorporó en sus propias legiones la mayor parte, y a muchos de los principales les dio seguridad, de cuyo número fue Bruto. Reiteradas veces en 1994 y sin rendirse ante sus negativas, Ned

Lautenbach, vicepresidente de IBM, intenta convencer a Valdez de que cambie por ellos con la promesa de comprar Lotus Development, área que manejaría Valdez, y de esta manera aplastar a Microsoft. Valdez lo pensó pero no dudó frente a la certeza de que su amigo Bill estaba mejor posicionado por no tener que dirigir una empresa tan pesada, pues bastaba simplemente con manejar sus sistemas operativos. Gates tenía claro que solo se iba a meter en el negocio de la fabricación de computadoras tras la desaparición de IBM y de Macintosh. A pocos meses de fin de siglo el costo de una computadora, la Gates I, no superará los 200 dólares. Los programas operativos serán obviamente lo más costoso para el usuario. Esta fórmula Gillette era la clave de ambos para estar comunicados con el éxito.

Valdez negocia para Microsoft la incorporación de la creación audiovisual, la TV interactiva, el cine digital, la fabricación de CD Roms y la permanencia de programas deportivos y pornográficos sobre la línea. La ilusión de la interactividad que en verdad daba una falsa opción de programas con un menú de opciones preexistentes que vuelven imposible cualquier intervención sobre los parámetros existentes y por lo tanto obligan al pago de un canon exclusivo cada vez que se utiliza el sistema. Y la idea era crear un solo sistema que no tuviera competencia ninguna y que garantizara la eterna y permanente posibilidad, ya no solo de entretenimiento del consumidor, sino también de todo intercambio que este mantenga a nivel comercial, sexual o cultural. Y así fueron todos los encuentros y subsiguientes contratos firmados en Redmonton; los únicos que quisieron hacerlos públicos fueron Jeffrey Katzenberg, David Geffen y Steven Spielberg. Ni George Lucas, ni Francis Ford Coppola, ni Michael Jackson, ni Madonna, ni Maradona osaron aparecer en las fotos con Gates tras las rúbricas de exclusividad para Microsoft en la producción de películas, documentales y videoclips para la Gateline. Valdez sabía que Gates sabía que nada era permanente y todo tenía que cambiar pues Gates no tenía límites en su ambición. Gates sabía que Valdez lo iba a traicionar y se abandonaba a su destino. Valdez no iba a hacer más que lo que tenía que hacer.

Con todo, cediendo ya a la fortuna de este hombre y recibiendo el freno, como tuviesen el mando de uno solo por alivio y descanso de los males de guerra civil, le declararon dictador por toda su vida, lo que era una no encubierta tiranía, pues que a lo suelto y libre del mando de uno solo se juntaba la perpetuidad. ■

Diccionario cinéfilo XIII

En esta oportunidad, el diccionario se lanza al esclarecimiento terminológico sobre una cuestión siempre propensa a los malentendidos: la de la nomenclatura de planos en el cine. Dado que esta nace sobre convenciones regionales, los acuerdos varían según lenguas y escuelas, industrias y tradiciones. Como ocurre en el universo carniceril, las vacas son las mismas pero los cortes varían: las diferencias entre un asado criollo o una barbacoa tejana pueden desconcertar a más de un comensal. Todo depende de dónde se corte y qué nombre se le ponga a la pieza resultante. Las diferentes convenciones —que en última instancia remiten a distintas concepciones del espacio cinematográfico— fundamentan algunos de los términos más usados para clasificar los distintos planos cinematográficos. Por una vez, abandonaremos el criterio alfabético para ordenarlos según cierta lógica espacial, desde el más minúsculo al de mayor amplitud.

por Eduardo A. Russo

Plano detalle. Se trata de aquel plano donde un objeto pequeño abarca toda la pantalla. Agigantado, hiperbólico por vocación, implanta una distancia entre lo filmado y su observador que apenas deja pasar el aire en el medio. Si se trata de trozos de un rostro, puede también recibir el nombre de *primerísimo primer plano*. Desde que el audaz G. E. Smith lo usó en *La lupa de la abuela* (1900) para mostrar lo que un asombrado nietito veía a través de un lente de leer — incluidos los bigotes de la intimidatoria dama mentada en el título— el plano detalle ha destacado, a lo largo de la historia del cine, un universo que postula el contacto casi físico con lo expuesto en pantalla y eleva a los objetos a la condición de fetiche. Hitchcock, Buñuel o Bresson han sido algunos de sus cultores prominentes. Perturbador por excelencia —ya sea como llamado de atención ante alguna bomba a punto de estallar, una navaja-crucifijo o la maniobra de un carterista, como convocante a la repelencia en las siempre cercanas chanchadas del *gore* o como objeto de deseo (lo que bien saben, en distintos registros, tanto el porno como el cine publicitario)— el plano detalle suele llevar hasta el límite el hecho de que el lenguaje cinematográfico es un arte del troceo del espacio y de la manipulación del punto de vista del espectador.

Primer plano. Consiste en esas tremendas cabezas cortadas que abarcan toda la pantalla y que —cuenta la leyenda— desmayaron a muchas espectadoras del cine primitivo. Nos dicen los manuales que el primer plano corta a la figura humana —aquí, como con los sofistas, el hombre es la medida de todas las cosas— aproximadamente a la altura del hombro. Algo más arriba, desde la altura de la barbilla, los americanos establecen su *close-up*, mientras que la tradición francesa esgrime su *gros plan*, que en algunas traducciones apresuradas al castellano aparece como “gran plano”. Llenando con un rostro la pantalla el cine descubrió en el primer plano, entre otras cosas, eso que separa definitivamente a la actuación cinematográfica de aquella propia de la escena teatral: la función de la mirada. El mismo Griffith recordaba el lejano descubrimiento: “Una extraña

sensación experimentamos mi operador y yo cuando, encerrados en la sala de proyección, vimos surgir esos enormes rostros, hasta entonces ignorados en la pantalla. Estábamos en una tierra inexplorada donde los ojos, sobre todo, nos impresionaron extrañamente. Precisamente entonces advertí que son la voz del cine”. El mago Méliès ya lo había —literalmente— *explotado* en su costado de monstruo cinematográfico en *El hombre de la cabeza de goma* (1901). El del primer plano también es el territorio preferido del discurso televisivo. El problema es que en la tele, como alguna vez señaló de modo magistral Serge Daney, no hay en realidad primeros planos, porque solo hay primeros planos.

Plano medio. Como dicta la regla de la justa proporción, corta a una persona por la cintura. Hay quien gusta llamarlo “plano de cintura” y es el *medium shot* americano. La distancia que implanta a la observación del espectador permite que se integren en la pantalla varias figuras humanas, en un contacto estrecho. El plano medio suele dar algunas sorpresas: como deja la mitad del cuerpo en suspenso, no sabemos qué pasa con el sujeto en cuestión de la cintura para abajo (a veces, de ella para arriba, como acostumbra pasar en las primeras apariciones de maléficos villanos que luego se revelarán, no sin sobresaltos, en toda su integridad —confróntese al respecto *Kiss Me Deadly* (1956), de Robert Aldrich—. En *Cromosoma 5*, film para proyectar en todo jardín de infantes hacia el Día de la Madre, David Cronenberg lo lleva a un curioso extremo mostrando durante todo el tiempo a la conflictuada Samantha Eggar en plano medio, para proceder recién en el clímax a la exposición (si bien reticente, admitámoslo) de eso que usted estuvo sospechando durante hora y media.

Plano americano. Cierta vertiente anecdótica de la historia del cine indica que este plano, así bautizado por el francés Victorin Jasset en 1911 al descubrir su insistencia en los films de la compañía Vitagraph, está íntimamente relacionado con el western por una cuestión de cartucheras. Corta a los actores hacia la mitad de los muslos, y todavía

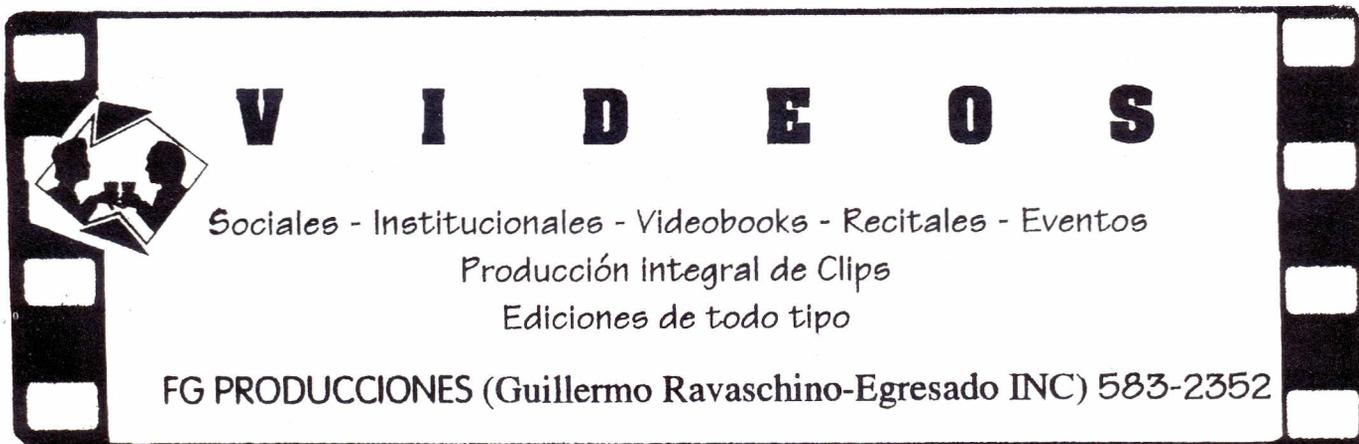
muchos creen que su funcionalidad se debe a la posibilidad de que forajidos o justicieros desenfunden —o no— en pantalla. Pero la cosa va más allá; la industria americana, lejos de llamarlo “plano nacional” o algo así, siguió durante largo tiempo designándolo como *medium long shot* cuando no lo consideró un *medium shot* un poco más distante. El caso es que la fortuna del plano americano, que en el período clásico supo convertirse en algo así como un *plano de estabilización* en la narración cinematográfica, se debe a que ocupa un lugar privilegiado por sus características espaciales. Permite advertir en el personaje ciertos detalles como la mirada y la expresión facial, a la vez de dar buen lugar a la relación del cuerpo con su entorno y, lo que no es menos importante, ya revela en pantalla lo esencial del cuerpo y cómo está plantado, dando la impresión de cierta totalidad. La mayor sorpresa que puede deparar lo que permanece fuera de cuadro es que el personaje tenga una pata de palo o algo parecido. El plano americano fue el preferido de los directores como Howard Hawks, que con la cámara “a la altura del hombre” hacían fluir a sus relatos durante el mayor tiempo dentro de una distancia *social*, como si el espectador compartiese el espacio de ficción dentro de un margen equilibrado, siguiendo las acciones a una distancia prudente para poder observarlo todo de la mejor manera posible, aunque sin interferir físicamente con las acciones de los personajes.

Plano total. Las indicaciones que la compañía Pathé daba por escrito a sus operadores en los primeros años del siglo eran un verdadero manifiesto a favor del plano total, también conocido en nuestro idioma como “entero” o “completo”. Los códigos de entonces indicaban que el modo correcto de encuadrar un cuerpo humano consistía en que sus pies reposaran en el borde inferior de la pantalla, mientras que la coronilla debía ascender casi al superior. Quizás algo de esto haya quedado en la tradición francesa cuando hasta hoy, en su escala de distancias, se llama a este plano como *plan moyen*, lo que traducido en forma literal como “plano medio” sabe provocar frecuentes confusiones. Más allá de folklores terminológicos, que este sea el plano medio para el academicismo francés no deja de ser sugestivo: marca toda una concepción del espacio cinematográfico que llevó su tiempo superar. En un plano total (*full shot*) la integridad del cuerpo se encajona en la pantalla. Crece la importancia del ambiente, se diluye la expresión del personaje en favor de la presencia del espacio que lo rodea. Si el cine primitivo abundaba en planos totales, la fragmentación del cuerpo fue uno de los indicios más claros de la construcción de un relato que iba a construir totalidades por medio de conjuntos de planos mucho más cortos. Esta técnica fue llevada a su paroxismo, más que por los americanos, por autores como Vsevolod Pudovkin en el

apogeo del mudo. El *constructivismo* del maestro soviético renegaba, en los 20, de toda totalidad (incluida la del cuerpo humano) en pro de un armado por trozos, con los planos como pequeños ladrillos de sus edificios cinematográficos. Bien podría haber propuesto otro neologismo: el de *plano parcial*.

Plano general. Favorito indiscutido de los hermanos Lumière y de ese protocine que supo diseñar Méliès. Fue propulsado con todas sus luces en los 50, con el auge de las pantallas anchas. El plano general muestra a las figuras humanas completas, a buena distancia del observador y con suficiente espacio dentro del cuadro, como para que deambulen hacia los costados, suban o bajen, sin escaparse por algún borde. El protagonista privilegiado de los planos generales —*long shots* para los americanos— es el entorno donde los hombres se ven integrados o amenazados. De todas maneras, podemos apreciar en ellos ciertas características e identificarlos, advertir lo que hacen aunque a larga distancia. Muchos mediocres *metteurs en scène* lo trabajaron en su vertiente de tarjeta postal, dando cabida a los “hermosos paisajes, cabalgatas y castillos” —Hitchcock dicit— que conmovieron a tantas almas bellas a lo largo de la historia del cine. Otros supieron exprimir de los planos generales una potencia dramática inigualable. Nombres tan disimiles como Robert Flaherty, John Ford, Anthony Mann, Akira Kurosawa o Theo Angelopoulos se emparentan justamente en que son maestros absolutos del plano general.

Plano general lejano. Estamos aquí en el extremo opuesto al plano detalle. Los seres humanos han quedado reducidos a pequeñas motas en el paisaje. Extendido sobre ciudades, desiertos, mares o montañas, el también llamado “gran plano general” expande su amplitud desde una perspectiva en la que la presencia del hombre apenas se divisa, a no ser que se trate de una masa en acción. Así supo usarlo el fundador Griffith en la batalla de Petersburg tal como la recreó en *El nacimiento de una nación* (1915), y en él reincidió de modo aún insuperado en ese otro monumento cinematográfico que es el festín babilónico de *Intolerancia*, un año más tarde. Curiosamente, puede llevar al espectador a extremos opuestos según la instalación de su punto de vista y el contexto en el que aparece. Algunas veces, como en los ejemplos citados de Griffith, en el *Napoleón* (1927) de Abel Gance o en el de su admirador Francis Ford Coppola en *Apocalypse Now* (1979), corren paralelos a una mirada que se postula casi como una divinidad óptica. En otras oportunidades —como en el cine de Herzog— el espectador se empequeñece ante ese espacio y queda a punto de desvanecerse, emparejado a esos otros que apenas se divisan en la pantalla o que ni siquiera aparecen. Queda entonces reducido a ser un puntito que mira, anonadado ante el poder del cine. ■



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

Festivales de documentales

Calendario anual

Bruselas

23 al 30 de octubre de 1995

Competencia internacional del documental de largo y mediodocumentales.

Soportes aceptados: todos tanto en film como en video.

Gran premio de la comunidad francesa: 30.000 F.

Gran premio de la región de Bruselas: 30.000 F.

Premio de la Fundación Bruno Mersch: 15.000 F.

Contactar: Direction Générale de l'Audiovisuel Française

44, bl, Léopold II

1080 Bruselas - Bélgica

Tel: 00 32 2 413 22 72 / 413 22 44. Fax: 00 32 2 413 20 68

Micheline Créteur

Leipzig

Festival Internacional del Film Documental y de Animación

15 al 20 de noviembre de 1995

Fecha límite de inscripción: primera semana de septiembre de 1995.

Festival competitivo dedicado a las películas del mundo entero que defiendan la dignidad humana.

Soportes: 16 y 35 mm, video U-Matic Pal, Secam, NTSC o Beta SP Pal, Secam.

Premios para largos y cortos:

Paloma de oro: 30.000 F.

Paloma de plata: 17.500 F. y otros seis premios entre 10.000 y 35.000 F.

Contactar: Dokfestival Leipzig

Postfach 940

04009 Leipzig - Alemania

Tel: 00 49 341 29 46 60

Amsterdam

Festival Internacional del Film Documental

7 al 15 de diciembre de 1995

Fecha límite de inscripción: 15 de septiembre de 1995

Competencia de documentales en 16 y en 35 mm realizados dentro de los 15 meses que preceden al festival.

Premio Joris Ivens: 30.000 F.

Contactar: International Documentary Filmfestival

Kleine-Gartmanplantsoen 10

1017 RR Amsterdam - Holanda

Tel: 00 31 20 627 33 29. Fax: 00 31 20 638 53 88

Kerstin Kambier

Ismailia

Festival Internacional del Documental y del Cortometraje

Contactar:

National Film Center, Ministry of Culture, City of Arts Giza, Cairo, Egipto.

Tel: 854 801. Fax: 854 701

Odivelas

Encuentros Internacionales del Cine Documental

19 al 27 de noviembre de 1995

Soportes: 16 y 35 mm y video.

Premio al mejor film. Premio al mejor video.

Contactar:

Amascultura

Centro Cultural Malaposta

Rua Angola - Olival Basto

2675 Odivelas - Portugal

Tel: 00 351 1 938 8570 - 938 84 07. Fax: 00 351 1 938 93 47

Manuel Costa e Silva

Florenia

Festival de los Pueblos - Festival dei Popoli

25 de noviembre al 3 de diciembre de 1995

Fecha límite de inscripción: 15 de septiembre de 1995.

Competencia internacional de largo y cortometrajes documentales en 16 o 35 mm, y en videos U-Matic, BVU Pal, Secam, NTSC, producidos o difundidos por algún canal de televisión.

Los films deben ser posteriores al primero de septiembre de 1993.

Temas: Sociología, política, antropología.

Premio al mejor documental: 70.000 F.

Mejor investigación: 35.000 F.

Mejor documental etnográfico: 17.500 F.

Mejor documental del jurado compuesto por estudiantes: Placa de plata.

Contactar:

Festival dei Popoli

Via dei Castellani 8

50122 Firenze - Italia

Tel: 00 39 55 29 43 53. Fax: 00 39 55 21 36 98

Franco Lucchesi / Mario Simondi



El Amante en la tele

Con: Quintín, Flavia
de la Fuente, Gustavo J.
Castagna, Gustavo Noriega
y Santiago García

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

PERDIDO Y ENCONTRADO

Encuentra y recuerda: Horacio Bernades

Si hay una película de John Ford que quienes no aman a Ford —ni al western— aprecian y respetan, esa película es *Viñas de ira* (además de *El delator*, por supuesto, y de *Hombres de mar*). Entre ellos, los miembros de la Academia, que en su momento (1940) le otorgaron dos Oscars, a la Mejor Dirección y a la Mejor Actriz Protagonista, Jane Darwell. “Si mi enemigo la ama, yo debo odiarla”, parecen haber pensado los cinéfilos más dogmáticos, quienes han respondido con indiferencia al prestigio “oficial”. Una soberana estupidéz. La revisión (sábado 12 de agosto, 22 horas, programa *Cine Club*, por VCC) confirma que *Viñas de ira* es una obra maestra a la que no le falta nada de lo mejor de Ford: unos personajes a los que la mirada del autor ennoblece, unos paisajes tan grandes y fuertes como ellos, unas imágenes bellas, líricas y poderosas, una

historia que no deja de crecer. De crecer, sobre todo, en emoción. *Viñas de ira*, que cuenta con un guión de Nunnally Johnson (que además la coprodujo, para la Fox), a partir de la novela de John Steinbeck, debería ser una respuesta definitiva para quienes siguen repitiendo que “John Ford era un viejo facho”, ese latiguillo miope. Cómo explicarse, si no, el punto de vista de la película, en la que, en medio de la Gran Depresión de los años 30, los trabajadores despojados de sus tierras se ven obligados a emigrar, encontrándose con un panorama de miseria, desocupación, sobreexplotación capitalista y atropellos policiales y parapoliciales, hasta llegar al crimen. Es llamativo que lo que aquí más evoca la idea de comunidad (núcleo esencial de la cosmovisión fordiana) sea ese intento de comuna autogestionaria (aunque

bancada por el gobierno de Roosevelt, según se consigna en un diálogo) al que van a parar los Joad. Esa asociación se ve reforzada por el gran baile al aire libre, tan parecido al de *Pasión de los fuertes*. Comuna que, además, pone en práctica aquello de que “la violencia del pueblo no es violencia, es justicia”, cuando los matones quieren prepotearlos, con apoyo de la cana. Todo se consuma en el *speech* final de mamá Joad (Jane Darwell, la gorda fordiana por excelencia), que remata diciendo: “Nadie podrá vencernos. Somos eternos. Somos el pueblo”. El Pueblo, cruzando el desierto rumbo a una tierra prometida llamada California. La familia y su hijo pródigo, Fonda, el proscrito. Cómo olvidar a los Joad, todos a bordo de su camión torcido, cargando kilos de trastos y una dignidad a toda prueba. Cómo olvidar siquiera a los personajes más nimios (la camarera del bar al costado de la ruta, el tipito que anda en busca de pareja para el baile). Cómo olvidar a John Carradine, el ex predicador

que busca en el whisky, en la hidalguía y las trompadas, una respuesta a su pérdida de fe. Cómo olvidar la fantasmal llegada de Fonda a lo que fue su hogar, el tractor que echa abajo la casa de John Qualen, la muerte del abuelo recogiendo un último puñado de tierra, el asesinato de Carradine en el arroyito. Cómo diablos olvidar a este tipo que hacía un cine tan grande como su corazón. Este tipo que todavía hoy nos emociona como la primera vez, medio siglo y tantos escepticismos más tarde. ■



OBITUARIAS

Miklos Rozsa (1907-1995)

Fue el último de los grandes compositores clásicos del cine. A lo largo de su carrera trabajó con directores tan brillantes como Billy Wilder, Alfred Hitchcock, Michael Powell, Fritz Lang, Douglas Sirk, Vincente Minnelli, George Cukor y William Wyler. Tenía una especial inclinación por los instrumentos de cuerda, y sus violines, con los que alcanzaba registros agudos insuperables, definían su inconfundible “Rozsa-touch”. El maestro atribuía la singularidad de su “sonido” a la herencia musical de Hungría, su país natal, impregnada con la colorida y polifónica música gitana. Su bellísima partitura para *El ladrón de Bagdad* (1940), fuertemente influenciada por la *Scherzade* de Rimski-Korsakov, hizo que todos los productores de Hollywood pusieran sus ojos (mejor dicho, sus oídos) en él. El salto de registro de una fantasía oriental al asfixiante

clima de *Pacto de sangre* (Wilder, 1944), con una partitura acotada y disonante, demuestra que Rozsa tenía una especial capacidad para sumergirse en el universo propio de cada obra y de cada género. Estudiaba obsesivamente los guiones y contaba que para musicalizar *El abrazo de la muerte* (Cukor, 1948), que cuenta la historia de un actor paranoico que se identifica “demasiado” con su personaje de Otelo, llegó a consultar a psiquiatras para saber cuáles son los sonidos hacia los cuales están predispuestos los enfermos mentales. En el score final utilizaba estos sonidos para los episodios de paranoia del personaje, contrastándolos con el estilo de “concerto grosso” para las escenas de la representación de Otelo. La obra de Rozsa, que corre de forma paralela a las tendencias del cine de Hollywood de cada período, se consolida con sus impresionantes partituras para películas históricas y épicas como *Quo vadis*, *Ben Hur*, *El Cid* y *Rey de reyes*. Sería injusto poner a todas ellas en una misma bolsa porque Rozsa,

como un verdadero arqueólogo musical, investigó y reconstruyó la música y los instrumentos de cada período con una minuciosidad exhaustiva para darles un sentido cinematográfico que va más allá de la simple ilustración. En *Ben Hur*, por ejemplo, la voz de Cristo nunca se escucha y sus apariciones son muy breves; sin embargo, por medio de la música, su presencia recorre y domina la historia. Los sonidos de Miklos Rozsa no armonizaban con las pautas musicales de los 60 y 70, y sus trabajos comenzaron a espaciarse hasta que Billy Wilder, que había escrito el guión de *La vida privada de Sherlock Holmes* con los violines de Rozsa “in mente”, lo ubicó nuevamente como compositor de primera línea. Sus últimos trabajos, que incluyen la hiper-rozsiana partitura para *Fedora* (Wilder, 1978), la crepuscular *Providence* (Resnais) y la fantasía de Harryhausen *El viaje fantástico de Simbad*, son en sí mismos como homenajes a su propia obra, como lo es también el score para *Cliente*

muerto no paga (C. Reiner, 1982), donde cita todo su período dedicado al cine criminal. Me despido del gran Miklos Rozsa, con fanfarrias, violines y vales, con el consuelo de saber que el músico murió pero no su música. El cine tiene sus propios milagros.

Filmografía destacada

El ladrón de Bagdad (Powell, 1940); *El hijo de las fieras* (Korda, 1942); *Pacto de sangre* (Wilder, 1944); *Días sin huella* (Wilder, 1945); *Cuéntame tu vida* (Hitchcock, 1945); *El abrazo de la muerte* (Cukor, 1948); *La ciudad desnuda* (Dassin, 1948); *Madame Bovary* (Minnelli, 1949); *La costilla de Adán* (Cukor, 1949); *La jungla de asfalto* (Huston, 1950); *Quo vadis* (Le Roy, 1951); *Ivanhoe* (Thorpe, 1951); *Julio César* (Mankiewicz, 1953); *Historia de tres amores* (Minnelli, 1953); *Los caballeros del rey Arturo* (Thorpe, 1953); *Los contrabandistas de Moonfleet* (Lang, 1955); *Sed de vivir* (Minnelli, 1956); *Tiempo de amar, tiempo de morir* (Sirk, 1958); *Ben Hur* (Wilder, 1959); *Rey de reyes* (N. Ray, 1961); *El Cid* (A. Mann, 1961); *La vida privada de Sherlock Holmes* (Wilder, 1970); *El viaje fantástico de Simbad* (Schneer, 1973); *Providence* (A. Resnais, 1977); *Fedora* (Wilder, 1978); *Cliente muerto no paga* (C. Reiner, 1982). ■

Sergio Eisen

CUANDO SE ENCIENDE UNA CAMARA...

Mientras el último número de la revista *El Amante* (que contiene un reportaje a Luis Clur, director de noticias de canal 13) estaba en la imprenta, *Telenoche*, el noticiero de ese canal, ofrecía una investigación en la sección apropiadamente llamada "Telenoche investiga". El tema que se trataba en esta ocasión era el de la prostitución de adolescentes masculinos centrada en la zona de Santa Fe, Pueyrredón y Charcas. Los típicos testimonios de los protagonistas con la cara oculta en sombras se alternaba con escenas tomadas en la calle donde se desfiguraba electrónicamente a clientes y taxiboyos para hacerlos irreconocibles. Un solo rostro se distinguía claramente y una sola historia se relataba con pelos y señales: el rostro y la historia del padre Santiago, un cura de una iglesia ortodoxa. Dicho sacerdote era enfocado con cámaras ocultas descendiendo de un taxi, conversando con un muchachito, saliendo de un hotel y luego, conversando con otro mozalabete, amigo de su taxiboy favorito, cuidadosamente cableado para

que su conversación quede grabada. Tengo muy claro para mí que la sexualidad de las personas no tiene más conexión con la ética que la que se deriva de la relación entre las personas y que, por otro lado, los votos de castidad de los curas son resabios arcaicos de ritos determinados históricamente y no por una orden divina. Creo que la hipocresía de los sacerdotes que no pueden compatibilizar los deberes de su fe con los de su carne, es un tema menor. Me enteré por un telefilm que las compañías aseguradoras de EE.UU. se rehúsan a asegurar a las iglesias por casos de corrupción de menores por parte de los curas porque les hacían perder plata. No es más que una consecuencia lógica de una sexualidad natural reprimida artificialmente. También creo que no está bien que los adolescentes se prostituyan (lo creo de la misma manera en que creo que no está bien que los niños repartan estampitas en los subtes porque no tienen para comer). Suponiendo que esté bien una legislación que deje afuera de esta práctica a los menores de edad, creo que quienes incurran en el delito de ese consumo deben sufrir las consecuencias que la ley

impone, sin castigos extras ni maltratos ni abusos. La exposición pública de una persona que no ha recibido los beneficios de una defensa en juicio a través de la cruel implacabilidad de las imágenes es una nueva forma de totalitarismo. Cuando el gerente de una financiera hace un desfalco nadie se entera, cuando un ladrón de poca monta roba dos gallinas se lo ve cubriendo su rostro con una campera rotosa, solo cuando el delito es de carácter sexual las cámaras se solazan en mostrar a los perpetradores. No es casual que esta mentalidad de señora gorda se haya instalado en un noticiero cuyo director (cuando esta emisión salió al aire) se complace en declaraciones altisonantes sobre el papel del periodismo en democracia. Lo más granado del progresismo argentino renuncia a la radicalidad cuando los reclamos rozan el tema sexual. Así, Jorge Lanata alabó entusiastamente en su programa de radio la tarea más policial que periodística de poner micrófonos a un adolescente —seguramente a cambio de dinero, ¿no es eso algo parecido a la prostitución?— para sacar al aire una conversación que se suponía privada. En una famosa emisión del programa de Grondona en la

cual varios panelistas respondían a acusaciones de Massera, Miguel Bonasso (autor de la más extraordinaria novela sobre el Proceso que se haya escrito, *Recuerdos de la muerte*) describió entre los padecimientos de una víctima del ex almirante que sus hijos habían estado presos "con prostitutas y drogadictos", poniendo semejante compañía al mismo nivel que los sufrimientos provocados por la represión. Esa frase revela el monstruoso elitismo aristocrático de algunos sectores autodenominados progresistas: las prostitutas y los drogadictos, junto con los homosexuales, son los presos políticos de la Era Conservadora, aunque la denuncia de esas violaciones a los derechos de las personas no atraiga aún suficientes votos. Aunque el término esté pasado de moda, conviene recordar que se llamaba totalitarismo a los regímenes en los cuales se confundía al Estado con el partido gobernante y que no respetaban la división de poderes. El periodismo televisivo que legisla, juzga y condena en un solo acto, es un poder totalitario. Argentinos, cuando se enciende una cámara, se enciende el totalitarismo. ■

Gustavo Noriega

MUNDO CINE

ROGER & MEA CULPA

"La pasión es ciega y el apuro no es buen consejero", dijo Vizcacha, tras lo cual se sacó la venda que le cubría los ojos y salió corriendo. En el número anterior de *El Amante* publicamos una apologética nota acerca de *Roger & Me*, documental de 1989 sobre un grave caso de desempleo masivo en época de Reagan. Desoyendo los consejos de Vizcacha, nos dejamos arrastrar por la pasión y el apuro (del cierre), e hicimos macanas. Macana 1: los ceros. "Para eso hubo que dejar a 300.000 en la calle", decíamos ayer, influidos quizá por las cifras locales en la materia. Puede ser que 300.000 sean los habitantes del pueblito de Flint, Michigan, en el que ocurrieron los hechos. En cuanto a los despedidos, fueron "apenas" 30.000, lo que no es tampoco para andar festejando, claro. Macana 2: los datos. Los

periodistas serios chequean su información antes de publicarla. Un servidor, no. "¿Y quién dijo que los de *El Amante* son periodistas serios?", socarronean los contrerías. Heterodoxos, decidimos invertir el axioma, verificando la información *después* de publicarla. Y nos encontramos con una nota firmada por Pauline Kael en una edición del *New Yorker* de noviembre de 1989, en la que —haciéndose eco de una investigación emprendida por el periodista Harlan Jacobson y publicada en la revista *Film Comment*— denuncia que Michael Moore, el pícaro realizador de *Roger & Me*, habría manipulado los datos a lo bestia. Aquí van algunas de las tergiversaciones más gruesas, según P. K.: a) los famosos 30.000 despedidos no habrían ocurrido de golpe sino a lo largo de doce (12) años; b) la visita de Reagan en la que invitó a una docena de empleados de la fábrica

(desempleados, según la película) a comer una pizza, no ocurrió en 1986, durante su presidencia, sino ocho (8) años antes, cuando Ronnie era apenas un candidato presidencial y nadie siquiera soñaba con la grave situación social que el propio *cowboy* desencadenaría más tarde; c) la idea de convertir al pueblito de Flint en centro turístico no surgió como delirante solución antidesocupación, luego de ocurridos los hechos, sino que antecedió a estos en varios años. En cuanto a la idea de levantar un aeropuerto en una isla para combatir el desempleo, uno de los episodios más delirantes de la película... ¿o esto no era en *Roger & Me*? Seguramente lo habré soñado. Consuelo 1: el contrato de distribución que Moore firmó con la Warner Bros. incluyó una cláusula por la cual la compañía se comprometía a construir cuatro viviendas para los desalojados de Flint.

Consuelo 2: la citada Pauline Kael es la misma que publicó un famoso libro en el que pretendía demostrar que el verdadero creador de *El ciudadano* no había sido Welles sino el guionista, Herman Mankiewicz. Con lo cual uno está perfectamente autorizado a hacer con sus denuncias lo mismo que con aquel libro: agarrarlas y metérselas en algún estante. Y si no, se puede jugar a este juego: 1) vaya a la página 40 del N° 41 de *El Amante*, julio de 1995; 2) tome un lápiz corrector, y allí donde dice "Documentales inéditos", tache y escriba en su lugar "Ficciones inéditas"; 3) haga lo propio cada vez que, en el curso de la nota, vuelva a aparecer la palabra "documental"; 4) ahora relea todo y vea qué tal queda así. Bueno, y ahora los dejo, que tengo que entregar una nota urgente y ya veo que no voy a tener tiempo de chequear los datos. ■

Horacio Bernades

CHARLANDO CON SAUL Y SAMUEL

En su número de junio pasado, la revista inglesa *Sight and Sound* incluye una entrevista conjunta que el (o la) periodista Pat Kirkham le hiciera a dos amigos, en la ciudad de Los Angeles. Uno de ellos, 75 años, es Saul Bass, seguramente el más grande diseñador de títulos de la historia del cine, aún en activo (entre sus obras maestras están los títulos de *Vértigo* y *Psicosis*; más recientemente, los de *Cabo de miedo*, *La edad de la inocencia* y también los de *Casino*, el nuevo Scorsese). El otro acaba de cumplir 89, está tan fresco y vital como cualquiera de sus películas y no es otro que el viejo y querido Samuel Wilder, más conocido por Billy. Algunos de los momentos más salientes de esa entrevista: 1) una revelación de aquellas, a cargo de don Bass: el verdadero creador de la célebre escena de la ducha de *Psicosis* no habría sido Hitchcock... sino él. Si se tratara de Fidel Pintos, uno estaría en todo su derecho de tomarlo a la chacota, pero el problema es que Bass siempre tuvo fama de serio. Según el hombre, Hitch (que ya había trabajado con él y le tenía toda la confianza) le pidió una "manito" para resolver esa secuencia. Cuando Bass le

entregó un "storyboard" en el que el crimen aparecía cortado plano a plano, el gordo reculó, ya que se sentía más cómodo trabajando en planos-secuencia. Entonces, el propio Bass decidió filmar la escena él mismo, procediendo a desnudar a la señora Leigh e introduciéndola en la bañera. Al mostrarle a Hitch lo filmado, este se convenció y la hizo tal como su colaborador la había pensado. "Pssé... La acuchillé yo...", dirá Fidel Bass. 2) A la hora de votar por los mejores "inserts" de la historia del cine (y después acusan a *El Amante* de "listomanía"), Billy elige los de *El acorazado Potemkin* y, sobre todo, los de las gafas y los gusanos. Remata con un auténtico *wilderismo*, referido al momento en que el médico de la nave dice que la carne está en perfecto estado, después de que vimos cientos de gusanos amuchándose, en plano-detalle: "en ese momento, uno quiere saltar de la butaca y volverse comunista ahí mismo". 3) Billy no está del todo conforme con *La comezón del séptimo año*, y la culpa la tiene Tom Ewell, el protagonista. Para ese papel, Wilder hinchaba por un desconocido que lo había hecho desternillar de risa durante una prueba. El desconocido se llamaba Walter Matthau. Además, la censura de la época le impidió mostrar con más

claridad que Ewell y la Monroe habían pasado la noche juntos: ni siquiera le dejaron pasar una escena en la que la mujer de la limpieza encontraba una hebilla para el pelo entre las sábanas, a la mañana siguiente. Se entiende: los mitos no usan hebillas. 4) "Soy el 'rey de las *remakes*", proclama Billy, y agrega, no sin cierta wilderiana amargura, "pero no saco un peso de ahí". Es que, además de la puesta teatral de *Sunset Boulevard* y de la versión de *Sabrina* que acaba de terminar Sidney Pollack, se preparan *remakes* de *Amor en la tarde* y de *Piso de soltero*. Por las dudas, el viperino pequeñín ya va adelantando su comentario sobre esas películas: "Ya no sobran estrellas. La última era Audrey Hepburn, y ya se fue. Ahora hablan de Harrison Ford (*N. de la R.*: Ford es el protagonista de la nueva *Sabrina*) como si fuera una gran estrella. [En aquella época] hubiera sido uno más del montón". 5) Con respecto a la famosa dedicatoria de Fernando Trueba, cuando recibió el Oscar en 1994 ("Yo no creo en Dios. Creo en Billy Wilder"), el homenajeado comenta que mientras veía la ceremonia se estaba preparando un martini —uno de sus hobbies favoritos—, y que cuando oyó eso, la botella de gin se le resbaló de las manos y se

estrelló contra el piso. "Ponerme a la altura de Griffith o de Murnau, todavía. Pero ¿Dios?" 6) Wilder se ve obligado a suspender la entrevista porque tiene que irse a escribir un guión, actividad que sigue cumpliendo como en los mejores tiempos. "Todavía disfruto haciéndolo. Son los productores los que después no me dejan hacer lo que quiero con los guiones." A ver dónde está el patriota que junte unos pesos y le dé una nueva oportunidad a uno de los más grandes autores de comedias de la historia del cine. Salvo que prefieran a Pollack, que es unos cuarenta años más joven. O cuatrocientos años más viejo, según como se lo mire. ■

Horacio Bernades



LUGARES COMUNES Y CUANDO USARLOS (I)

Tiene mucho de Cassavetes: cuando actúa Gena Rowlands (o Seymour Cassel o Ben Gazzara) y el argumento es impreciso y deprimente.

Tiene mucho de Hitchcock: cuando alguien queda colgado de un precipicio. No aplicar a todas las películas de suspenso.

Tiene mucho de Rohmer: cuando los personajes conversan mucho.
El cine nacional que todos queremos ver: en general se aplica a cualquier bodrio argentino. Reservar para mejor ocasión.
Se toma su tiempo: cuando la película nos gustó pero es de una lentitud exasperante.
Tiene mucho del expresionismo alemán: cuando hay sombras

alargadas.
Tiene mucho del cine negro: cuando las sombras no son tan largas.
Una película hecha con mucho coraje: se usa para películas donde los malos son dos o tres y el resto de los personajes, realizadores, críticos y espectadores quedan del lado de los buenos.
Un país donde los directores hipotecan sus casas para

filmar: para referirse a la Argentina. No usar si se tiene algo de respeto por la verdad.
Es una película totalmente a contramano: cuando no hay persecuciones de autos.
Un film necesario: cuando la película dice lo que ya sabíamos o cosas con las que solo Hitler podría estar en desacuerdo. ■

Hablan por boca de ganso:
S. G. y G. N.

NOVEDADES

Entelequia: Talcahuano 470, Cap. Federal

El análisis cinematográfico (Requena); *Cómo se hizo Ciudadano Kane* (Carringer); *Los Oscars de Hollywood* (Ed. J.C.); *Cinemanía* (Almendros); *Días de una cámara* (Almendros); *Montaje cinematográfico* (Sánchez); *Dirección de cine y video. Técnica y estética* (Rabinger); *De la creación al guión* (Comparato); *Introducción al sonido y la grabación* (Rumsey y McCormick); *Luz, cámara,*

memoria... Una historia social del cine argentino (Ed. Corregidor).

Librofilm: Av. Corrientes 1145 (local 13), Cap. Federal

Francis Ford Coppola (Areste); *Así de simple 1* (Lucas-Szabó-Redford-Kennedy); *Así de simple 2* (Coppola-Carrière-C. Gavras-Lotman); *Montaje, arte del movimiento* (Sánchez); *Lenguaje del cine* (Martín); *Russ Meyer* (Calleja); *Praxis del cine* (Burch); *El cine erótico* (Sainz); *Días de una cámara* (Almendros); *Me alquilo para soñar* (Taller de guión de G. García Márquez). ■

TALLERES

Taller de pensamiento presenta: *El video como arma de pensamiento*

Cuando por conveniencias o por miedo se intentan desconocer las verdaderas pasiones, la vida y el pensamiento se disocian. Este taller viene propiciando, desde hace 6 años, una experiencia que tienda a disolver esta disociación, mediante la reflexión y la producción comunitaria. En este caso, el arma elegida es el video. ¿Cómo se produce, desde el video, una mirada? ¿Desde dónde

miramos? ¿Cómo nos comprometemos con nuestra mirada? Continuando con una experiencia que ya lleva producidos 5 videos —entre ellos, *Sábado y los amantes regresivos de la oscuridad* y *Facultades alteradas*— el Taller funciona desde el primer sábado de septiembre y durante 13 semanas en el Centro Cultural Rojas, todos los sábados a las 13 hs. Coordinan: Oscar Cuervo y Héctor Fenoglio. Informes e inscripción: Corrientes 2038, 2do piso. ■

INFORMACIONES

Cineclub Nocturna. Sarmiento 1249, subsuelo, todos los viernes a las 20.30 hs.

15/9: Función doble por nueva apertura:

Festival de animación de clásicos de Japón: *Astroboy* (1963) y *Kimba, el león blanco* (1965), de Osamu Tesuka. *El palacio de los espíritus* (*The Haunted Palace*, 1964), de Roger Corman, con Vincent Price y Lon Chaney Jr. 22/9: Función doble: Homenaje a las películas de ciencia ficción de los años 50.

La rebelión de los muñecos y *La guerra del hombre colosal*, de Bert I. Gordon. 29/9: *El expreso del tiempo*, serie interpretada por Vincent Price (inédita) y el film *Grita, Drácula, grita* (1973). Informes: 551-8718, después de las 22 hs.

Está abierta la inscripción para **Becas y Subsidios para Cine y Video de la Fundación Antorchas**.

Las inscripciones pueden realizarse personalmente o por correo, mediante formularios *ad hoc*, hasta el 6 de octubre de 1995. Los resultados del concurso se darán a conocer en el diario *La Nación* el 13 de abril de 1996. ■

TRIUNFADOR EN EUROPA

Nuestro amigo y compañero de tareas Guillermo Pintos desde no hace mucho tiempo se puso a escribir obras de teatro. Pobre iluso, dirá usted. Pues bien, el hombre ganó el segundo premio en el 2nd. *International Artistic Competition Gypsy Friend* que se realiza en Lanciano, Italia. Se trata de un concurso de obras dedicadas al tema de los gitanos. La obra de Guillermo se titula, imaginativamente, *Gitanos*. ¡Humille, maestro! ■

SOBREDOSIS

¡Yo sabía, yo sabía!! Frente a la actitud condescendiente y burlona de mis compañeros de la revista, sostuve desde el comienzo de su carrera que Emma Thompson era un volcán latente, un sex-symbol encubierto que podría descongelar las nieves del Kilimanjaro si se lo propusiera. Que me hacía el bocho, bah. La confirmación vino imprevistamente del diario *Clarín* (ignoro las fuentes), que en su crítica de *Carrington* del día 17 de agosto, firmada por Ricardo García Oliveri, decía así: "Emma Thompson es Dora Carrington y está absolutamente impagable. Cada vivencia de la protagonista (ella lo es, que no

queden dudas) es captada por la actriz al milímetro: bastará recordar la escena en que no se atreve a cortar las barbas de Strachey (y se enamora de él) o esa otra, muy posterior, en que es sometida de pie por su nuevo y fogoso amante. Thompson sobrecoge siempre". ¡¡Vieron, vieron!! No solo lo hace, sino que lo *sobrehace*. No sé qué querrá decir exactamente sobrehacerlo pero estoy seguro de que debe ser impresionante. ¡Y además siempre! Yo lo veía cada vez más magro a Kenneth Branagh. ¡¡¡¡¡Loba!!!! P. S.: Avisenle a RGO que la palabra "someter" para describir una relación sexual de común acuerdo entre ambas partes se dejó de usar en la Edad de Piedra. ■

G. N.

VIDEOCLIPS

David Bowie

No hay nada que hacer. Si tiene la suerte de encontrarse con algunos videoclips de comienzos de los 80 y los compara con trabajos recientes, descubrirá varias diferencias estéticas, narrativas y conceptuales. Los clips de hace años, es decir, aquellos trabajos pioneros todavía no contaminados por la publicidad, realizados con ideas y con una elaboración compleja en sus matices formales, tienen poca relación con el apuro (por vender el tema musical), la pereza (por no fundamentar un criterio distinto de la planificación publicitaria) y el presupuesto utilizado (cuanta más plata invertida mejor y menos ideas) que hoy vemos por televisión. Y que quede claro que al elogiar los viejos clips me refiero a los de Talking Heads, los Stones y, especialmente, David Bowie. Los trabajos de este último —y que me perdone mucha gente por el atropello de la afirmación— hoy pueden ser vistos como los iniciadores de una nueva gramática dentro de la imagen, como si estuviéramos ante un David Wark Griffith en cuanto a la fundamentación y la propuesta de un nuevo lenguaje. David Bowie fue el primero que se dio cuenta de esta innovación estética partiendo de un tema

musical acompañado por las imágenes. Los ejemplos de hace tiempo (*Héroes*, 1977, y *Fashion*, 1980) inician una nueva época dentro del clip: ya es posible acompañar un tema con la historia que se narra en la canción. Para lograrlo, Bowie contó con David Mallet, el primer realizador (o "asesor visual") que, por aquellos años, afirmaba que le gustaba más "filmar clips en los que el músico participe como actor". A principios de los 80, justamente, esta sociedad entre Mallet y Bowie, intercambiando roles en la dirección, producción y protagonismo en las imágenes, sirvió para dejar una serie de trabajos imprescindibles para descubrir los orígenes del videoclip.

El material que ofrece **Music 21**, diez videoclips en total, entrega distintas épocas de la música de Bowie. Primero y principal: Bowie es dueño de la escena, igual que Jagger en los clips de los Stones (ver N° 35). Segundo: los viejos clips resultan más interesantes que los de los últimos años. Los casos de *Bailemos* (1983) y *Muchacha china* (1983), ambos del disco *Let's Dance*; *Amando a lo extraño* (1983), de *Tonight*, y *Ceniza a ceniza* (1983), de *Scary Monsters...*, vienen a comprobar que la historia del clip puede dividirse en un antes y un después de los trabajos de David Bowie. Trucos visuales primarios

y funcionales, división de la pantalla en varios cuadros simultáneos, empleo del blanco y negro y del color con fines dramáticos y efectos digitales precursores para la época (por ejemplo, personajes *recortados* en un fondo que actúa como falso *back projecting*), siempre supeditados a las letras de las canciones, son solo algunos de los apuntes destacables de una época en que la técnica estaba al servicio del videoclip y nunca al revés. *Amando lo extraño*, por tomar un caso, es un irremplazable y bello exponente del dúo creativo. Una narración cíclica (un ramo de flores filmado en ralenti), planos largos que sirven para la contemplación de las imágenes, un logrado trabajo de maquillaje en Bowie y sus músicos y una escenografía que todo el tiempo varía de lo teatral a lo cinematográfico, traen el recuerdo del reciente *November Rain*, un clip de los Guns 'N' Roses que puede ser visto como un gran *afano*.

Los otros trabajos no alcanzan el mismo nivel pero pueden disfrutarse desde distintos intereses. *El cielo está aquí* (1989) es la clásica y falsa presentación en vivo de Bowie y tiene una impresionante performance de Adrian Belew, *Fama 90* (1990) muestra a Bowie en distintas etapas de su carrera con una imagen "quemada", extraña para

su época; *Un disparo* (1991) entrega un producto publicitario en estado puro donde se lo ve a Bowie más ambiguo que nunca (no voy a caer en el lugar común de calificarlo de "andrógino" o "duque blanco"); *Perteneces al rock and roll* (1991), acorde con los nuevos tiempos, confunde la actuación con un falso "backstage" y termina con Bowie besándole el pie a una estatua como en *La edad de oro*, y *Salta* (1993), con sus planos cortos y su velocidad actual, condice con la cantidad de dinero que se gasta en los últimos años desde la producción. No podía faltar *Cuando sopla el viento* (1987), basado en la película del mismo título, que no sale de la rutina de este tipo de trabajos, salvo por la distinción de ver el rostro de Bowie sobreimpreso en las imágenes del film. Como afirmaba en el primer párrafo, ver los videoclips de David Bowie produce una extraña sensación, como si se estuviera frente a una serie de imágenes que difícilmente vuelvan a repetirse. Por lo tanto, la propuesta de **Music 21** es tentadora y por eso la recomendación irá en "negrita": **Special 21 con David Bowie. Miércoles 30/8: 8, 12, 16, 20 y 24 hs. Jueves 31/8: 4 hs.** Hasta el mes que viene. ■

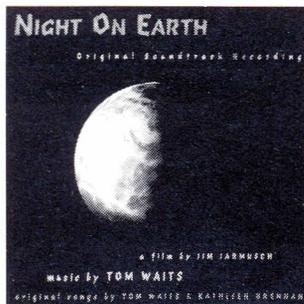
Gustavo J. Castagna

DISCOS

por Guillermo Pintos

Night on Earth Tom Waits Island 510 752 -2

Hace rato que le tenía ganas, una de Tom Waits. La que hizo para *Una noche en la Tierra*, de Jarmusch. Como muchas veces Hermeto Pascoal, como algunas veces un señor que tocaba la armónica y se llamaba Hugo Díaz, como muy de vez en cuando Frank Zappa, y como pocos otros, Waits encaja bien bajo un rótulo de música monstruo, que deja muy en claro la filiación animal de los humanos. Como siempre, los suyos parecen aquí los sonidos pantagruélicos del músico más raro de la tribu. Eso quiere decir una música salvajemente original, pero que



en ese mismo primitivismo (linda rima) alcanza a tocar los puntos claves de muchos músculos cardíacos. O sea, que se hace el raro, pero te mata. Lo que viene aquí son tres canciones y trece instrumentales. Las canciones. "Back in the Good Old World" (gypsy) y "On the Other Side of the World", la

primera más energética y la segunda lenta como un blues de última, son esa especie de gitanería para voz aguardentosa y banda de músicos desafinados bastante habitual en Waits, mientras que "Good Old World", con sus movimientos de vals multinacional, se acerca más a una balada sajona. Los instrumentales son aquellos que más claramente se suman a la textura y al ritmo del film, y mucho aportan a su definición. Se trata de cierta rugosidad o aspereza cálida, algo con mucho relieve, casi táctil. No hace falta mucha imaginación para escuchar el CD y ver las yemas del contrabajista apretarse contra las cuerdas, ver las lengüetas de los vientos chillar por el soplido o ver unas manos

pesadas saltando sobre los parches. Eso en cuanto a los timbres, pero lo otro es el andar, el paso de viajero que tienen los cinco recorridos en taxi que se relatan, un andar pleno de humor y de cierta ligereza que no escatima hondura. En distintas versiones, por momentos las percusiones remiten necesariamente al tono africanista, en otros las guitarras eléctricas rezuman blues o rock de alcantarillas, y en otros las melodías se hacen tan —indefinidamente— europeas como los personajes de tres de los cuentos. Y siempre campea ese aire de música recién inventada, de reglas aún no fijadas y de natural desmesura. ■ (Gentileza de disquería Zival's, de Callao y Corrientes)

Caballos salvajes Andrés Calamaro BMG 30 224-2

Esta es un poco la típica, típica película bailable. Lo que no tiene nada de malo, sobre todo si las imágenes o la historia se animan a que la música no les robe mucha presencia. Y estos caballos, la verdad, se la bancan bastante bien. (Porque si te agarra un bailarín medio frenético, andá a contarle algo cuando lo gana el trance dinámico.) Como Tarantino, Piñeyro cuenta que cuando escribe un film se inspira buscando la que será su futura banda sonora. Y se nota, porque realmente esa música tiene que estar ahí. No es un agregado que molesta o se roba la película.

Como dice Piñeyro en la carátula del CD, "Sin documentos", como gran parte de los temas de Andrés (Calamaro), parece como nacido para la banda de una película". Y sí, lo del calamar tiene un movimiento, ciertos climas, la emoción fácil y hasta unas cuantas imágenes... es una música que se ve, que tiene mucho color y una sensualidad que con facilidad se extiende bastante más allá de lo auditivo. Tiene hasta un aroma callejero, alcohólico y un poco graso. Despierta los sentidos. Se merecía una película. También es cierto que el ex abuelo de la nada es un poco desaparejo, y que al lado de un temazo como el indocumentado te manda otros que, en fin, se hacen oír, pero sobre todo porque el

inconfundible sonido Calamaro los impregna, por simpatía. Pero bueno, quién no. "Algún lugar encontraré", en la versión rápida, es entonces un tema más; pero en la más lenta, si no te gana porque te lo tomás en serio, una sonrisa no le cae nada mal. Y tiene, tiene lo suyo. Y si la cosa viene de caballos salvajes, aventuras, autos, rutas argentinas y demás, León Gieco y Creedence no podían faltar, al menos en la visión del autor de *Tango feroz*. Lo del rubicundo santafecino es su antiguo "En el país de la libertad", mientras que los Fogerty aportan "Campos de algodón", uno de sus mayores clásicos. El resto de las canciones incluye "Palabras usadas", que no está entre lo mejor de Abonizio pero se ajusta al tono del film; "El

camionero", una cosa bastante graciosa por Morfi y Vinacho; y "Contá con mi corazón", que viene en el CD pero no entró en la película y es un Caín Caín casi tan gancho como los de *Tango*, con ese aire setentista un poco a lo Sui Generis. Varias veces, las canciones explican bastante sobre el asunto de la libertad y todo eso, si hasta parecen de Aída Bortnik, pero el auténtico dancero tampoco presta mucha atención a los discursos. Y finalmente la música incidental escrita por Calamaro y Guillermo Picolini, que en muchos pasajes también parece aquella que aquí se llamaba... ¡música progresiva!, y que aporta los climas necesarios. Ah, y también un vals de Strauss por la Orquesta de Filadelfia, por si algún bailarín se le atreve. ■

Pet Semetary Elliot Goldenthal Varèse Sarabande 5227

Universalmente dispersas las neuronas del firmante —gracias al baile calamar— no sería recomendable encargarles un dossier Elliot Goldenthal. Pero el tipo se lo merece. —¿Se merece que se lo encarguen?

—No, Goldenthal merece que se lo escriban. Esta vez la banda elegida es la que compuso para *Cementerio de animales*, en 1989. Desde los primeros acordes, la firma es inconfundible. La riqueza de la escritura, cierta ambigüedad, un afinadísimo gusto tímbrico, el sentido rítmico, ese difícil equilibrio entre el necesario efecto funcional inmediato y la sutileza, etcétera.

Y una vez más, la misma impresión. A muchos otros compositores prestigiosos y respetables les basta con cumplir honesta y eficazmente con lo que la acción pide. Este pone tanto más, tanto de eso que parecía innecesario y que a la mayoría pasará inadvertido durante la proyección, que parece confirmar cierta teoría. ¿Cuál? La de músicos eruditos contemporáneos —con perdón de

las palabras— que al no conseguir un público que los justifique profetizan... "el futuro está en la música aplicada". Bueno. Y andá a saber lo que hacen, después. No sé si Elliot suscribe la profecía, pero lo cierto es que sus partituras, además —o en lugar— de servir a un film porque en otro lado no pasaba nada, lo embellecen con sus méritos independientes.

OiD mORTALES
MUSICÁ PARA ABRIRSE DE OREJAS

DISCOS COMPACTS VIDEOS
TRAEMOS CDs POR ENCARGO
Av. Corrientes 1145 L. 17 - (1043) Bs. As. - 382-8839

Y claro que, después de escuchar fuera del cine muchas de sus bandas, resaltan con facilidad sus constantes temáticas y caligráficas. Si las llamamos reiteraciones, ello se explica en parte porque el hombre es un especialista en miedo y suspenso. También en aquello que se llama personalidad o estilo. Pero si se parecieran porque las compone como embutidos, una tras otra y sin vacaciones, la pregunta es

¿cómo será cuando escribe en serio?

En este cementerio de mascotas, el miedo proviene, casi enteramente, de una amenaza exterior a los personajes humanos. Es un terror bastante frontal y claro, a diferencia, por ejemplo, de *Entrevista con el vampiro*, donde lo peor anidaba en el corazón mismo de los atormentados chupasangres. En la partitura, entonces, no existe

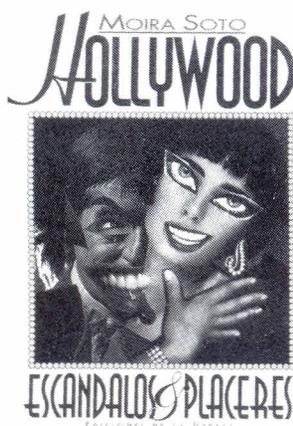
aquella delectación romántica por la oscuridad. Cuando los muertos brotan de la tierra y chillan, hay que asustarse mucho y salir corriendo. Porque a nadie le gustan.

Y en la banda sonora, el mejor contraste para ese asco y amenaza sobrenaturales es el mundo infantil, que en las voces del Zarathustra Boys Chorus canta su inocencia, de todos modos inquietada por esas armonías

patinadas que tanto gustan al músico. Tampoco esta banda es sombría y claustrofóbica como la de *Alien 3*; ni dura o físicamente violenta como la de *El demoleedor*. Se trata de una fábula donde el mal será derrotado, al menos hasta la próxima aventura, aunque la partitura de Goldenthal no incluye el clásico tema del alivio final. Alivio final. Hasta la próxima aventura. ■ (Gentileza de disquería Zival's)

LIBROS

Hollywood, escándalos y placeres
Moira Soto
Ed. La Urraca
Buenos Aires, 1995, 172 pp.



Nada más insoportable que los chismes del ambiente hollywoodense. Nada más atractivo que saber algo más sobre esas personas que amamos u odiamos cada vez que vamos al cine, como si con eso se volvieran menos distantes, no queremos tampoco irnos al extremo. Por eso un libro como este puede ser una manera de conocer algo la vida de esta gente, pero sin afán moralista ni excesos de intrusión cinéfila. Una forma bastante efectiva de poner los mitos en la pantalla y no

fuera de ella. No perder la pasión pero dejar de comer pop corn con vidrio.

Un texto de este tipo puede caer demasiado rápido en la frivolidad y la única manera de que eso no ocurra es que esté escrito por una persona que no sea frívola. La frivolidad no pasa por los temas a tratar sino por la forma en que se los trata.

Ese sería el punto de partida para leerlo, lo que habría que decir luego es que se trata de un libro de ensayo pero divertido o destinado a la lectura rápida pero lleno de contenido. Gran cantidad de fotos (por cierto, perfecta la selección) con unos epígrafes de primera calidad humorística que acompañan los ocho capítulos del libro.

Este libro tiene humor y mucho. Como provoca risa en algunos pasajes, no es recomendable su lectura en lugares públicos.

El primer capítulo es una especie de puesta al día con el Hollywood de antaño, para que nadie vaya a creer que el dedicarse a las estrellas de hoy sea porque las de antes eran una pinturita, o si se quiere, una películita.

Hay otro capítulo dedicado a la cirugía estética y sus implicaciones en la representación del mundo moderno, capítulo bastante fuerte que logra revolver estómagos aunque solo sea enumerando las

operaciones de las estrellas. En estas páginas uno puede descubrir, o confirmar, que el mundo está loco, loco, loco.

También se analiza la relación del cine con la publicidad. La caza de brujas es repasada para hablar de las "brujas cazadoras" que, según dicen algunos, reinan hoy en día. También se cuenta la conocida tendencia poligámica y poliándrica de algunas estrellas. Allí se menciona un caso llamativo, el de los matrimonios Geena Davis-Jeff Goldblum y Laura Dern-Renny Harlin, que intercambiaron pareja, casualmente o no. Lo cierto es que si lo hicieron a propósito habrá que esperar a la tercera fecha del campeonato para que se junten Geena y Laura, partido que tendrá muchas más posibilidades de ser televisado que el de Jeff-Renny.

Hay un capítulo que se diferencia claramente de los otros. Es el dedicado a contar la historia de Grace Kelly, símbolo de la vida oculta de los ricos y famosos. La actriz tuvo una historia terrible que al leerla me conmovió profundamente y aunque el libro no pierda en ningún momento el estilo humorístico, está claro en su extensión que se trata de un análisis distinto.

El capítulo más jugoso es el que trata de los matrimonios en Hollywood. Allí se habla desde el ídolo caído Woody Allen hasta el

no ídolo, y por lo demás siempre abajo, Richard maderita Gere (si te vuelvo a ver besando a Jodie Foster en otra película, juro que te mataré). También están Kim maderita Basinger (casáte con Gere y váyanse al Tibet) y Alec Baldwin, Beatty-Benning, Cruise-Kidman y, para que nadie termine decepcionado con la sagrada institución, Bruce-Demi y Dennis Quaid-Meg Ryan. A propósito de estos últimos, tengo un plan con mi amiga Paula para casarnos e ir a Hollywood a practicar el ya mencionado intercambio de pareja con Meg y Dennis. Este capítulo sirve para analizar todo el libro, con su humor descontrolado y a repetición, con la costumbre de no mencionar ni una sola persona o película sin emitir su opinión sobre ella aunque solo sea con un adjetivo, una permanente reflexión sobre los temas tratados, un compromiso absoluto y una opinión feminista siempre lista para salir a pelear. Con estas características uno puede leer tranquilamente, disentir en muchas de las opiniones, pero disfrutar de la lectura de un libro hecho por alguien inteligente y con un humor descacharrante para escribir sobre cine, algo que personalmente me parece maravilloso. ■

Santiago García



ENTELEQUIA

CINE - COMICS ROCK - JAZZ

LIBROS Y REVISTAS

Talcahuano 470. Capital - Tel.: 371-0886
y también en Belgrano
Juramento 2584. Capital - Tel.: 788-5421

ENVIOS AL INTERIOR
VENTAS POR MAYOR



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

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

Lambaré 897 (esq. Sarmiento)

Anuncie en
El Amante

☎ 322-7518

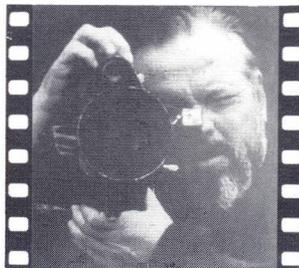


una radio como la gente.

COMPLEJO CULTURAL
VIDEOTECA
LIBROS
DISCOS
AUDITORIO
TALLERES
CONCIERTO BAR

CHICLANA 55-ALTOS TEL. 091-550266 BAHIA BLANCA

**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

“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

A las 12, ¿tenés tiempo?

TIEMPO CON VOZ



LUNES A VIERNES DE 12 A 13

CONDUCCIÓN:

ALICIA CANIZA Y PABLO LUZZI

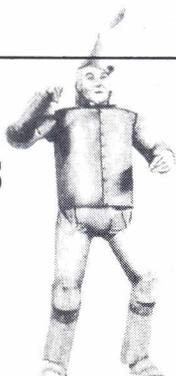
LOS VIERNES CON UN AMANTE



CORRECCION
DE PRUEBAS Y DE ESTILO
TRADUCCION DEL INGLES

Gabriela Ventureira

☎ 815-1415



EL CINE SEGUN HITCHCOCK

Puesta en escena, narración y sentido

Curso trimestral
(comienza en septiembre)

Horacio Bernades

856-6134

Radio mortal (*Dead Air*), EE.UU., 1994, dirigida por Fred Walton, con Gregory Hines, Debra Farentino y Beau Starr. (AVH)

Si antes de dedicarse al cine, Pedro Almodóvar, entre otros trabajos, había sido empleado de la Telefónica, después de ver *Radio mortal* designaría a Fred Walton como el director de la compañía. Los dos ejemplos anteriores —*Cuando un extraño llama*, gran película, y *Cuando un extraño vuelve a llamar*, inferior a su antecesora pero interesante— continúan con los llamados que recibe Gregory Hines en su estudio radial. Hines es un experto en voces y esto le trae problemas desde el momento en que alguien lo amenaza por teléfono. Una cuenta pendiente del pasado, para ser más claro, una muerte con breves pantallazos visuales, un enigma policial sin resolver, un psicólogo que aparece de no se sabe dónde para atender al personaje radial, una serie de crímenes que llevan a un punto sin salida, varias pistas falsas, posibles sospechosos y canas ineptos (es decir, receta y fórmula conocidas) son las escasas ideas que Walton desarrolla durante la historia. El realizador no logra contar algo novedoso y, para colmo, el film recuerda a *La radio ataca* de Oliver Stone sin discurso ideológico y debido a sus limitaciones se asemeja al montón de telefilms que se editan en video y se emiten por televisión. Todo esto se agravaría si Walton, aun con lo rutinario del material, no fuera un director alejado del efectismo y capaz de narrar parsimoniosamente cada una de las convenciones del relato. Si esto no ocurriera, la película sería horrible y la vuelta de tuerca del final estaría totalmente injustificada. Porque el asesino de *Radio mortal* es... La respuesta está en el texto (y no es la psicoanalista). ■

Gustavo J. Castagna

***Naked*, Inglaterra, 1993, dirigida por Mike Leigh, con David Thewlis, Lesley Sharp y Katrin Cartlidge. (LK-Tel)**

El nombre de Mike Leigh es prácticamente desconocido en nuestro país. Solo uno de sus

films fue estrenado en Argentina, *Life Is Sweet*, bajo el título de *La vida es formidable*, y este año hubo un breve ciclo en el San Martín, en su mayoría sobre sus trabajos para televisión, que lamentablemente se exhibieron con copias originales sin subtítular.

Leigh es uno de los nuevos realizadores ingleses que siguiendo la tradición de cierto cine de ese origen (como el Chris Bernard de *Permiso por una noche*, el David Leland de *Ojalá estuvieras aquí*, el Frears de su trilogía antithatcher o el Loach de sus últimos trabajos), se dedica a retratar los agudos problemas sociales del Reino Unido. Pero Leigh no se preocupa por las razones tanto como por los resultados de dichos problemas en las nuevas generaciones. Los apuntes sobre la incomunicación familiar, la ausencia de algún futuro venturoso, la perspectiva del fracaso, tomados bajo el prisma de la comedia de costumbres (costumbres a la inglesa a principios de los 90, se entiende) en *La vida es formidable*, todavía tenían un tono más o menos amable, agridulce. En *Naked* ha virado a tintes absolutamente sombríos. Este film, que le valió el premio a mejor dirección en el Festival de Cannes de 1993, es una obra de visión molesta, incómoda y a la vez seductora y fascinante. (Desde ya anticipo a aquellos espectadores que suelen disgustarse por las características negativas de los personajes principales o por la crueldad exhibida como forma de comunicación, que corran hacia el estante de las comedias. *Naked* no es precisamente una película para la hora del té. Pero si quieren ver un buen film, pese a la pintura absolutamente nihilista con que Leigh pinta casi todo, les sugiero alquilarlo.) Leigh ha cargado las tintas de la violencia, la sumisión y la negrura hasta el límite de lo soportable. Pero a la vez el retrato impiadoso de sus criaturas ilustra un contorno inverso. Leigh parece decir que tal como andamos el mundo se acaba, y que tal vez, mostrándolo en su ferocidad, se dibujaría la necesidad de otro mundo, más amable y solidario, aunque en el film (¿y en el mundo?) toda solidaridad se quiebre al instante. El antihéroe de Leigh es un desocupado cínico, inteligente,

culto y bastante psicopático que huye de su Manchester natal, donde ha violado a una mujer, hacia Londres, para instalarse en la casa de su ex pareja. De allí en más Leigh describe su relación, siempre sexualmente violenta, con otra de las habitantes de la casa y de los alrededores, a la vez que, en paralelo, muestra a otro personaje, evidentemente yuppie y no menos psicópata que el protagonista, inclinando al final un poco la balanza hacia el marginal, como se insinúa en la escena del delirio después de que una banda lo molió a palos. Sin dulcificarse, el director opta, entre dos violencias injustificadas, por aquella que de alguna manera es la del que no tiene opción. Si algo queda claro en el film de Leigh es que la condición de inmigrante pobre en la ciudad no es muy agradable. La ex novia de Johnny llega a añorar Manchester porque "al menos allí la gente te habla". Un joven *homeless* escocés duerme en las calles mientras roba o mendiga y le pega a su novia. Un vago aire apocalíptico, que presagia la destrucción final no solo de Londres sino del universo, se deja caer de tanto en tanto para evidenciarse en el discurso de Johnny durante la extraordinaria secuencia con el guardián nocturno de un edificio desocupado. Leigh filma esa secuencia con un distancia emocional considerable y la banda de sonido se puebla cada vez más con compases que parecen anunciar más catástrofes. Ser capaz de emprender este viaje por las antecelas del infierno contemporáneo, con un equilibrio formal que le impide regocijarse de las miserias de sus personajes pero a la vez le permite mostrarlas sin anestesia, es todo un logro de Leigh y del inspirado grupo de actores, con Thewlis a la cabeza. La lucidez de algunas de las observaciones de su personaje, confrontada con su violento comportamiento, resalta y desnuda el universo quebrado de estos días del fin del siglo. A la negrura general se le suman no pocas pinceladas de humor. Negro, por supuesto. Relato de derivas, de personajes en la isla de la desolación, en donde Leigh demuestra que, con talento, los materiales extremos no siempre son excusas para el cinismo fácil y si leemos con cuidado podemos encontrar esa

quebradura donde, a falta de esperanza, se clama rabiosamente por su presencia. ■
Alejandro Ricagno

Pontiac luna (*Pontiac Moon*), EE.UU., 1994, dirigida por Peter Medak, con Ted Danson, Mary Steenburgen y Ryan Todd. (AVH)

Una sorpresa por varias puntas resulta esta *Pontiac Moon*, convertida en su exacto opuesto a través del título con que la bautizaron en AVH (hay que reconocer, no obstante, que cualquier cosa suena mejor que *Luna pontiaquera*). Sorprende por el género, ya que se trata de una comedia romántica de un director, Peter Medak, que antes y después se dedicó al rubro policial (y se hizo relativamente famoso, al menos en este país, con un film tan frío como previsible que se llamó *El clan de los Krays*). Y sorprende más por su calidad, precisamente porque *Pontiac Moon* es tierna e imprevisible. Todo arranca cuando a Washington Bellamy (Ted Danson), un apasionado profesor de ciencias, se le ocurre igualar el kilometraje que separa a la Tierra de la Luna en su viejo Pontiac Chief de la década del 40. Esto sucede en el verano del 69, poco antes de que Neil Armstrong apoye su pie en el satélite, y cuando al auto de marras le faltan pocos kilómetros para llegar a la ansiada cifra. Unos dos mil, más o menos, que es la distancia desde la casa del profesor hasta un sugestivo paraje de Norteamérica que se llama Spires of the Moon. Hay más: la mujer de Bellamy (Mary Steenburgen), una fóbica recalcitrante que hace siete años no pone un pie fuera de su casa, y el hijo de ambos (Ryan Todd), que irá a la ruta junto con su padre. Un importante trecho de la película juega con el montaje alterno —acaso el más vigente de los añejos recursos del celuloide— entre las vicisitudes de la misión Apollo y las del periplo de Bellamy. La rigurosa manipulación de las imágenes de archivo, y sobre todo su muy precisa inserción, le insuflan a la ocurrencia de Bellamy casi el mismo relieve documental que goza la aventura de los astronautas. Pero lo más importante, por lejos, es que

Medak logra sostener un relato peligrosamente metafórico sin recurrir una sola vez al triste *aparicionismo*, ese que hizo famoso al realismo mágico y a Subiela y a tantos otros. El Pontiac del profesor no se eleva sobre las nubes ni se posa sobre la superficie lunar. El *campo de los sueños* de Bellamy, a diferencia del que pisaba Costner, tendrá existencia virtual en el cerebro del espectador (o no la tendrá, como diría San Martín), pero jamás en unas imágenes que cancelan la imaginación a fuerza de explicitarla.

La fuerza de *Pontiac Moon*, que es una película chiquita en el mejor sentido, también proviene de su inusual movimiento interno, que es una de las características de las grandes obras. La aparente subtrama, vale decir el viaje de Bellamy *en sí*, y no su cualidad de parábola, termina siendo lo principal. A la movilidad de las propias rutas — un dinamismo que es yapa en todas las road movies— se agrega la de Steenburgen cuando deja su cueva, y la del viejo Bellamy, a cuya simpatía inicial Medak, lejos de rendirle culto, se encargará de

mostrarla como la pantalla de unas cuantas limitaciones afectivas. *Pontiac Moon* es el perfecto ejemplo de que la simplicidad estructural de un film puede ser el resultado de una construcción compleja, que sin embargo no se revela al espectador —ni al crítico— en lo que dura la proyección. La razón de las fobias de la señora y de los achaques del profesor también saldrán a la luz durante el trayecto, y no quedará un cabo sin atar.

Ryan Todd, por su parte, demuestra que el physique du rôle es más decisivo en los niños que en los adultos. En otros términos, está bárbaro porque parece un chico y no un prodigio de la actuación en el estilo de Elijah Wood y otros muñequitos. Al Pontiac Chief, un cambio de motor y otros zarandeos también lo bajan del pedestal. La clave de todo no podía ser otra que la emoción, la genuina emoción que late detrás de cada uno de los aciertos y que, según parece, se permitió Medak en la misma proporción en que se la provoca al público. Esa emoción también hace tolerables las simpatías

políticas que exterioriza Bellamy —un verdadero fana de JFK— y hace de su recalitrante positivismo el más simpático de sus rasgos. ■

Guillermo Ravaschino

Asesinos en el aire (Radioland Murders), EE.UU., 1994, dirigida por Mel Smith, con Mary Stuart Masterson, Brian Benben, Christopher Lloyd y Ned Beatty. (AVH)

Si esta película se hubiera estrenado en los cines de acá, yo la hubiera puesto entre las mejores diez del año. No fue así y aparece perdida en video con pocas esperanzas de fama. Se trata de una comedia policial que transcurre en un día de un estudio de radio con público. Aquellos de la edad de oro de la radio. Durante ese día van siendo asesinados distintos empleados de la emisora. El mejor de los libretistas de radioteatros (Brian Benben) es acusado de esos crímenes, por lo que decide resolver él mismo el caso al

tiempo que trata de reconciliarse con su esposa (Mary Stuart Masterson). No cuento más, lo que importa es que la película es una gran comedia marcada por un tono nostálgico, juega permanentemente con el frenesí de una jornada completa en vivo y en directo, alcanza un ritmo arrollador pero describe igualmente a los muchos personajes de la historia. No se trata solo de un homenaje a la radio sino también al viejo cine y a la literatura. La televisión aparece al final como un monstruo a punto de nacer. Por su ritmo y su estilo la película podría compararse con *Días de radio* de Woody Allen, *Primera plana* de Billy Wilder, *Día de locos* de Robert Zemeckis, o incluso *Detrás de las noticias* de James L. Brooks. A pesar de tener mucho humor y una trama policial a lo Agatha Christie resuelta por un Sherlock Holmes guionista, la película resulta inevitablemente nostálgica, el productor es George Lucas y es inevitable recordar su film *American Graffiti* y su producción de *Tucker*, de Coppola. El director es Mel Smith, el

El gato negro (The Black Cat), EE.UU., 1934, dirigida por Edgar G. Ulmer, con Boris Karloff y Bela Lugosi. (Epoca)

La obra del director austriaco Edgar G. Ulmer (1900-1975) es una de las más extrañas y menos estudiadas del cine americano en su período clásico. Y posiblemente, uno de los grandes nombres ignorados de la historia del cine, en una situación poco envidiable, en la que se hallaban hasta hace poco nombres como Douglas Sirk o Jacques Tourneur, si no es que aún esa situación no se ha revertido.

Ulmer fue ayudante de Murnau —nada menos— en sus últimos siete films y desarrolló una carrera como director entre 1929 y 1965 (1933 es la fecha de su debut en Hollywood), carrera en la que entre otras perlas se hallan películas en yiddish y en ucraniano para sus respectivas comunidades en EE.UU., films clase B (o Z) como *El hombre del planeta X* (1951), ya recomendado por Jorge García en su sección; el policial negro *Detour* (1945), una obra maestra según quienes la vieron, y el film que nos ocupa, *El gato negro* (*The Black Cat*, 1934), que pertenece a la insigne saga de

películas de terror de la Universal en los años 30. Versión libérrima de Poe (en realidad, el título es una excusa para realizar un film a lo Poe), la anécdota trata de una pareja yanqui (bastante tilinga, sobre todo él) que se encuentra de viaje de bodas por la vieja Europa (se especula con una falta de consumación del matrimonio) y que tras un encuentro con el psiquiatra Vitus Werdegast (Bela Lugosi) y luego de un accidente (narrado con una economía notable) llegan al castillo del arquitecto Hjalmar Poelzig (Boris Karloff), un hombre imbuido estéticamente por conceptos teóricos “de vanguardia”, que ha edificado su mansión moderna sobre las ruinas de una fortaleza destruida en la Primera Guerra Mundial (atención a esto). Werdegast y Poelzig deben solucionar un viejo conflicto, ya que el primero permaneció preso en su gulag soviético desde fines de la guerra, pero luego debió vagar por el mundo, y desea saber el destino de su esposa y su hija, que quedaron en manos de Poelzig, quien se casó con la primera y, luego de su muerte y embalsamamiento, convive carnalmente con la segunda, en espera de un fin similar. (No resulta difícil entonces adivinar

sus planes para la pareja americana.) El elemento fantástico del film no está dado por algo sobrenatural en sí mismo, sino por la vacilación, el pasaje de una realidad a otra, que aquí está representada por el mundo del satanismo: la sola invocación del mal hace que nos encontremos con él aunque no haya manifestaciones sobrehumanas concretas (al contrario, lo fantástico en el film parece remitirse a lo animal —infrahumano—: el gato del título parece simbolizar el carácter bestial de lo horroroso, lo mismo que la muerte de Karloff). Pero también la transición de un ámbito a otro está dada por el espacio físico de lo arquitectónico: de acuerdo con los postulados de aquello conocido como “vanguardia”, el arte “moderno” consiste en la negación del pasado estético de una tradición: la confortable mansión de Poelzig oculta en sus subterráneos un culto satánico allí precisamente donde funcionaba el comando de batalla para la antigua fortaleza. Así se llega al fracaso teórico de las vanguardias: es imposible negar el pasado a través de un postulado ideológico, ya que tarde o temprano ese pasado oculto va a emerger. Las vanguardias históricas de este siglo quisieron

postularse como una *tabula rasa* con respecto al pasado, cuando no hacían más que profundizar el romanticismo. Al respecto, *El gato negro* es un maravilloso ajuste de cuentas del cine de terror de la Universal con la tradición que conocemos como “expresionismo”, que recrea para el cine ese carácter vanguardista y romántico (*Nosferatu* y *Fausto* de Murnau, por ejemplo). De allí que del film se desprenda una visión alucinada y alucinante del mal como algo intangible que adquiere corporeidad física a través de aquellos que toman el lugar de “instrumentos” de esa invocación maléfica (nótese, al respecto, el manejo de actores). La crueldad y el sadismo del film (presumimos que es anterior al código Hays) son una muestra de la capacidad de representación de Ulmer de lo solapado y soterrado, falsamente maquillado con presupuestosseudorracionalistas (notar las alusiones gráficamente simbólicas de lo religioso en la Misa Negra y en la muerte de Karloff), que no hacen más que demostrar que el cine y el arte en general cumplen el deber de ir lo más lejos posible en la tarea de representar una idea. ■

Sebastián A. Sánchez

mismo de *Cuestión de tamaño*, y hay que decir en su favor que esta excelente película tiene aspecto de haber sido dirigida por él. La otra sorpresa es que aparte de Mary Stuart Masterson es Brian Benben quien se destaca en un protagónico que podría haberse tornado rápidamente insoportable, pero que él lleva, como toda la película, desde el descontrol a la nostalgia, de la simpatía a la emoción. ■

Santiago García

Crooklyn, EE.UU., 1994, dirigida por Spike Lee, con Alfre Woodard. (AVH)

Dos negritos de 10 años se ríen morbosamente ante unas imágenes de la guerra, muy sangrientas, que muestra la televisión. Uno más pequeño también ríe, pero con inocencia, contagiado de los otros. "Mirá cómo se ríe, pobre, no sabe lo que es", dice uno de los mayores. Los tres niños son hermanos. Hay otro varón más y también está Troy, la única mujercita que prohicieron los Carmichael. Se dice que Joie Susannah Lee, hermana de Spike y autora del

libro de *Crooklyn*, inspiró a Troy en su propia historia personal, y al resto de los personajes en la verdadera familia Lee, que constó de similares componentes. La que se narró es una de las mejores escenas de *Crooklyn* y aparece a poco de empezar el film. El *toque Lee*, ese trazo mágico que pinta a los *african-american* como una estirpe en permanente ebullición, como una raza de no-deprimidos, como un enjambre que no duerme porque dormir equivale a rendirse, ese toque se combina allí con una sutileza que ya no es original de Spike sino de todos los que usaron las imágenes para decir de la manera en que solo el cine puede hacerlo. El idioma de esa escena, que es el de la ambigüedad y la tragedia, también viene muy bien para expresar el calvario de los negros en Norteamérica: una gente noble llevada por la discriminación y los guetos a un sálvese quien pueda de batallas intestinas en las que nunca caen los auténticos culpables. Ese era el idioma de *Haz lo correcto*, la mejor de sus películas y también la más universal, porque el calvario aquel es el mismo de casi todo el mundo. Pero ese cine de desesperación

vital, abierta, desemboca en unos films que cada vez dicen menos aunque se llevan más metraje. *Fiebre de amor y locura* y desde otra perspectiva *Malcolm X* —con una producción casi ofensiva por momentos— no agregaron nada nuevo pero moralizaron, estiraron y simplificaron mucho de lo que aparecía redondo en *Haz* (ningún devaneo de los que vinieron luego rozó la alucinante exhibición del resentimiento de los negros, y de lo que se agazapa allí, del ralentado travelling que se posa sobre la serena furia de los parroquianos cuando miran a los policías y su patrullero). Se puede decir que *Crooklyn* marca una tercera época de Lee, definida por un acotamiento del perfil temático —no está el asunto de la discriminación— y por el retroceso de las altisonancias que habían comenzado a acompañar sus alegatos. Pero ese retroceso es tan extremo que parece cobijar un arrepentimiento: resulta muy extraño, por ejemplo, que en las reiteradas batallas entre los Carmichael y un vecino blanco no se escuche un solo *fucking nigger*. Lo que importa, en todo caso, es que el perfil que se acotó en un lado no creció por ningún otro: *Crooklyn* es un drama íntimo y

sentimental que consolida la añeja asociación del rubro con el aburrimiento. Spike se pone a recordar, mira para adentro y nos transporta al escenario de su infancia, el Brooklyn de los años setenta. Nos transporta correctamente, si entendemos por tal cosa el buen reinado del *realismo negro*, vía una notable dirección de actores que tiene sus mejores frutos en Alfre Woodard como la mamá Carmichael. Pero es tan nimio lo que le sucede a esa familia que para citar una emoción de peso hay que remitirse a un avatar groseramente sensiblero, como la muerte de la susodicha por un cáncer idéntico a los que muestra la pantalla chica. La pobreza del guión, que fue firmado por Joie Susannah, Spike y Cinque, otro de los hermanos, sepultó también al único hilo conductor que hubiera podido amalgamar las acciones: la progresiva transformación de la pequeña Troy en la jefa de sus hermanitos. Esto estaba claro en el libro original, pero recién se esboza en el final de la película, con un primer plano de la niña que antecede a los títulos de cierre. ■

G. R.

REPASO

Epidemia (Outbreak), dirigida por Wolfgang Petersen. (AVH)

Un pequeño mono contrabandeado desde África trae consigo un virus mortal. Allí comienza una carrera desesperada para terminar con la epidemia y entretener al espectador. No les contamos si lo logran (sí, lo logran). Dustin Hoffman sigue siendo feo, Rene Russo sigue siendo maravillosa. Morgan Freeman sigue siendo serio, Donald Sutherland sigue haciendo de malo babeante. Comentario desfavorable (y contagioso) en *El Amante* N° 38.

Prêt-à-porter, dirigida por Robert Altman. (AVH)

El pequeño club de detractores de Robert Altman ahora tiene más socios que Boca y River juntos. La frivolidad del mundo y las traiciones son mostradas en una película frívola y traicionera. Según nuestros cálculos, si cada estrella que trabaja en el film hubiera llevado cinco admiradores (o familiares) a ver el film, la película hubiera superado la recaudación de *Jurassic Park* y *ET* juntas. Comentario desfavorable (y ahora a la moda) en *El Amante* N° 40.

The Mask, dirigida por Charles Russell. (Transeuropa)

En *El Amante* salió un comentario que no deja ninguna duda sobre lo que es el bodrio taquillero del año. En la tabla de video de este número verá unos 2 cuya justificación fue "la actriz está bárbara" o "los FX de George Lucas están bárbaros". Qué falta de seriedad, Jim Carrey es lo peor que nos podía pasar, quizá la humanidad ya no conozca el próximo siglo. Comentarios contra Carrey en *El Amante* N° 34, *El Amante* N° 37, *El Amante* N° 41 y especial bastante claro en este número. Suerte.

Generación X (Reality Bites), dirigida por Ben Stiller. (AVH)

Mujercitas (Little Women), dirigida por Gillian Armstrong. (LK-Tel)

Generación X viene a ser la película de toda una generación y aunque en realidad sea mucho menos, no deja de ser divertida (para los de dicha generación, obviamente). *Mujercitas* ha conmovido a varias generaciones, la película solo puede emocionar a los demasiado sensibles o a quienes jamás leyeron el libro; los demás lleen campera, porque es un hielo. Está claro que Winona Ryder es una gran actriz y una estrella indiscutible, ahora solo le falta volver a hacer buenas películas.

Generación X en *El Amante* N° 37 y *Mujercitas* (a desfavor) más un perfil de la pequeña gran actriz en *El Amante* N° 38.

Solo ellas... los muchachos a un lado (Boys on the Side), dirigida por Herbert Ross. (AVH)

Santiago García amenaza con ponerla entre las mejores películas del año (no le creemos), Quintín amenaza con ponerlo en órbita (no sabemos si creerle o no), Flavia trata de mediar entre ambos (no creemos que lo logre). Si Noriega la ve en video y llora, el pleito terminará bien, de lo contrario verán al gurrumín volar por sobre vuestros tejados. Comentario favorable en *El Amante* N° 39.

Disparos sobre Broadway (Bullets over Broadway), dirigida por Woody Allen. (Gativideo)

Cuando se estrena una película como esta, uno cae en la cuenta de la confusión general del cine de hoy. Hay quienes todavía siguen desarrollando una carrera como cineastas, sin dejarse llevar por las modas ni los estudios de mercado ni los colores de ninguna bandera. No hablamos de una obra maestra, hablamos de una obra. Con eso alcanza. Comentario a favor y análisis de la carrera de Allen en *El Amante* N° 37.

Germinal, dirigida por Claude Berri. (Transmundo)

Será muy finisecular y muy *qualité*, tendrá mucha novela de Zola y mucho elenco, tendrá mucho vestuario y mucha escenografía de época, pero es un bodrio tan grande como *Batman eternamente*. Además la ideología vuelve a ser todo lo malintencionadamente confusa que era en *Uranus*, el anterior film de Claude Berri. Comentario desfavorable en *El Amante* N° 40.

Las cosas del querer, 2ª parte, dirigida por Jaime Chávarri. (Gativideo)

El viejo lema "segundas partes nunca fueron buenas" poco tiene que ver con los dos films de Chávarri. Si en la primera era un disco filmado con canciones pegadizas y un par de números pasables, la continuación es otro ejemplo del apresuramiento industrial y comercial impuesto por el mercado del cine. Todo es malo, barato, pueril, tonto y aburrido. Ni la bella Angela Molina puede salvar semejante película? tan precariamente filmada. Consiga un compact de Miguel de Molina que la va a pasar mejor. Comentario en *El Amante* N° 40. ■

por Jorge García

Amor sin barreras (*West Side Story*), 1961, dirigida por Robert Wise, con Natalie Wood y Richard Beymer.

Tras un promisorio comienzo, la carrera de Robert Wise se fue deslizándose progresivamente hacia el terreno de las superproducciones comerciales, en las que —justo es decirlo— el director se movió con considerable decoro. En este multipremiado musical —traslación de la historia de Romeo y Julieta a los barrios bajos neoyorquinos— la extraordinaria coreografía de Jerome Robbins y la gran partitura de Leonard Bernstein elevan considerablemente el cuidadoso pero en general poco inspirado trabajo artesanal del realizador. **Space 16/9, 16 hs.**

Río de pasiones (*The Big Sky*), 1952, dirigida por Howard Hawks, con Kirk Douglas y Dean Martin.

En la notable carrera de Howard Hawks, la idea del grupo de hombres enfrentados a una situación de peligro es una constante temática. En este poco conocido film sobre un grupo de cazadores que deben remontar el río Missouri en una expedición —que muchos críticos ubican entre sus westerns, cuando es en realidad un film de aventuras—, dicho tema aparece expuesto en un vibrante relato. La secuencia en que le cortan un dedo a Kirk Douglas, jugada en clave de comedia, es memorable. **Space 6/9, 16 hs.**

Evita Perón, 1981, dirigida por Marvin Chomsky, con Faye Dunaway y James Farentino.

Una buena manera de no tener la menor idea acerca de la gravitación de una personalidad como la de Eva Perón en la historia argentina es ver esta miniserie de 200 (!) minutos del especialista Marvin Chomsky (*Holocausto*). Más allá de la esforzada interpretación de la Dunaway, el telefilm es una lavada biografía de una figura inapresable, que en muchos momentos incursiona definitivamente en el kitsch. Admiradores incondicionales de Evita, abstenerse. **USA-Network, Parte 1: 20/9, 15 y 1 hs.; Parte 2: 21/9, 15 y 1 hs.**

Primera plana (*The Front Page*), 1974, dirigida por Billy Wilder, con Jack Lemmon y Walter Matthau.

Esta tercera versión de la famosa obra teatral de Hecht y McArthur, vívida descripción del mundo del periodismo en el Chicago de los años veinte, es un vehículo perfecto para el vitriólico humor de Billy Wilder. Si bien por momentos la puesta denuncia su origen, los corrosivos diálogos y un cast de primera, en el que Walter Matthau compone uno de sus cerdos más memorables, hacen que el resultado sea muy disfrutable. **USA-Network 28/9, 15 y 1 hs.**

Atracción cibernética (*Homebreaker*), 1994, dirigida por Fred Walton, con Robby Benson y Sidney Walsh.

Fred Walton ha realizado varias películas dentro del género de terror con algunos logros muy apreciables, como es el caso de *Cuando llama un extraño* y su secuela. Este telefilm sobre un experto en computación que tras su fracaso en un trabajo decide irse de su casa, para seguir experimentando y termina construyendo una computadora que se enamora de él, es un ingenioso relato, muy bien

narrado, pero lamentablemente lastrado por un final convencional. **Cinecanal 8/9, 22 hs.**

Erase una vez en el Oeste (*Once upon a Time in the West*), 1968, dirigida por Sergio Leone, con Charles Bronson y Henry Fonda.

La obra de Sergio Leone está esperando una objetiva evaluación de sus virtudes y limitaciones. En este superspaghetti-western, escrito por el director con Bernardo Bertolucci y Dario Argento, podemos apreciar su puesta en escena barroca y recargada, por momentos operística, al mismo tiempo que su propensión a estirar cada plano siempre algo más de lo necesario. La atípica composición de Henry Fonda como un sádico y desalmado asesino es inolvidable. **Cinecanal 5/9, 17.15 hs.; 15/9, 17.15 hs.; 29/9, 14 hs.**

El rostro impenetrable (*One-Eyed Jacks*), 1961, dirigida por Marlon Brando, con Marlon Brando y Karl Malden.

Única película dirigida por el divo, este estirado western sobre un marginado que busca venganza en un ex compañero de fechorías ahora devenido sheriff tiene, más allá de sus desniveles y sus caídas

de ritmo, varios buenos momentos. Seguramente nunca Marlon Brando se rascó tantas veces la cabeza ni a Karl Malden se lo vio tan sobreexcitado (ver secuencia del baile). **Cinecanal 6/9, 12.30 hs.; 13/9, 10.30 hs.; 26/9, 3.30 hs.**

Honkytonk Man, 1982, dirigida por Clint Eastwood, con Clint Eastwood y Kyle Eastwood.

Única película de Clint Eastwood no estrenada en nuestro país, es no obstante una de sus mejores obras. Ambientada en los años de la depresión, el film nos relata el viaje que en compañía de su sobrino realiza un veterano cantante folk autodestructivo y alcohólico por varios Estados sureños para participar en un festival musical. Sórdida visión de una época, con una notable galería de personajes secundarios, es un auténtico film maldito del director de visión ineludible.

Varias emisiones de HBO

Rocco y sus hermanos (*Rocco e i suoi fratelli*), Italia, 1960, dirigida por Luchino Visconti, con Alain Delon y Renato Salvatori.

Para quien esto escribe, en contraposición a la opinión crítica mayoritaria, el mejor Visconti no

ORSON WELLES: EL TAMAÑO DEL GENIO

A esta altura creo que, más allá de eventuales gustos personales, nadie se atrevería a discutir que Orson Welles es una de las figuras fundamentales de la historia del cine. Talento desmesurado en constante lucha contra los productores y la falta de medios económicos (es sabido que para poder solventar sus películas debió trabajar como actor en bodrios memorables), su obra, aun en los casos en que fue mutilada (*Soberbia*) o quedó inconclusa (*Fake*, *Don Quijote*), se yergue como un hito fundamental dentro del desarrollo del lenguaje cinematográfico y ha ejercido enorme influencia sobre los más diversos realizadores. Bienvenido entonces el ciclo que en su homenaje exhibirá **el canal**

32 de VCC los viernes de septiembre a las 11, 13, 15, 23, 1 y 3 horas. Es así que podrán verse tres de sus films encuadrados en lo que podríamos llamar su vertiente onírica y pesadillesca y dos de sus muy personales adaptaciones shakespearianas. El viernes 1º irá *Sed de mal*, posiblemente en la restaurada versión completa —para muchos su mejor película y su más importante papel—, en la cual el director hace un extraordinario uso del plano secuencia. El viernes 8 veremos *La dama de Shangai*, para mayor gloria de Rita Hayworth, en la cual el aspecto pesadillesco que señalaba alcanza su expresión más cabal. El viernes 15 se exhibirá *Macbeth*, su primera adaptación de Shakespeare, filmada en solo quince días y en la cual se destruye cualquier atisbo de

teatralidad. El viernes 21 se proyectará *Otelo*, auténtico milagro de continuidad narrativa, ya que fue filmada en distintos países a lo largo de varios años. Aquí el director convierte a Yago —como exponente del mal absoluto— en el personaje central. El viernes 29 se verá *Raíces en el fango* (*Mr. Arkadin*), uno de sus relatos más extraños y fascinantes. Por si esto fuera poco, el sábado 30 a las 10, 12, 22 y 24 horas en el ciclo *Cineclub* del mismo canal podremos ver como yapa *Campanadas de medianoche*, la última adaptación shakespeariana de Welles, probablemente también en su versión completa, y uno de los films más conflictivos del realizador. De más está decir que los abonados cinéfilos de VCC tienen aquí una cita impostergable. ■

Jorge García

es el refinado crítico de la decadencia aristocrática, sino aquel más desbordado de tonos casi operísticos, que en ocasiones aflora incontrolable. Este potente melodrama sobre la odisea de una familia del Sur de Italia que resuelve irse a vivir a Milán es una vívida muestra del estilo señalado y una de las mejores películas del director.
VCC 32 25/9, 11, 14, 23 y 2 hs.

El cuentero (*Il bidone*), Italia, 1955, dirigida por Federico Fellini, con Broderick Crawford y Franco Fabrizzi.

La obra de Federico Fellini cuenta con obras de gran prestigio y otras mucho menos conocida. Es el caso de este pequeño film, sobre un trío de estafadores que busca una vida mejor, de un deliberado tono menor, pero con una calidez y una sensibilidad ausentes en muchas de sus películas más famosas. Para no dejar pasar.
CV 5 6/9, 13 y 19 hs.

Deprisa, deprisa, 1981, España, dirigida por Carlos Saura, con José A. Valdelomar y Berta Somellamos Zanco.

Carlos Saura logró sin duda sus mejores obras cuando trabajó

CINE ARGENTINO

El ya tradicional ciclo de los mediodías de **Space** ofrece como de costumbre varios títulos interesantes. De uno de los directores mejor representados en estas revisiones, Manuel Romero, el martes 5 a las 13 horas se podrá ver *Fuera de la ley*, seguramente uno de los mejores policiales del cine nacional y una de sus obras más significativas, que además cuenta con el atractivo adicional de la actuación como protagonista de José Gola, sin duda una de las presencias cinematográficas más fuertes de la historia del cine nacional.

Habrán también tres adaptaciones de importantes narradores de desiguales méritos pero

sorteando la censura franquista, ya que sus últimos films muestran a un director en franca decadencia. Aquí, utilizando un tono casi documental, se introduce en la vida cotidiana de un grupo de delincentes juveniles, logrando su film más atípico, ya que tiene una visceralidad de la que carecen casi todas sus películas. Para no dejar pasar.
Cinemax 22/9, 22.15 hs.; 28/9, 23 hs.

indudable interés; así, el lunes 4 a las 13 horas veremos *El perseguidor* de Osías Wilensky, sobre el notable relato de Julio Cortázar inspirado en Charlie Parker. Película notoriamente fallida y con serios problemas narrativos, no deja de ser una curiosidad largamente ausente de nuestras pantallas. El viernes 8 a las 13 horas se exhibirá *Los verdes paraísos* de Carlos Hugo Christensen, sobre un cuento de Horacio Quiroga, donde en varios momentos puede apreciarse la modernidad narrativa del director y que además cuenta con uno de los mejores trabajos de Guillermo Battaglia en su larga carrera. Por fin, el sábado 9 también a las 13 horas veremos una de las mejores adaptaciones de Borges que se hayan hecho

para el cine: *El hombre de la esquina rosada*, de René Mujica, seguramente la mejor película del realizador.

Por último, el sábado 10 a las 13 horas se proyectará *Historia de una mala mujer*, del recientemente desaparecido Luis Saslavsky, versión libre de *El abanico de lady Wintermore* de Oscar Wilde, en la que pueden verse claramente las virtudes y limitaciones del realizador, esto es, un gran refinamiento visual, unido a una notoria frialdad emocional y expresiva. Como todos los meses, Space ofrece un puñado de títulos atractivos para todos aquellos interesados en descubrir títulos y realizadores de nuestro cine. ■

Jorge García

Cuerno de cabra, 1975, Bulgaria, dirigida por Metodi Andonov.

Por cierto, el cine búlgaro es casi totalmente desconocido por estas latitudes, por lo que esta obra del prematuramente desaparecido director Metodi Andonov —que hace mucho que no se ve— es bienvenida. Vigoroso drama rural de época sobre la represión de los sentimientos que ejerce un padre

tosco y brutal sobre su hija, tiene una gran fuerza dramática y claras referencias entre líneas al socialismo búlgaro de esa época.
VCC 32 9/9, 10, 12, 22 y 24 hs.

Infierno (*Inferno*), Italia, 1980, dirigida por Dario Argento, con Daria Nicolodi y Sacha Pitoeff.

Por cierto, no me cuento entre los que consideran a Dario Argento



Ediciones Tatanka S.A.

Informa:

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

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

un maestro del cine de horror, ya que su ampuloso efectismo y su escasa capacidad narrativa son a mi entender serias limitaciones de su cine. De todos modos este delirante relato —en el que varias secuencias podrían funcionar como cortometrajes autónomos— está bastante logrado y es probablemente su mejor película.
Fox 9/9, 11.30 hs. y 29/9, 21 hs.

Ser o no ser (*To Be or Not to Be*), 1942, dirigida por Ernst Lubitsch, con Jack Benny y Carole Lombard.

El genio enorme de Ernst Lubitsch hace que muchos de sus films sean realmente inclasificables. Esto se puede apreciar de manera cabal en esta extraordinaria comedia (?), en la que tras un primer nivel de lectura en el que se hace una incisiva sátira al nazismo, de lo que en verdad se está hablando —como siempre en su obra— es de las sutiles relaciones entre la

realidad y su apariencia. Obra maestra absoluta.
VCC 32 2/9, 10, 12, 22 y 24 hs.

La vida es una eterna ilusión (*Toto, le héros*), 1991, Bélgica, dirigida por Jaco van Dormael, con Michel Bouquet y Mireille Perrier.

Primera película del director belga Jaco van Dormael, sobre un personaje obsesivo que cree haber sido cambiado al nacer e imagina una vida distinta, es un muy interesante debut. Si bien la estructura narrativa del film, con continuos flashbacks, puede ser por momentos molesta, el desenfado y la irreverencia con que reflexiona sobre el tema de la identidad lo hacen muy atractivo. Brillantes las secuencias relativas a la infancia del protagonista.
VCC 25 23/9 y 27/9, 22, 24 y 2 hs.

Delirios de grandeza (*Bigger Than Life*), 1956, dirigida por

Nicholas Ray, con James Mason y Barbara Rush.

La exhibición de una película de Nicholas Ray es casi siempre un acontecimiento. Este film sobre un hombre de vida normal que comienza tomando tranquilizantes y termina convirtiéndose en un drogadicto, es una de las primeras películas que tratan el tema y tiene, por encima de su final conformista, varias secuencias en que aparece el talento desbordante de su realizador. La utilización del color con sentido dramático es notable.
HBO 2/9, 9.15 hs.; 7/9, 6 hs.; 19/9, 4 hs. y 24/9, 5.45 hs.

El disparo (*The Shooting*), 1967, dirigida por Monte Hellman, con Millie Perkins y Jack Nicholson.

Monte Hellman desarrolló durante la segunda mitad de los sesenta y principios de los setenta una obra muy personal y carente de cualquier tipo de concesiones. Este

extraño western —de un tono por momentos casi borgeano— (casi se lo podría llamar western fantástico) es una excelente muestra de la obra de un realizador que filmaba totalmente a contrapelo de usos y costumbres vigentes.
Canal 365 17/9, 16 hs.; 18/9, 9 hs.

Rashomon, Japón, 1950, dirigida por Akira Kurosawa, con Toshiro Mifune y Machiko Kyo.

Si bien Akira Kurosawa ya llevaba realizada una importante carrera antes de dirigir este film, puede decirse que este fue el título que le abrió las puertas al reconocimiento mundial. Notable relato de gran modernidad, narrado desde varios puntos de vista, es una profunda reflexión sobre la relatividad de la verdad y —aunque suene grandilocuente— sobre la condición humana, siendo uno de los títulos más influyentes del cine de las últimas décadas.
CV 5 7/9, 11 y 16 hs. ■

JOSEPH MANKIEWICZ: LOS LABERINTOS DE LA PALABRA

La malvada (*All About Eve*), 1950, con Bette Davis, Anne Baxter, George Sanders y Celeste Holm. **Fox 26/9, 21 hs.**

No resulta fácil intentar una aproximación equilibrada a la obra de Joseph Mankiewicz. Director valorado por algunos críticos como uno de los más grandes del cine norteamericano y apenas considerado por otros como un mero ilustrador de guiones, notoriamente influenciado por el teatro y la literatura, su obra es habitual fuente de controversias entre críticos y cinéfilos.

Trataré en esta nota de fundamentar brevemente por qué creo que, más allá de los altibajos de la misma, estamos en presencia de un autor cinematográfico.

Hijo de inmigrantes polacos, Joseph Leo Mankiewicz nació en Pennsylvania en 1909 llegando a Hollywood en 1929 por medio de su hermano Herman —a la sazón guionista de la Paramount desde 1926—, desarrollando durante más de quince años una vasta carrera como guionista y productor. Su debut como director se produjo de manera fortuita en 1946 —cuando tenía ya 37 años— ya que, ante una súbita enfermedad de Ernst Lubitsch, debió hacerse cargo de la dirección de *El castillo de Dragonwyck*. A partir de allí y hasta su prematuro retiro en 1972, Mankiewicz dirigió una veintena de películas en las que, con desniveles notorios, logró plasmar su visión del mundo a través de diversas obsesiones estilísticas y temáticas.

En contraposición a los grandes directores americanos, cuyos protagonistas se expresan esencialmente a través de sus acciones, en Mankiewicz es el lenguaje el recurso que ellos utilizan de manera sistemática para manifestar sus sentimientos y reflexiones más profundas. Como en Rohmer —otro gran cineasta de la palabra—, las relaciones entre los personajes se entablan esencialmente a partir de la comunicación verbal. Diálogos lúcidos e inteligentes, abundantes en sarcasmos —y que por cierto no excluyen en ocasiones la retórica—, a través de los cuales el director nos muestra un mundo de ambiciones e intrigas, en el cual sus protagonistas se mueven impulsados por la codicia y en donde nadie se queda sin exponer sus razones. Como señalaba un crítico francés, “sus personajes no existen en tanto no hablan”. Estos personajes de Mankiewicz están siempre sometidos a la doble presión de vivir en un mundo al que no pueden modificar y al que tampoco se adaptan y a la inexorabilidad del paso del tiempo. Su excesiva lucidez los conduce con frecuencia a un fatalismo irremediable, ante el cual muchas veces la única salida es la autodestrucción. Esta visión escéptica que impide los finales felices en sus películas se manifiesta desde sus primeros films, ya sea un melodrama gótico como *Dragonwyck*, una fantasía de tintes netamente románticos como *El fantasma y la dama* o un drama de reminiscencias shakespearianas como *Odio entre hermanos*.

Las variables narrativas de que se vale el director para expresar esta temática son generalmente el flashback y la narración subjetiva por medio del relato en off, siempre utilizados como elementos para la reconstrucción de la memoria. Este tipo de narración estructurada a partir de la utilización de varios puntos de vista sobre un mismo personaje es notorio en dos de sus películas más justificadamente famosas: *La malvada* y *La condesa descalza*, ácidas visiones sobre el mundo del teatro y del cine respectivamente y a la vez lúcidas reflexiones sobre universos femeninos, los mecanismos de la representación y las relaciones entre realidad y apariencia. Conviene señalar como otra característica esencial del cine de Mankiewicz el barroquismo, que se expresa tanto en el complejo entramado de las relaciones entre los personajes como en la utilización de ambientes y decorados. Los films del director generalmente se desarrollan en ámbitos cerrados, ya sean estos mansiones o palacios, con muchas habitaciones y mobiliarios recargados, llenos de pasillos laberínticos que acentúan la imposibilidad de salida para unos personajes que viven aislados del mundo. (En su última película, *Juego mortal*, para llegar a la mansión del escritor hay que atravesar un jardín que es un laberinto.) Director intelectual, de un decadentismo casi viscontiano en muchas de sus películas, es sin duda el más “europeo” de los realizadores norteamericanos. Por cierto que no todos son logros en la obra del director y si *Cinco dedos* es una apropiada traslación de sus temáticas principales al

mundo del espionaje, sus adaptaciones de Shakespeare y Tennessee Williams (*Julio César* y *De repente en el verano*) pecan de una excesiva frialdad y/o artificiosidad. Tampoco fue feliz su aproximación a la comedia musical en *Ellas y ellos* y en cuanto a *Cleopatra*, dadas las dificultades sufridas por Mankiewicz con la producción y el haber sido una obra masacrada en la sala de montaje, no corresponde emitir un juicio definitivo. Tras la frustración de *Cleopatra*, Mankiewicz realiza sus tres últimos films, los que tal vez representen la más acabada síntesis de la visión del mundo del director y su progresivo desencanto. Tanto las lujosas mansiones de *El jarro de miel* y *Juego mortal*, como la cárcel aislada en el desierto de *El final de un canalla*, ese curiosísimo western, son microcosmos cerrados en los que sus protagonistas encontrarán la muerte al final del camino y en donde el mundo de las apariencias triunfará definitivamente sobre el de la realidad. Obras plagadas de sarcasmo y de un profundo nihilismo, correrán un telón definitivo sobre la carrera de un director que no filmará nada en los últimos veinte años de su vida. La obra de Joseph Mankiewicz es probable que siga suscitando discusiones interminables (se trata de un director de no fácil aprehensión), pero lo cierto es que, más allá de posiciones personales, merece un acercamiento que tanto el cable como las ediciones de video facilitan para varias de sus películas. ■

Jorge García

Películas para ver en septiembre

Viernes 1	<i>Un matrimonio</i> (R. Altman) HBO 19.45 hs. <i>La caza</i> (C. Saura) Cinemax 22 hs.	Sábado 16	<i>Tú, mi conejo y yo</i> (F. Tashlin) CV 5 16.25 hs. <i>El bosque de los abedules</i> (A. Wajda) VCC 32 10, 12, 22 y 24 hs.
Sábado 2	<i>El ejército de las sombras</i> (J.-P. Melville) Space 16 hs. <i>Pat Garrett y Billy the Kid</i> (S. Peckinpah) TNT 21 hs.	Domingo 17	<i>Esplendor en la hierba</i> (E. Kazan) Space 16 hs. <i>Matador</i> (P. Almodóvar) VCC 25 22, 24 y 2 hs.
Domingo 3	<i>Cautivos del mal</i> (V. Minnelli) Space 16 hs. <i>Siete mujeres</i> (J. Ford) TNT 17.15 hs.	Lunes 18	<i>Para atrapar al ladrón</i> (A. Hitchcock) Space 20 hs. <i>Afectará el éxito a Rock Hunter</i> (F. Tashlin) Fox 13 y 21 hs.
Lunes 4	<i>Obsesión</i> (L. Visconti) VCC 32 11, 14, 23 y 2 hs. <i>Intriga internacional</i> (A. Hitchcock) Space 20 hs.	Martes 19	<i>Designios de mujer</i> (V. Minnelli) TNT 18.55 hs. <i>La noche de los muertos vivientes</i> (G. Romero) I-SAT 2.15 hs.
Martes 5	<i>El joven Manos de Tijeras</i> (T. Burton) Fox 13 y 23 hs. <i>Nada es para siempre</i> (R. Redford) Cinemax 22.30 hs.	Miércoles 20	<i>Grand Hotel</i> (E. Goulding) CV 5 11 y 16 hs. <i>Máxima velocidad</i> (J. De Bont) Cinecanal 22 hs.
Miércoles 6	<i>Los inútiles</i> (F. Fellini) CV 5 11 y 16 hs. <i>Buenos muchachos</i> (M. Scorsese) Space 22 hs.	Jueves 21	<i>La dama de las camelias</i> (G. Cukor) CV 5 11 y 16 hs. <i>El fugitivo</i> (A. Davis) HBO 19.45 hs.
Jueves 7	<i>Una historia de Tokio</i> (Y. Ozu) CV 5 13 y 19 hs. <i>Grito silencioso</i> (D. Heyman) Canal 365 22 hs.	Viernes 22	<i>Ninotchka</i> (E. Lubitsch) CV 5 11 y 16 hs. <i>Un ángel en mi mesa</i> (J. Campion) VCC 25 22 y 0.30 hs.
Viernes 8	<i>Elisa, vida mía</i> (C. Saura) Cinemax 22 hs. <i>Todo lo que usted quiso...</i> (W. Allen) Cinecanal 1.15 hs.	Sábado 23	<i>Stella Dallas</i> (K. Vidor) VCC 32 10, 12, 22 y 24 hs. <i>Vestida para matar</i> (B. De Palma) I-SAT 14 hs.
Sábado 9	<i>El sonido del miedo</i> (B. De Palma) VCC 23 16 hs. <i>Ju Dou</i> (Z. Yimou) Canal 365 22 hs.	Domingo 24	<i>El desconocido</i> (G. Stevens) USA-Network 15 hs. <i>El precio del dinero</i> (R. Rossen) Space 16 hs.
Domingo 10	<i>Johnny Guitar</i> (N. Ray) Canal 365 16 hs. <i>Los dueños de la calle</i> (J. Singleton) VCC 23 22 y 2 hs.	Lunes 25	<i>El mundo en sus brazos</i> (R. Walsh) TNT 13.10 hs. <i>El padrino</i> (F. F. Coppola) Space 24 hs.
Lunes 11	<i>La tierra tiembla</i> (L. Visconti) VCC 32 11, 14, 23 y 2 hs. <i>La ventana indiscreta</i> (A. Hitchcock) Space 20 hs.	Martes 26	<i>Sin techo ni ley</i> (A. Varda) CV 30 23.35 hs. <i>La mujer en llamas</i> (R. Van Ackeren) VCC 23 24 hs.
Martes 12	<i>Héroes olvidados</i> (R. Walsh) TNT 11 hs. <i>La historia de Adela H.</i> (F. Truffaut) Cinecanal 18.15 y 1.30 hs.	Miércoles 27	<i>Piso de soltero</i> (B. Wilder) TNT 21 hs. <i>El silencio de los inocentes</i> (J. Demme) Space 24 hs.
Miércoles 13	<i>Ultimo atardecer</i> (R. Aldrich) TNT 19 hs. <i>Fuga de Alcatraz</i> (D. Siegel) USA-Network 15 y 21 hs.	Jueves 28	<i>La pareja desaparece</i> (H. Ross) TNT 19 hs. <i>Pacto de sangre</i> (B. Wilder) Teleuno 23 hs.
Jueves 14	<i>La dama de blanco</i> (F. La Loggia) I-SAT 19.15 hs. <i>Trauma</i> (D. Argento) VCC 23 22 y 2 hs.	Viernes 29	<i>Por siempre ámbar</i> (O. Preminger) Space 16 hs. <i>El año que vivimos en peligro</i> (P. Weir) Teleuno 23 hs.
Viernes 15	<i>Alas heroicas</i> (H. Hawks) TNT 10.30 hs. <i>Pacto de amor</i> (D. Cronenberg) Fox 21 hs.	Sábado 30	<i>Calles de fuego</i> (W. Hill) I-SAT 19.15 hs. <i>Esperando al bebé</i> (S. Frears) VCC 23 22 y 2 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	GJC	AR	HB	SG
Al morir la noche	Varios	Renacimiento			7	5	9	6	
Alphaville	J. L. Godard	Yesterday	8			10	10	6	10
Anatomía de un asesinato	O. Preminger	Renacimiento				5	10	10	
Caballero sin espada	F. Capra	Epoca	8	9	9	8	8		10
Cálmate, dulce Carlota	R. Aldrich	Renacimiento		9		8	9	5	8
Cleopatra	C. B. De Mille	Epoca				6			
Coartada perfecta	K. Meyer	Gativideo	6						
Colmillo blanco 2	K. Olin	Gativideo							6
Crooklyn	S. Lee	AVH			5				
Delitos del alma	A. Drazan	AVH		6					7
Disparos sobre Broadway	W. Allen	Gativideo	8	9	8	8	7	6	8
Easter Parade	C. Walters	Renacimiento		8					
El circo del horror	T. Stern y A. Winter	Transeuropa			4		5		8
Epidemia	W. Petersen	AVH	5	7	7			4	8
Footlight Parade	L. Bacon	Renacimiento		9		8			
Generación X	B. Stiller	AVH	5	5	4	5	5	3	8
Germinal	C. Berri	Transmundo	2	2				5	4
Las cosas del querer 2	J. Chávarri	Gativideo				1			
Mamma Roma	P. P. Pasolini	Yesterday				8	9		
Mujercitas	G. Armstrong	LK-Tel	5	5	5				7
Patrón	J. Rocca	AVH				5	4	5	4
Prêt-à-porter	R. Altman	AVH	5		3	3		4	3
Radio mortal	F. Walton	AVH				5			
Rebeldes y confundidos	R. Linklater	AVH	8	6	10	7			8
Rebelión	M. Kobayashi	Yesterday				8	8	6	
Siete pecadores	T. Garnett	Epoca			7				
Solo ellas... los muchachos a un lado	H. Ross	AVH	5	5					9
The Mask	C. Russell	Transeuropa	1	1		1	1	2	2
Una lección de vida	M. Figgis	AVH	5	7	7	3	6		7

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



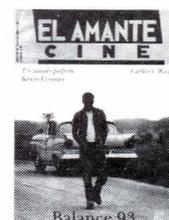
Las películas sobre las que usted lee en *El Amante*
Y muchas más

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

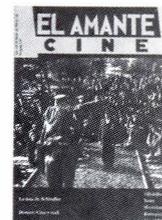
El viejo N° 1
aún está disponible...



Algunos viejos Amantes
aún están disponibles...



1992: del 4 al 10
1993: 11, 12 y 14 al 22
1994: del 23 al 34
1995: del 35 al 39



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

Harpo Marx speaks



Buenos Aires Herald

El diario argentino escrito en inglés