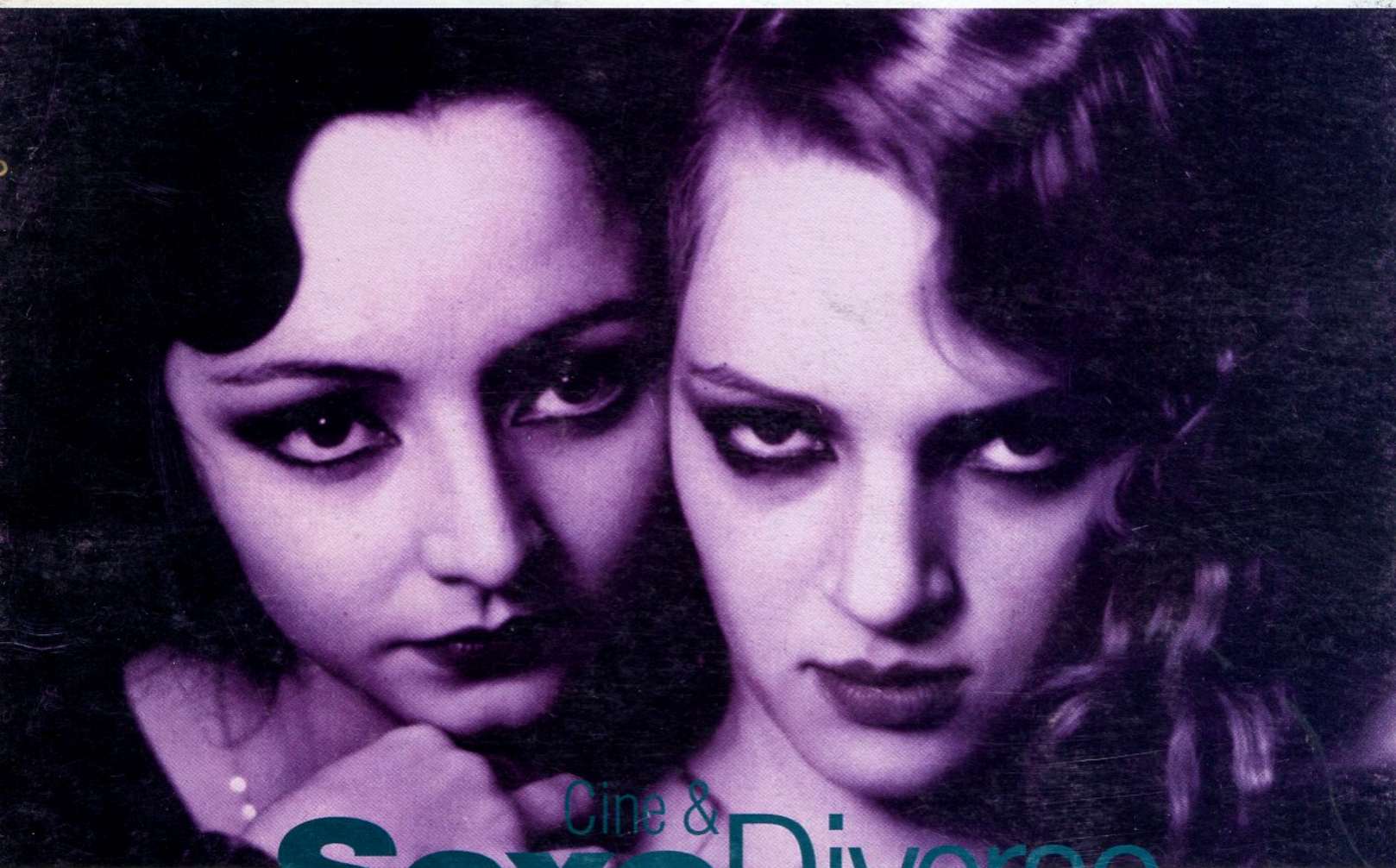


Film



Cine & **Sexo Diverso**

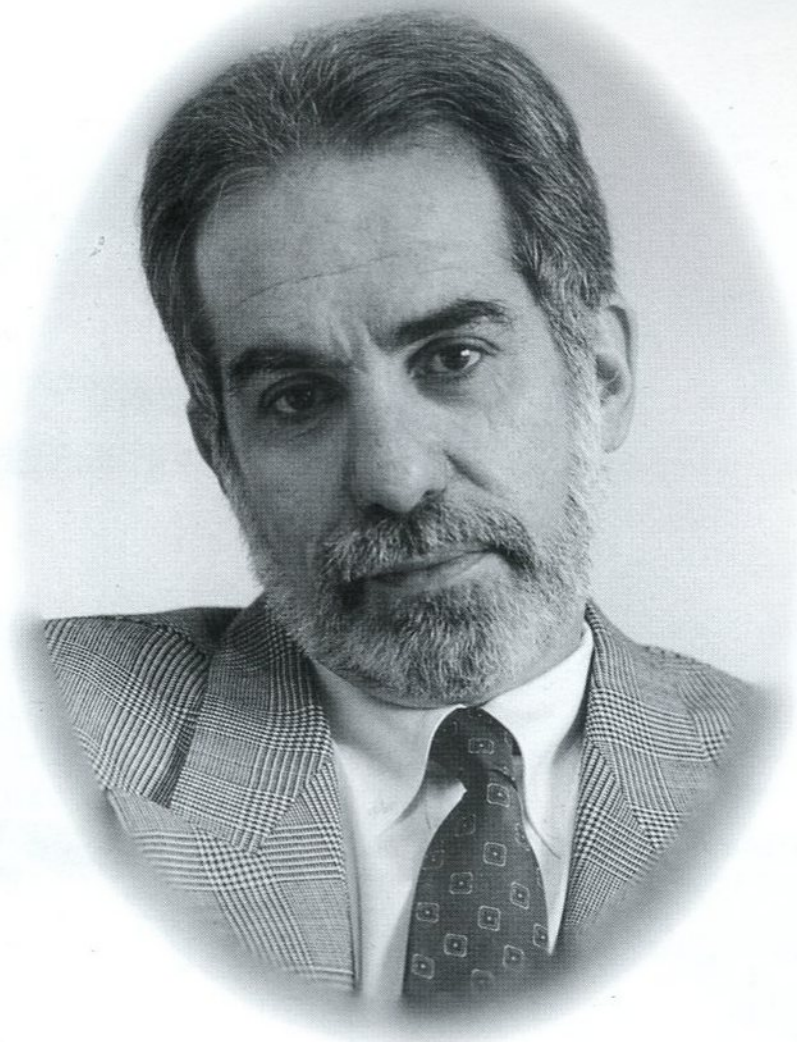
Pasolini, Jarman, Cukor, Identidad Queer

Smoke & Blue in the Face **Paul Auster**
Anders, Rodríguez, Rockwell **Four Rooms** Tarantino
Reportaje exclusivo **Stephen Frears**

Entrevistas Von Trotta, Capellari, Perrone, Alventosa



Pepe Eliáschev



STUDIO GRAF

Muchos zappeados, pocos elegidos.



Jueves 23 hs.

CANAL 15

Viernes 13 hs.

CANAL 3

Domingos 14 hs.

CANAL 15



Sábados 22 hs.

CANAL 18



Martes 22 hs.

CANAL 7

Miércoles 16 hs.

CANAL 7

Viernes 19 hs.

CANAL 5



6 Malón

Fellini, laser-discs, la Tribu Brady, FIV 95, *Leaving Las Vegas* y el extraterrestre filipino.

18 Smoke & Blue in the Face

Auster llega al cine en su mejor forma, de la mano del realizador Wayne Wang y varios intérpretes notables. Alvaro Buela vio ambos films en Londres, y además leyó a Auster.

22 Anders, Rockwell, Rodríguez, Tarantino

Anticipo de *Four Rooms* y extensa entrevista con el asistente de dirección Fernando Astchuls, otro argentino en Hollywood.

27 Stephen Frears

Mary Reilly se llama el último film de Stephen Frears, basado en el mito de *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*. Diego Curubeto viajó un fin de semana a Chicago para entrevistar a Frears y ver el film.

30 Dossier Cine y sexo diverso

Una aproximación al modo en que la homosexualidad ha sido tratada en el cine a través de los años tal vez permita otra, menos prejuiciosa, al abundante Queer Cinema contemporáneo. Con esa ilusión se hizo el dossier de este número, mediante aportes de Alfredo Grieco y Bavio, Yvonne Yolis, Martha Hendler, Sergio Wolf, Paula Félix-Didier y Fernando Martín Peña.

48 La sombra del pasado

Film propuso a varios directores argentinos escribir sobre películas argentinas que consideren especialmente significativas. En este número responden Octavio Getino, Bebe Kamin, José A. Martínez Suárez, René Mugica, Eliseo Subiela y Carlos Vallina.

52 Margarethe von Trotta

Alvaro Buela interceptó a la realizadora alemana, de paso por Montevideo, para hablar sobre su último film, pero también sobre los anteriores, el Nuevo Cine Alemán, Fassbinder, y su mamá.

56 Raúl Perrone

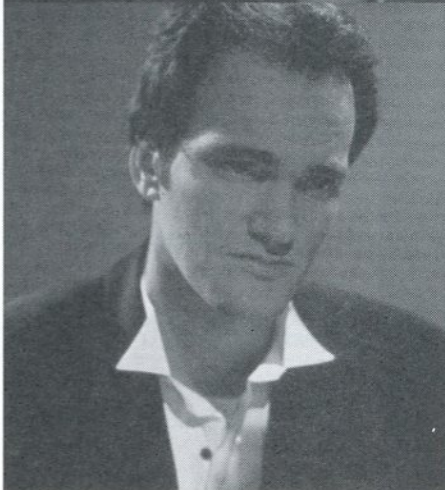
Chamuyando, *Labios de churrasco*, *Yimidín*, *No seas cruel...* Todo eso ¿en dos años? Entrevista al infatigable hombre de Ituzaingó, en una pizzería de la avenida Alem.

60 Capellari

El realizador de *Hijo del río* comenzó *Sin querer*, su tercer largometraje. Entrevista de Sergio Wolf.

64 Clásicos Nativos

Ricardo Alventosa murió oscuramente a fines de 1995. Su largometraje *La herencia* tal vez sea el retrato más agudo de la clase media porteña que haya dado el cine argentino.



●
River Phoenix y Keanu Reeves en My Own Private Idaho, de Gus Van Sant
Madonna y Tarantino en dos de los cuatro episodios de Four Rooms

en la tapa:
Maria de Medeiros y Uma Thurman en Henry & June, de Philip Kufman

Film18
Febrero/Marzo 96



CINE CLASICO
Y DE AUTOR
MAS DE MIL
TITULOS

ALQUILER
Y VENTA

OPERAS
DOCUMENTALES

TARIFAS
ESPECIALES
PARA SOCIOS
DISTANTES

BIBLIOTECA
DE CINE PARA
CONSULTA

SERVICIO DE
CONSULTA
CINEMANIA '94
EN CD-ROM

BARRANCAS
DE BELGRANO

O'HIGGINS
2172

TEL: 784 - 0820

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

Staff

Hacen Film

Fernando Martín Peña
Sergio Wolf
Paula Félix-Didier
Aldo Paparella
Diego Cabello

Dirección Editorial

Fernando Martín Peña
Sergio Wolf
Paula Félix-Didier

Diseño

Diego Cabello

Dirección Comercial

Aldo Paparella

Colaboran en este número

Alvaro Buela
Diego Curubeto
Mariela Gargano
Alfredo Grieco y Bavio
Marthe Hendler
Raúl Manrupe
Mario Marotta
Leopoldo Nacht
Pablo Rodríguez Jáuregui
Yvonne Yolis

Corresponsales:

N.York

Gabriela Chistik

Los Angeles

Guillermina Zabala

Alemania

Claudia Palozzo

Impresión

Sociedad Impresora Americana

Distribución

Vaccaro Sánchez & Cia.

Film

espera ansiosamente
su crítica, opinión o comentario
en Cochabamba 868
Tel/Fax: 307-6170
Buenos Aires

Film es una publicación de Marienbad S.R.L. Derechos reservados, prohibida su reproducción total o parcial sin autorización. Registro de la propiedad intelectual en trámite. Los artículos firmados representan la opinión de los autores y no necesariamente la de la revista.
Impreso en Argentina.

NAI TELEVISION

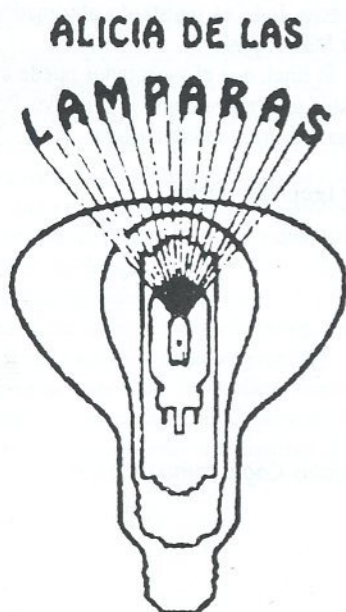
Realización de:

Cortometraje - Videoclip - Documental - Miniserie - Magazine TV

Anchorena 1775 2º Loft B Tel: 826-7248 / 824-9565

CINE - TV CARRERAS / CURSOS

DIRECCION
PRODUCCION
GUION
CAMARA
EDICION



Lámparas Especiales

Infrarrojos • Germicidas • Ultravioletas
Actínicos • Scialíticas • Estroboscópicas

Filmación y Proyección

Para Instrumental en General

Envíos al interior - Consultas telefónicas 8 a 18 hs.

Ayacucho 79

Tel: 953-2020 Tel/Fax: 951-2824

Buenos Aires



BARBARA TOUR

Tours • Grupos • Servicios Individuales • Multidestino • Turismo Salud
Cursos Internacionales • Post-Grados • Maestrías • Congresos • Convenciones

Viaje a Cuba por placer ¿y que tal un chequeo de salud?

Agente de Servimed (La Habana-Cuba) • Chequeo médico • Envío de historias
clínicas sin cargo • Tratamientos: Drogadicción (reserva absoluta) • Artritis
Mal de Parkinson

Empresa de viajes y Turismo

Consultas: Maipú 566 9º H Tel 332-7246 393-9250 394-9307



estrenos en dos palabras
leaving las vegas, de mike figgis

Este film de Mike Figgis es la versión más fiel de lo que podría denominarse "Un viaje hacia la Muerte". El viajero es Nicholas Cage, un escritor fracasado, consciente de su autodestrucción. Su trabajo como intérprete resulta estremecedor.

El bebedor está consustanciado con la Muerte. La espera con voracidad. Toma, toma y toma, en bares, en la calle, manejando su auto. Sólo se detiene para dormir un poco y después, en cuanto se despierta, sigue tomando.

Elizabeth Shue interpreta a una joven prostituta, enamorada hasta el final. Su primer monólogo, en el cuarto de un podrido hotel, es tan descarnado que no puede traducirse. Se aman, se dejan y vuelven a amarse, con un intermedio en el que ella es sometida a una violación por un grupito de clientes. Esa violación está filmada dentro del film, con una pequeña cámara de video.

La naranja mecánica es una bobería al lado de éste. Todo es registrado abrumadoramente por Mike Figgis.

El final, que el espectador puede anticipar, destila un amor sublime y definitivo. Pero la última secuencia es inenarrable.

por **Leopoldo Nacht**

●
Nicolas Cage: tomo y obligo

Bariloche

libros en el circo de la vida

Sobre Fellini, de John Baxter

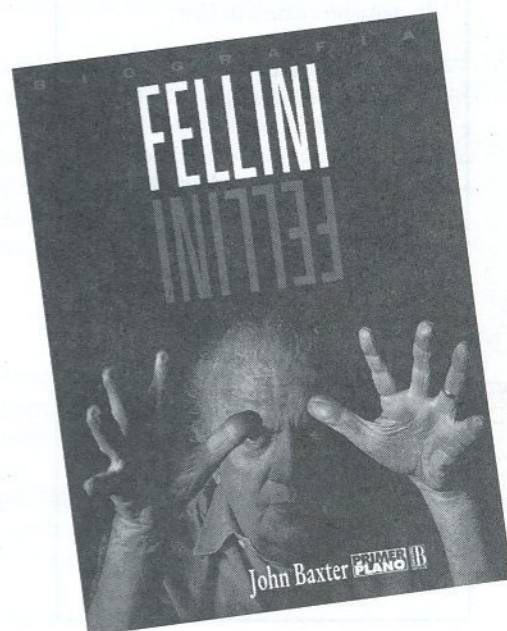
I Azar o destino?, se preguntaba Pascal Bonitzer en sus notas sobre Eric Rohmer. Magia, diría el mago. El Mago es Federico Fellini. De nada sirve —es una manera de decir— haber leído quinientas páginas de su biografía cuando se parte de la consigna de que todo pudo ser otra genial invención, la misma que dio a luz a sus más de veinte films. Esa es la sensación que queda: la de haber visto, vivido, una nueva película. Fellini construye su vida como construye sus films, y no al revés; como un sueño, un recuerdo agradable que ocurre, primero, en su cabeza. Todo lo otro, actores, decorados, historias o puesta en escena, no son más que “artilugios”, ingredientes que el mago sabe cómo combinar para que se produzca el efecto. ¿Azar o destino? Magia...

Fellini —la biografía escrita por John Baxter— se organiza en torno de un eje imaginario que recorre las anécdotas y datos históricos que su autor va recolectando en una cronología que se establece respecto del orden de las películas. No sólo el orden en que fueron conocidas o estrenadas, sino también en el que fueron ideadas, a veces sin haberse llevado a cabo. Cada capítulo constituye la historia de un film, y como tal casi la historia de Fellini, ya que van retroalimentándose. Los films no serían como son sin Giulietta, De Laurentiis, Visconti, Mastroianni y tantos otros; es decir, sin las conflictivas relaciones que cada uno entabló con Fellini, y que, casi a la manera de un motor, eran fuente de inspiración continua para nuevas historias. Se trata de treinta y dos capítulos cuyos títulos adelantan el espíritu con que fueron concebidos: el de retratar una vida, una forma de trabajo que a veces no tenía forma sino genio. El espíritu de sostener la imagen de un Fellini excéntrico, anñado e inteligente que supo conseguir siempre lo que quiso y cuando no pudo, lo inventó: “*Cuando Fellini le ofreció Las noches de Cabiria a Lombardo, se dice que el productor se lamentó de esta guisa: ‘Primero una película sobre haraganes y maricones. Luego la historia de un gitano retorcido y una tonta. Luego unos timadores. Querrás hacer una película sobre locas y ahora es sobre prostitutas. ¿Qué vendrá luego?’ Fellini replicó: ‘Una sobre productores’. Es una buena historia aunque probablemente apócrifa*”¹. Lo que importa es que Fellini fue lo que inventó y que el film, lo sabemos, logró concretarse.

Las películas son la vida de Fellini, piezas de un rompecabezas que lo constituye, y Fellini es, en todo sentido, el creador. Por eso la lectura completa la visión: porque, es cierto, aquello que no está en la obra nadie lo puede explicar, agregar o decir. Simplemente no debía estar allí y nadie dejará de entender dicha trama, nadie lee un libro para ello. Pero al citar las fuentes de cada idea, de cada elección, el libro intenta no proponerse como una verdad, sino indagar en cada uno de los posibles lugares, personajes o papeles que pudieran aportar algo más para entender cómo, por qué así. Funciona como un apuntador, un ordenador de esa mente genial que no admitía guiones ni planes de rodaje: “*Fellini no imaginó jamás a otra actriz que la Ekberg para el papel de Sylvia, aunque en un principio la admiración no fue mutua. Cuando le pidió un guión definitivo y Fellini, como de costumbre, le dijo que no existía, aumentaron sus sospechas... Mastroianni también pidió un guión. [Ennio] Flaiano le tendió un grueso manuscrito en silencio. Todas las páginas estaban en blanco excepto una, en la que Fellini había esbozado la imagen de uno de sus sueños: a la deriva en aguas infestadas de tiburones en un bote minúsculo sin remos,*

se da cuenta de que tiene el pene tan grande como un árbol y lo utiliza para remar hasta ponerse a salvo. Mastroianni contempló al maestro agitando un pene gigante ante las fascinadas sirenas y no volvió a hablar de guiones”. Ni guiones ni planes, hasta sus datos personales casi parecían existir sólo en su memoria con el fin de alimentar un mito que no tuviera tiempo, ni referencias. Al final se cree entonces saber un poco más sobre cómo pudo haber llegado hasta allí —esa idea, esa secuencia, esa imagen— que no es nunca por azar sino por decisión absoluta, en el sentido más arbitrario del término, de su Autor.

En los comienzos, del libro y de Fellini, se esbozan episodios de su infancia que marcarán algunas de las obsesiones más tarde centrales en sus films. Temas como la escasa relación con su padre, su niñez en Rímmini, el sexo y el cine, el mar, y Roma, pueden verse metaforizados o literalmente explicitados como parte de su vida en multitud de escenas: en *La dolce vita* (*Idem.*, 1960), Marcello relata que su padre siempre estaba ausente. Luego comparten una escena en la que el padre le cuenta de sus visitas a Roma, y continuamente de espaldas a él, evidencia lo poco que se conocen. Exagerados actos de adolescencia rebelde aparecen en *Amarcord* (*Idem.*, 1973) y *La città delle donne* (*La ciudad de las mujeres*, 1980). Mientras, el sexo y la sala de cine se entremezclan en la mente felliniana en una sensación que evoca en la escena donde Fausto coquetea con la mujer sentada al lado suyo en *I vitelloni* (*Los inútiles*, 1953), o en el pasaje de Titta tanteando a Gradisca en *Amarcord*, o con los chicos masturbándose en una gran cama al contemplar a Mae West, en *La ciudad...* También el mar había adquirido para Fellini un significado erótico singular. Un mar siniestro y seductor que nunca había conquistado, y del que “*proceden nuestros monstruos y fantasmas*”. El sentimiento de ambivalencia hacia el mar impregna las películas: *Lo sceicco bianco* (*El sheik blanco*, 1952), *La Strada* (*Idem.*, 1954), *La Dolce Vita*, 8^{1/2} (*Idem.*, 1963), *Fellini-Satyricon* (*Satiricón*, 1969) y *Amarcord*, concluyen en la pla-





Libros

La tribu televisiva. Análisis del documental etnográfico

por Luis Pancorbo
(IORTV)

Plano secuencia de la memoria de Chile. 25 años de cine chileno (1960 - 1985)

por Jacqueline Mouesca
(Ediciones del Litoral)

Autobiografía: la vanidad te llevará a alguna parte

por Joseph Cotten
(Parsifal Ediciones)

Programación diurna de televisión

por Marilyn J. Matelski
(RTVE)

Cine argentino: director de fotografía Antonio Merayo

por Cristina Andrés de Mirabelli
(El Francotirador Ediciones)

Un diccionario de films argentinos

por Raúl Manrupe
y Alejandra Portela
(Corregidor)
*Comentario en el
próximo número de Film*

Jean Luc Godard

por Liandrát-Guigues
(Ed. Cátedra)

Persona y sociedad en el cine de los '90

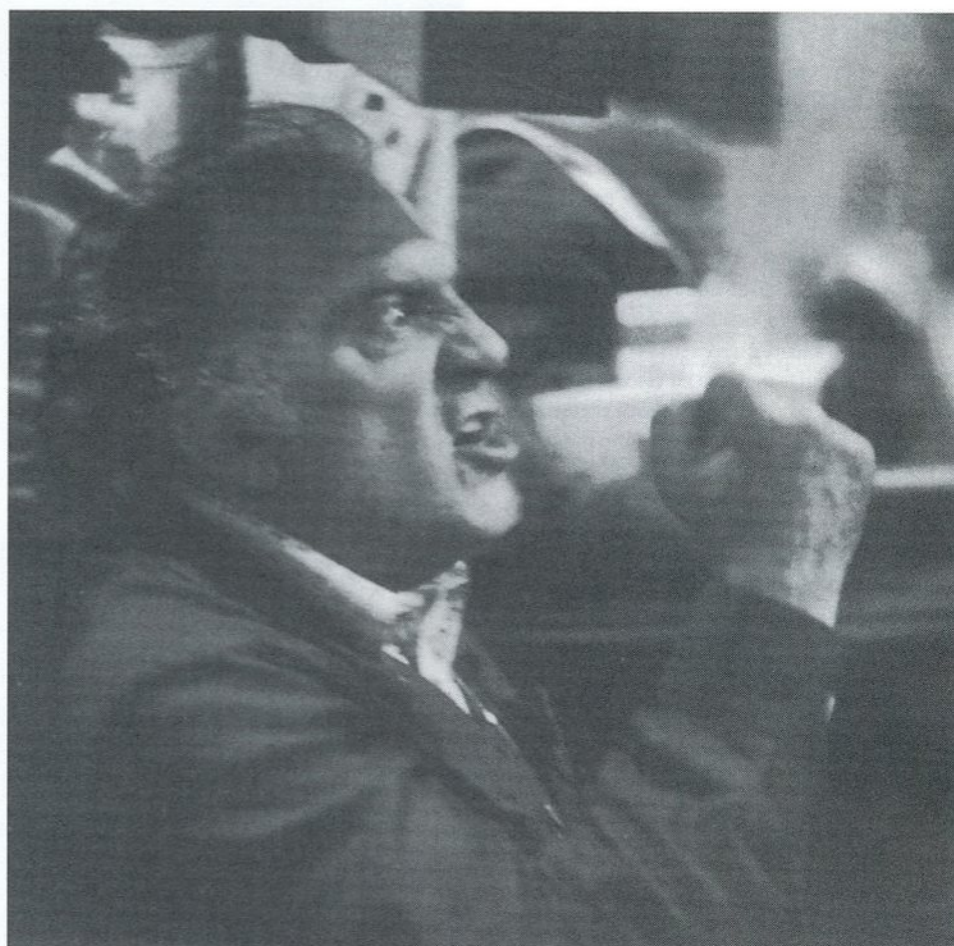
por José María Caparrós Lera
(Ed. EUNSA)

Drácula de Bram Stoker/ La noche del cazador

por T. Fernández Valentí
(Ed. Dirigido)

Peter Greenaway

por Jorge Gorostiza
(JC)



ya en momentos de plenitud, insignación o desesperanza.

Es inevitable la referencia a Fellini como director italiano, sin pensarlo en relación a sus contemporáneos Visconti y Rossellini, y sin preguntarse por la validez del neorrealismo en su filmografía. La respuesta se encuentra cuando Baxter explica que Fellini era más caricaturista que retratista, más periodista que novelista, más fantástico que documentalista, y que jamás adoptó el neorrealismo, verdaderamente. Le molestaba que "una choza y dos vagabundos" se confundieran con "neorrealismo", por lo que él decidió que debía incluir no sólo verdad neorrealista, sino realidad espiritual, realidad metafísica, todo lo que hay dentro de un hombre. *"En cierto sentido, todo es realista. No veo línea divisoria entre la imaginación y la realidad"*. Una definición tan amplia no era en absoluto una definición sobre dicho movimiento, pero sirve como punto de partida para pensar otras cuestiones presentes en su obra.

A causa de su origen provinciano y sus inicios en la radio y los *comics*, Fellini estaría siempre asociado con la zona más sórdida del mundo del espectáculo: el vodevil, la comedia barata, el circo. Efectivamente, el primer contacto con el circo fue una de sus fantasías más persistentes, la que más tarde se convirtió en motivo de su obra. Durante años insistió en que se había escapado con un circo ambulante que visitó Rimini y que su padre lo

había rescatado una semana después en la carretera, casi a la manera de Gelsomina en *La Strada*. También el vodevil le gustó desde siempre, cuanto más vulgar mejor. La afición por los payasos, lo bufonesco y los espectáculos de travestidos lo acompañaron durante su vida y se extendieron en su obra.

No es difícil entender por qué a Fellini le atrae tanto ese mundo circense y tan carnavalesco como trágico, que cobra vida en sus films, si entendemos que el cine, siempre, consciente o no, es la puesta en escena de una determinada visión del mundo. "La" visión del mundo de ese otro personaje que es el que narra a través de la cámara. No es casual entonces —si Fellini construye su vida como construye sus películas— que se pueda afirmar, a la inversa, que incluye una serie de personajes que alguna vez, real o imaginariamente (es más probable) formaron parte de su vida.

Los personajes de Fellini están compuestos por esos dos mundos, el real y el imaginario, por eso pueden sobrevivir. Porque se juegan entre esos dos planos en que el autor los acorrala: un mundo "trágico" y uno "poético". Ambos coexisten en estas criaturas que pueden ser y hacer cualquier cosa para sobrellevar el signo de lo inevitable, que es su existencia trágica, su encuentro con la realidad. Criaturas que están solas, alejadas de su familia y de su hogar, que tienen una existencia insignificante y sólo algún sueño puede salvarlos, aunque sea por



laser la colección particular

El *laser disc* se impone como el formato ideal para poseer películas y verlas como se debe. Más argumentos persuasivos.

The Searchers

(Warner Home Video)

En Argentina no hay manera de ver ninguna buena copia en filmico de muchas de las mejores películas de la historia del cine. **The Searchers** (*Más corazón que odio*, John Ford-1956) es uno de esos casos.

Esta edición del film viene con el Technicolor original especialmente restaurado para la ocasión, con el sonido reprocesado digitalmente, y además mantiene el formato de pantalla ancha VistaVision. La epopeya de Ethan Edwards, un ex soldado confederado que se pasa años buscando a su sobrina cautiva de los pieles rojas, permitió a John Wayne componer uno de los mejores roles de su carrera.

La copia es magnífica, pero quizá lo más sorprendente sea el *bonus* final: la edición incluye fragmentos del programa de TV *Warner Bros. Presents*, conducido por Gig Young, con una especie de rudimentario *making of* del film, en blanco y negro, con registros del rodaje en el Monument Valley y entrevistas con Jeffrey Hunter y Natalie Wood. Este material es realmente raro y no tiene desperdicio. Como la mayor parte de las ediciones en laser de films clásicos, también se viene el *trailer* original.

Todo fan de John Ford, de John Wayne y del *western*, merece encontrarse con esta edición definitiva de una obra maestra indiscutible.

Peace Hotel

(Fitto Mobile/Golden Princess)

Entre sus dos primeras incursiones hollywoodenses (**Hard Target**, la película de acción con Jean-Claude Van Damme y **Broken Arrow**, flamante superproducción con John Travolta), el director chino John Woo tuvo tiempo para regresar a Hong-Kong y producir una película con su actor fetiche, Chow Yun Fat. El protagonista de films de culto como **The Killer** y **Hardboiled** participó aquí como coautor del argumento junto al director Wai Ka Fai, un nombre que todavía no ha llegado a Occidente pero al que conviene prestarle mucha atención.

Peace Hotel es una película realmente rara y cien por ciento original, combinación de film de arte, película de acción estilo Hong-Kong y *western* chino, si es que esto último es posible. En una atribulada provincia china de los años '20, Chow Yun Fat es un ex asesino en masa, redimido al convertir un antiguo hotel en un refugio para aquellos que desean protegerse de la violencia que impera en el país. Todo marcha bien hasta que la llegada de una bella impostora (Cecilia Yip) buscada por un capo chino complica todo, con la consiguiente explosión de ultraviolencia.

El film pasa del melodrama más demente a la comedia autoparódica y entre sus muchas cualidades deben mencionarse un par de escenas que tienen el montaje más rápido y sutil del cine reciente. Esta edición proviene de Hong-Kong y tiene dos bandas sonoras alternativas, en cantonés y mandarín, aunque por suerte también tiene subtítulos en inglés. El sonido mono es de muy buen nivel y el formato de pantalla panorámica del original está debidamente respetado. La fecha que figura en los créditos finales es 1995.

The Busby Berkeley Disc

(M.G.M.)

El género musical tiene cierta semejanza estructural con las películas pornográficas. El público las ve por los números musicales pero, salvo honrosas excepciones, las escenas dialogadas que los interrumpen tienden a ser un relleno más o menos molesto entre número y número.

Quizá por eso la gente de la M.G.M. decidió lanzar en *laser disc* este compilado de casi tres horas de duración con los mejores números musicales de los clásicos films de Busby Berkeley, el hombre que revolucionó completamente el género con ▶

por **Diego Curubeto** y **F. M. Peña**

un momento. Federico vivió para torcer ese destino: partió de Rímini para apoderarse de Roma, alcanzó el sueño de ser director y devino en un mito que pocos llegaron a conocer realmente.

Fellini —el libro— cuenta ese recorrido. Su mayor mérito consiste en no destruir esa fantasía y en despertar esa misma pasión con que Fellini hechizaba a cada una de las personas que habían asistido a su show. Ese gran espectáculo que fue público, y ese otro, del que nos quedan las películas, que permanecerá secreto y sólo podrá oírse si se hace un poco de silencio....

por **Yvonne Yolis**

1. La cita refiere, sucesivamente, a *Los inútiles*, *La Strada*, *Il bidone* (*Idem.*, 1955) y *Le notti di Cabiria* (*Las noches de Cabiria*, 1957). El epílogo de la anécdota quizá refiera a 8^{1/2}.

Fellini

por John Baxter
Ediciones B-Primer Plano,
Barcelona, 1994.
436 páginas.

malón

42nd. Street (Lloyd Bacon, 1933). Además de tres números de ese film, hay escenas de **Gold Diggers of 1933** (Mervyn LeRoy, 1933), **Fashions of 1934** (William Dieterle, 1934), **In Caliente** (Lloyd Bacon, 1935), **Footlight Parade** (Lloyd Bacon, 1933), **Wonder Bar** (Lloyd Bacon, 1934), **Dames** (Ray Enright, 1934), **Gold Diggers of 1935** (Berkeley, 1935) y **Gold Diggers of 1937** (Bacon, 1936).

Desde luego, el intérprete más frecuente en la selección es Dick Powell, seguido de cerca por Ruby Keeler. También hay que citar a James Cagney (en el impresionante número *Shanghai Lil*), Ginger Rogers (en la impúdica y muy pre-Código *Hays We're in the Money*), Al Jolson, Wini Shaw, Judy Canova y Joan Blondell (que interpreta, por ejemplo, un increíble número *dark*, muy típico de la Gran Depresión, titulado *Remember My Forgotten Man*).

Pero más allá de estos nombres, la verdadera estrella resulta siempre Busby Berkeley (1895-1981), el hombre que puso la cámara en lugares insospechados para mostrar visiones caleidoscópicas y completamente psicodélicas de las beldades con las que el estudio adornaba estos films. Entre los números musicales más alucinantes se debe mencionar el del ejército de pianos blancos, el de los violines de neón y algunos muy picarescos para los standards Hollywoodenses -incluyendo desnudos a contraluz- como *Pettin' in the Park* y *Honeymoon Hotel*.

Samurai I, II y III (Criterion)

Entre sus muchas y nobles ventajas, mencionadas una y otra vez a lo largo de estas líneas, el *laser disc* permite introducirse en los inexplorados terrenos del cine japonés clásico, cuya difusión en Argentina no interesó antes a la mayoría de los distribuidores de cine y ahora tampoco interesa a los editores de video, con las honorables excepciones de siempre. Es especialmente desgraciado que tampoco interese a la embajada de Japón: muchos fanáticos nos arrojaríamos felices a los pies del honorable embajador japonés si se decidiera a organizar un servicio continuo de préstamo y difusión de películas como los que brindan la embajada de Francia

o el Instituto Goethe. Mientras ello no ocurra, conviene revisar el catálogo de Criterion y otras editoras de clásicos en *laser disc*, que son especialmente pródigos en títulos orientales.

La saga **Samurai**, de Inagaki Hiroshi, comprende tres largometrajes realizados entre 1954 y 1956 sobre la vida de Miyamoto Musashi, legendario guerrero medieval que atravesó el país buscando primero la perfección en el arte de la esgrima y después la trascendencia espiritual. Su historia ha sido llevada al cine varias veces, antes y después de la segunda guerra, pero según los textos de referencia, la versión de Inagaki es la mejor de todas, y ni siquiera se estrenó en Buenos Aires en una versión resumida. Criterion editó las tres partes, en idioma original y subtítulos en inglés, con una calidad que hace debida justicia al extraordinario cuidado visual del film.

El problema de Miyamoto Musashi (interpretado por el maestro Toshiro Mifune) es que desea ardientemente convertirse en samurai a pesar de no tener ascendencia noble ni fortuna. Va a la guerra, integra el bando de los derrotados, se convierte en un proscrito y finalmente accede a la protección de un monje que decide templar su espíritu colgándolo un mes de un árbol con las manos atadas a la espalda. Este delicado método modera el carácter esencialmente violento de Musashi pero no basta para su formación espiritual, de modo que el monje lo conduce a una habitación llena de libros y lo encierra allí durante dos años. Mientras tanto, una joven llamada Otsu ha descubierto su amor por Musashi y decide que su único propósito en la vida será esperarlo. Sin embargo, cuando el monje suelta a Musashi, le aconseja completar su aprendizaje por los caminos del Imperio y Otsu debe resignarse a esperar su regreso al costado de un puente.

Esa es sólo la primera parte. La segunda se llama **Duelo en el templo Ichijoji** y comienza con un enfrentamiento nocturno que el realizador filma de modo magistral, agregando al movimiento coreográfico de los combatientes la presencia de un viento constante que agita los arbustos y domina la banda sonora. Musashi triunfa, pero un anciano que presencia el duelo le advierte que confía demasiado en su habilidad, que la fortaleza física no es eterna y que como samurai no ha ganado sino que incluso ha perdido. Musashi reflexiona dolorosamente sobre esto mientras su reputación aumenta, los duelos se suceden y Otsu sigue esperando junto al puente. Al final, Musashi enfrenta y vence sin despeinarse a ochenta guerreros, en lo que debe ser el duelo más desperejo de la historia del cine. En el epílogo llega a reunirse brevemente con Otsu, pero cuando intenta besarla, curiosamente, ella rechaza sus avances, de modo que él se va otra vez y jura no volver a aceptar amor de mujer alguna.

En la última parte, **Duelo en la isla Ganryu**, el desarrollo espiritual de Musashi se completa: ya es el mayor samurai del imperio pero además ha descubierto el valor de la vida y por lo tanto su temperamento se tranquiliza y en lugar de batirse prefiere establecerse junto a unos campesinos. Así recupera la humildad de su origen y sólo lucha cuando lo atacan, aunque sufre por sus oponentes siempre que se ve obligado a ultimarlos. El duelo final se produce por iniciativa de Kojiro Sasaki, un samurai fuerte y ambicioso que surge en el film previo y que en éste sólo vive para enfrentar a Musashi, con la idea fija de vencerlo para ocupar su lugar y ser el mejor samurai. En ese empeño, sin embargo, se verá dominado por la obsesión y nunca se aproxima a la sensibilidad que ha desarrollado trabajosamente Musashi. No comprenderá nada, por lo tanto, cuando el héroe exponga la síntesis de su aprendizaje y acuda al duelo vestido con extrema sencillez y armado apenas con un palo. En ese final es claro que Musashi se enfrenta a una parte de sí mismo, a la parte que lo dominó en las dos primeras películas.

A esta altura sería una redundancia señalar que cada toma remite a una composición pictórica, sino fuera porque esa es una de las verdades más rigurosas de toda la saga, desde sus títulos hasta el plano en que Sasaki reflexiona sobre su destino contra un impresionante arco iris. Ese despliegue es completamente funcional, porque el realizador utiliza la belleza del paisaje (real o artificial, estático o dinámico) para subrayar una reflexión, una transición o un estado de ánimo, a lo largo de toda la saga. Además, Inagaki alterna la belleza cromática de sus planos fijos con movimientos de cámara rigurosos, precisos, muchas veces complejos y majestuosos, siempre imbricados en los desplazamientos de sus personajes durante los duelos y las batallas.

Este es un film inagotable. No es bueno morir sin haber visto las tres partes de **Samurai**.

SICA

**Estudie cine con
profesionales
Talleres teórico-prácticos
por especialidad**

Sindicato de la Industria
Cinematográfica Argentina
Juncal 2029

Tel 806-8774/7544/0208

Horario de Atención: 14 a 20 hs.

video ¡hay un Brady en el jardín!

Lanzamiento: *The Brady Bunch Movie*, de Betty Thomas

-¿Por qué la vida no puede ser como en la familia Brady?

-Porque papá Brady murió de SIDA¹.

(Diálogo entre Winona Ryder y Ethan Hawke en *Reality Bites*)

Mia Wallace: -Yo tengo una teoría: cuando se trata de temas importantes, hay solamente dos maneras de responder una pregunta. Por ejemplo, existen dos tipos de gente en el mundo: Beatles o Elvis. A un fan de los Beatles puede gustarle Elvis y viceversa. Pero a nadie le gustan ambos por igual. En algún punto es necesario decidirse. Y esa elección dice mucho sobre una persona. Ahí va la primera pregunta: ¿la Tribu Brady o la Familia Partridge?

Vincent Vega: -Los Partridge obviamente, no hay comparación.

(Del guión de *Pulp Fiction*)

La tribu Brady (o *The Brady Bunch*) fue una serie televisiva de media hora que se emitió en los Estados Unidos entre 1969 y 1971. Estaba basada en la película *Yours, Mine and Ours* (Los tuyos, los míos y los nuestros, Melville Shavelson-1968) protagonizada por Henry Fonda y Lucille Ball, que a su vez narraba la historia real de un hombre viudo con diez hijos y una mujer viuda con ocho hijos que se enamoran, se casan y deciden tener algunos más. Con varios niños menos en su versión televisiva, esta familia perfecta atravesó la presidencia de Nixon sin enterarse de Vietnam, Watergate o el LSD. Pasada de moda ya desde el primer capítulo, los problemas de la tribu (con mucama y perro incluidos) giraban básicamente alrededor de las peleas cotidianas por usar el único baño de la casa, el primer acné, los celos fraternales o una bicicleta desinflada. Con este anodino panorama, no es fácil entender el interés de llevarla al cine veinte años después. Si bien la serie tuvo un éxito que justificó continuaciones, adaptaciones teatrales, algún largometraje para TV y hasta una serie de dibujos animados, dejó de pasarse tanto tiempo que los amantes del *revival* de la Generación X no la recuerdan lo suficiente como para adoptarla y, en todo caso, nunca tuvo el aire increíblemente kitsch de *La Familia Partridge* que es lo que atrae a Vincent Vega.

Sin embargo, la directora Betty Thomas (el sargento Lucy Bates en la serie *El precio del deber*) supo elegir un recurso que subvierte radicalmente la propuesta de la serie original y resulta a la vez un comentario sobre la televisión, la clase media americana, los *revivals* y los noventa. En lugar de actualizarla o hacer un film costumbrista, Thomas sim-

plemente se limitó a disolver la lógica temporal e instalar a los Brady en la actualidad. Ellos son los mismos de entonces, con sus pantalones pata de elefante, sus sweaters de plush y sus longplays de The Monkees mientras a su alrededor todo es ambición, stress, tedio y rap. El mundo ha cambiado y la televisión también pero los Brady son aún una familia funcional y su hogar es un paraíso de comprensión, estampados Gucci y certezas morales. Coherente desde el principio hasta el final, el film nunca explica como han llegado allí ni por qué viven como si los setenta nunca hubieran terminado. Como en la serie, todo es artificial: la casa en la que viven es un evidente decorado y hasta el pasto del jardín —al que riegan cuidadosamente— es sintético.

Mike, el padre, es el sostén del hogar: trabaja como arquitecto pero sus horribles diseños, siempre iguales a su propia casa, se mantienen obstinadamente en la estética setentista, igual que sus horribles camisas y su espantosa corbata. Siempre tiene una lección que enseñar a sus hijos, una moral que extraer de cada situación ("Cuando dices algo de alguien, no sólo dices algo de alguien sino también de tí mismo", "Donde quiera que vayas, allí estarás"); y su libro de cabecera es *Juan Salvador Gaviota*. Carol es ama de casa y sus únicas preocupaciones son los niños, la próxima comida y su peinado.



Los "nuevos" Brady, tantos como antes aunque sin perro

Comparte esas responsabilidades con Alice que además es el corazón del hogar y aún no ha logrado una proposición formal del carnicero Sam.

En el colegio, los chicos Brady son el hazmerreír de sus compañeros pero no sufren por ello: como sus padres, no sienten que haya nada fuera de lugar en sus vidas y reciben todas las agresiones con una sonrisa. Marcia, la mayor, admira a Davy Jones y le escribe cientos de cartas mientras en la escuela escuchan rap y rock pesado. Está enamorada del chico más codiciado de la escuela y consigue que la invite a salir; pero una chica Brady es una chica Brady y pronto le aclara que su mano alrededor de los hombros es mucho más de lo que ella admite en una primera cita, así que pide ser devuelta a su hogar. Nunca entiende que su mejor amiga en realidad está enamorada de ella ni por qué agradece tanto la oportunidad de quedarse a dormir en la casa Brady, en la misma cama de Marcia.

por Paula Félix-Didier



Videolanzamientos

Mr. Stich, la criatura que vino de la muerte
de Roger Avary.
(Transmundo)

Pasiones latentes
de Steven Soderbergh,
con Peter Gallagher.
(AVH)

La isla de las mujeres bonitas
de Garry Marshall.
(AVH)

Ilusiones satánicas
de Paul Schrader,
con Dennis Hopper,
Penelope Ann Miller,
Eric Bogosian y música
de Angelo Badalamenti.
(AVH)

Corazones rasgados
de Stephen Gyllenhaal,
con Jessica Lange
y Halle Berry.
(AVH)

Jan —la hermana del medio— es la única que parece sentir que algo no anda bien en la familia. Desarrolla una especie de esquizofrenia y oye voces interiores que la impulsan a la rebeldía, así que busca ayuda en la psicóloga escolar. Esta espera encontrarse con un cuadro de drogadependencia, un embarazo o un aborto, conflictos normales de los chicos que acuden a verla, pero sólo se trata de un caso agudo de hermana del medio. Le indica ser un poco más agresiva, divertirse, cambiar y por lo tanto ella adopta un *look* Jackson Five con una enorme peluca enlulada y se va (por un día) de la casa.

Greg, el mayor, compone baladas de amor al estilo Carpenters, canta como Neil Diamond y sueña con grabar discos con el seudónimo de Johnny Bravo, pero no entiende por qué sus canciones no logran seducir a ninguna de sus compañeras. Peter se está haciendo hombre y su tono de voz varía caprichosamente entre agudos y graves. Los hermanos más chiquitos no parecen sufrir grandes problemas aunque Cindy es permanentemente reprendida por su incapacidad para guardar secretos.

En la armonía del hogar Brady, el paso del tiempo sólo aparece confirmado por la ausencia del perro Tiger y por la burocracia estatal: sin saber cómo, los Brady descubren que deben veinte años de impuestos y que si no consiguen el dinero —en cinco días— la casa será rematada. Para reunirlo, participan de un concurso musical interpretando uno de los temas de Greg, una estúpida melodía con una estúpida letra, con la que sin embargo logran ganar: los jurados son los integrantes del grupo The Monkees.

Dos hechos garantizan que el tono original de la serie ha sido cuidadosamente preservado en este film: por un lado, el argumento es una compilación de dieciséis capítulos diferentes, y por otro, la producción está a cargo de Sherwood Schwartz y su hijo Lloyd, los mismos responsables de la serie. Barry Williams (el Greg original) en su libro *Growing up Brady*, cita un interesante concepto de Robert Reed (papá Brady): "Sherwood Schwartz era sin dudas el peor escritor de toda la televisión. Pero eso cambió cuando de repente apareció uno peor que él: su hijo Lloyd".

Además del tono irónico y la buena idea como punto de partida, el film está sostenido por una dirección artística que reproduce el mundo Brady con "el tipo de obsesiva atención por los detalles que abunda en los films de Merchant-Ivory" según Tom Charity en *Time-out*, y también por el trabajo de un elenco que es una verdadera fotocopia del original. Shelley Long como mamá Brady repite cada uno de los gestos de Florence Henderson (la Carol original) que a su vez tiene un cameo como la abuela Brady. También tienen breves apariciones Barry Williams, Christopher Knight (Peter original) y Ann B. Davis (Alice original). De los hijos, destacan Christine Taylor como la vanidosa Marcia y sobre todo Jennifer Elise Cox como la esquizofrénica Jan. El malvado señor Dittmeyer, que odia a los Brady, es Michael McKean, uno de los Spinal Tap del film de Rob Reiner.

Detrás de una propuesta que al principio parece inocua, *The Brady Bunch Movie* habla de la clase media americana, la de entonces y la de ahora; de la televisión y el mundo irreal que reflejaba, cuando afuera Vietnam, Woodstock, sexo, droga y rock'n roll. También habla del modo en que hoy se pregona una hipócrita vuelta a valores más verdaderos, más humanos y más simples.

Pero sobre todo deja flotando una angustiante pregunta, de una generación a otra: ¿cómo pudieron vestirse así?

1. Robert Reed, el actor que interpretó a Mike Brady durante toda la serie, falleció, efectivamente, a causa del SIDA el 12 de mayo de 1992.

The Brady Bunch Movie (EE.UU., 1995)

Dirección: Betty Thomas. *libreto:* Laurice Elehwany, Rick Copp, Bonnie Turner, Terry Turner. *fotografía:* Mac Ahlberg. *música:* Steve Tyrell, Guy Moon. *música original:* Frank deVol. *elenco:* Shelley Long, Gary Cole, Christopher Daniel Barnes, Christine Taylor, Paul Sutter, Jennifer Elise Cox, Henriette Martel, Michael McKean. *duración original:* 95'. *editó:* AVH.

EL OJO ESTRÁBICO

...RADIO PARA SORDOS.

SÁBADOS A MEDIANOCHE POR
FM MUNICIPAL, 92.7 MHz

CHAMUYA SOBRE TANGO: PEDRO OCHOA FERNÁNDEZ
CHAMUYA SOBRE BIÓGRAFO: ALEJANDRO LUNA DEI

ADICIÓN DEDICADA A LA HISTORIA.
LA ESTÉTICA. LA ÉTICA. Y SI FUERA
POSIBLE. A LA ESPIRITUALIDAD TANQUERAS.



DENDE
EL VIENTRE
DE MI MADRE

tv el caso del marciano filipino

a mediados del '95 comenzó a circular la información de que un documentalista inglés, revisando material obtenido en archivos filmicos militares, habría encontrado dos bobinas rodadas en 1948, conteniendo el registro de la autopsia practicada a un sujeto de voluminoso cráneo, grandes ojos y seis dedos en sus manos y sus pies. Poco después, los diarios, las revistas y los canales de televisión pagaban fortunas por los derechos de exhibición del descubrimiento.

Durante algunas semanas, la inminente emisión televisiva de esas imágenes ocupó un lugar destacado en los medios de comunicación. Hoy, pocos meses después, ya es un tema completamente olvidado, como el caso del filipino embarazado.

¿Es que los espectadores de fin de siglo somos tan difíciles de divertir? Esta película tiene de todo: una intriga de inteligencia militar que incluyó pactos de silencio y amenazas de muerte, platos voladores, sangre y tripas desplegadas de un modo mucho más explícito que en un film de Dario Argento. Además, debido a su promocionado interés científico, es apta para todo público. ¿Qué más puede pedirse?

Personalmente esperaba con mucha ilusión la oportunidad de ver cómo una imagen —un registro cinematográfico— podía sacudir la conciencia de millones de personas y cambiar el rumbo de la historia. Pero finalmente la emisión local de la autopsia dejó mal olor. No produjo en ningún momento la impresión de hallarse cerca de una gran revelación, los debates sonaron aburridos y desapasionados, y a Fernando Bravo no se le movió un pelo del flequillo. Quien sí se conmovió, después de verificar las cifras del *rating* que tuvo la emisión, fue su productor, que es además el productor del nostálgico *Siglo XX Cambalache*. Preso de esotérico entusiasmo, el hombre le confesó a un amigo que pensaba orientar *Siglo XX*... al terreno de los fenómenos paranormales. Aguando con la casetera lista un perfil integral de López Rega, la revelación del funcionamiento del juego de la copita o una indagación en la otrora abundante actividad extraterrestre de Carcañará.

Tal vez el gusto amargo que dejó la tan ansiada visión de la autopsia se explique por la misma expectativa de su tema: la confirmación definitiva de la vida extraterrestre no debería haber llegado de esta manera, con el cráneo de nuestro hermano intergaláctico abierto por una motosierra y su extraño cerebro depositado en un táper.

Pero entre los centenares de horas que la TV dedicó al tema resultó notoria la ausencia de Fabio Zerpa, nuestro más famoso especialista, quien se negó a participar en los debates denunciando la poca seriedad del contexto. Me conmovió profundamente. Decidí entrevistarlo.

por **Pablo Rodríguez Jáuregui**

malón

●
El
extraterrestre
filipino:
parecido a
nosotros pero
más feo

Jugador de basket en el club Atenas de Montevideo, empleado bancario, profesor de historia, profesor de piano, estudiante de derecho y actor de teatro, el uruguayo Fabio Zerpa cruzó el Río de la Plata para representar en Buenos Aires una obra de Moliere. Mientras compartía una modesta pieza de pensión con su compatriota Julio Sosa, alternaba sus intervenciones como actor con eventuales trabajos como pianista en una banda de jazz.

Al prosperar en el mundo del espectáculo, Zerpa pasó a protagonizar radio-teatros y fotonovelas, al tiempo que se codeaba con actores, escritores y actores que marcarían a una generación, como Alfredo Alcón, Norma Aleandro, Carlos Carella, Cipe Lincovsky, Ernesto Bianco, Irma Roy y Carlos Gorostiza, entre otros. Frecuentaba el Cine Lorraine y el Cineclub Núcleo, al mismo tiempo que David José Kohon, Rodolfo Kuhn, José Martínez Suárez y Leopoldo Torre Nilsson.

Su trascendencia como actor de fotonovelas le valió ser convocado para trabajar en el cine. Debutó en *El jefe* (Fernando Ayala, 1958) y en total trabajó en unas veinticuatro películas, entre las cuales merecen destacarse *Una jaula no tiene secretos* (Agustín Navarro, 1962), *Los inocentes* (Juan Antonio Bardem, 1963), *El gordo Villanueva* (Julio Saraceni, 1964) y *La muchachada de a bordo* (Enrique Cahen Salaberry, 1967) con Carlitos Balá y Leo Dan. Su último film fue *La culpa* (Kurt Land, 1969), a su entender la película más artística de Libertad Leblanc.

En el año 1969, durante el descanso de un rodaje en el que interpretaba a un piloto de avión, Zerpa tuvo una experiencia decisiva. La visión de un plato volador, a pocos metros del avión que volaba, lo impresionó fuertemente y le indicó un nuevo rumbo para su carrera. Cuando ya todo el mundo conocía al Fabio Zerpa actor, decidió volcarse de lleno al estudio de la ufología y los fenómenos paranormales.

Voy a buscarlo a San Telmo, donde está su Fundación Disciplinas de Apertura. Mientras aguardo en la sala de espera, junto a una lámpara con forma de plato volador, repaso las preguntas que debo hacerle. No puedo desperdiciar esta oportunidad. Desde mi pubertad, la lectura sistemática de su revista *Cuarta Dimensión* me despertó profundos interrogantes que ahora él podía aclarar personalmente. Por ejemplo: si el Universo es infinito y existe algún Ente Administrador de la Creación, ¿no sería lo más lógico que las civilizaciones inteligentes estuvieran separadas por distancias absolutamente infranqueables? Y además, ¿no es patéticamente egoísta y de escaso vuelo por parte del terrícola esperar que los extraterrestres sean humanoides, es decir, parecidos a nosotros pero más feos?

Finalmente, Zerpa me recibe con amabilidad y accedo a su despacho. Tiene un porte imponente y rasgos de galán. Habla con voz firme y modulada. En su discurso dispara sin descanso fechas y lugares y me deletrea los apellidos de actores y directores para asegurarse que los voy a escribir bien. Después de cruzar unas palabras, desde el otro lado de su escritorio, inquiriere:

—Bueno Pablo, ¿qué es lo que me quieres preguntar?

—¿Le interesa el cine de ciencia ficción?

—No. Antes de meterme en toda esta problemática de la ovniología me habían



gustado tres o cuatro películas de ciencia-ficción. Hay que dividir entre la mala ciencia-ficción y la buena. Entre las buenas está *El día que paralizaron la tierra* (Robert Wise, 1950), 2001 (Stanley Kubrick, 1968) y *Encuentros cercanos del tercer tipo* (Steven Spielberg, 1977). A pesar de toda la ternura y emoción que tiene E.T., es muy inferior como película a *Encuentros cercanos...*, cuyo argumento está basado completamente en hechos reales.

También me gustaba *El gabinete del Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920), que la vi en los ciclos de cine arte. Pero mucho más que el cine fantástico me gustaba el cine intimista. El planteamiento de Orson Welles, por ejemplo, que juega con la cámara pero siempre en base a un personaje y a su realidad psicológica. Y el maestro de los maestros, Ingmar Bergman, que para mí es el más completo de todos. Él se fijó mucho en el hombre, en el movimiento del hombre en su medio ambiente y en toda la parte interna del ser humano, en ese "yo interno" que ahora mencionamos mucho en esoterismo.

-Usted, como hombre de los medios, ¿qué opina de este film de supuesta divulgación científica que pone a consideración del público familiar el detallado descuartizamiento de un presunto extraterrestre?

-Hay que tener en cuenta una cosa: los treinta y cuatro seres extraterrestres existen. Están en la base aérea de Wright Paterson en Dayton, Ohio. También tienen cinco OVNIS caídos, tres de ellos en Estados Unidos el 2 de julio del '48 (que es el famoso caso Roswell al que este productor Santilli pretende asociar el video de la autopsia), otro caído en Suecia en el '53 y otro en Pretoria, Sudáfrica.

Esto es una realidad. Existen los seres extraterrestres, asfixiados y no carbonizados. Están en poder de la Fuerza Aérea Norteamericana, de su servicio de inteligencia. Y se hicieron autopsias a dos de los extraterrestres. Pero nunca tuvo que ver la NASA con esto. Ni tampoco tiene que ver esa película, que se ve de aquí a la Luna y Júpiter ida y vuelta que se trata de un truco.

Se supone que es un registro oficial para los archivos de la Fuerza Aérea Norteamericana. Yo he dialogado con cameramen de las Fuerzas Aéreas de Francia, de Alemania, de España, Argentina, Uruguay, Perú y Brasil, y nunca vi un camarógrafo profesional de una ineptitud tan completa como el que filmó esta película. Cada vez que quiere hacer un primer plano la imagen se le va de foco. Obviamente están disimulando que el sujeto es un muñeco.

No sé si esta exposición en televisión no ha sido una "pantalla" para tapar toda esta ola de opinión pública en los últimos cinco años, donde en todo el mundo acepta cada vez más la existencia de los OVNI. Como hay muchos intereses, no quieren que los OVNI existan y menos que sean extraterrestres; entonces se busca descompensar esa opinión pública tan favorable. Luego del inmenso éxito de *Encuentros cercanos...* y E.T., salió la serie de televisión *V Invasión extraterrestre*, donde otra vez la ciencia-ficción trataba a los extraterrestres como lagartos agresivos. A mí también en mi adolescencia me asustaban con *La guerra de los mundos*, y nada que ver con la realidad.

Luego de 45' minutos de charla, Zerpa me despide con toda cortesía. Ya es de noche y llueve torrencialmente. Mientras remonto calle Piedras sin paraguas voy recordando esas preguntas que, amasadas durante años, no me atreví a formular. Por otro lado, me queda el consuelo de saber que sin esas dudas existenciales, la vida perdería todo su encanto.

estrenos fumando espero

Todas estas películas son recientes e importan ¿Qué llegará y cómo?

Butterfly Kiss, de Michael Winterbottom (EE.UU.) con Amanda Plummer, Saskia Reeves. *Road movie con serial killer.*

Comedia Musical (sin título), de Woody Allen (EE.UU.) con Julia Roberts, Goldie Hawn, Drew Barrymore, Tim Roth, Woody Allen.

Dead Man, de Jim Jarmusch (EE.UU.) con Johnny Depp, Gary Farmer, Lance Henriksen, Gabriel Byrne y John Hurt. *Un western en blanco y negro, con música de Neil Young.*

Diaboliques, de Jeremiah Chechik (EE.UU.) con Isabelle Adjani y Sharon Stone. *Remake del film de Henri-Georges Clouzot de 1955, por el autor de Benny & Joon.*

Fargo, de Joel y Ethan Coen (EE.UU.) con Steve Buscemi y Frances McDormand.

Institute Benjamenta, or This Dream People Call Human Life, de los hermanos Quay (Inglaterra) con Mark Rylance, Alice Krige, Gottfried John, Daniel Smith. *Primer largometraje de los Quay, animadores de larga y críptica trayectoria.*



Johnny Depp y su guía indígena (Gary Farmer) en el western de Jarmusch

Kids, de Larry Clark (EE.UU.)
con Rosario Dawson, Justin Pierce, Sarah
Henderson y Leo Fitzpatrick. *Sexo adolescente.*
Problemas con la censura en todas partes.

La haine, de Mathieu Kassovitz (Francia)
con Vincent Cassel, Hubert Kounde, Said
Taghmaoui. *Premio al mejor director en*
Cannes.

L'univers de Jacques Demy,
de Agnes Varda (Francia)
Documental sobre el realizador francés, escrito
y producido por Varda, que ya había hecho en
su homenaje el excelente argumental Jacquot
de Nantes. *Testimonios de Anouk Aimée,*
Claude Berri, Catherine Deneuve, Danielle
Darrieux, Harrison Ford, Jean Marais, Michel
Piccoli, Jeanne Moreau, Dominique Sanda,
Bertrand Tavernier y Varda, entre otros.

Lost Highway, de David Lynch (EE.UU.)
con Bill Pullman y Patricia Arquette.

Madadayo, de Akira Kurosawa (Japón)
con Tatsuo Matsumura, Kyogo Kagawa y
Hisashi Igawa. *Ultima obra del maestro*
realizada en 1993.

Two Deaths, de Nicolas Roeg (Inglaterra)
con Michael Gambon, Sonia Braga, Patrick
Malahay. *Sobre novela de Stephen Dobyns.*

Portrait of a Lady, de Jane Campion
con Nicole Kidman, John Malkovich, Barbara Hershey,
John Gielgud, Martin Donovan, Shelley Winters.
Adaptación de la novela de Henry James.

Shanghai Triad, de Zhang Yimou (Hong Kong) con
Gong Lee, Lee Baotian, Wang Xiao Xiao y Sun Chun.

Total Eclipse, de Agnieszka Holland (EE.UU.)
con Leonardo DiCaprio, David Thewlis. *Escrita por*
Christopher Hampton, sobre relación entre Paul
Verlaine y Arthur Rimbaud.

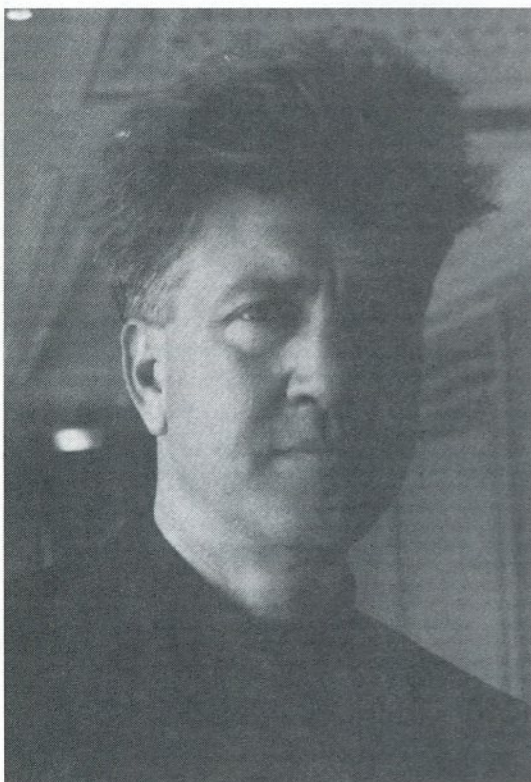
White Man's Burden,
de Desmond Nakano (EE.UU.)
con John Travolta, Harry Belafonte, Tom Bower,
Margaret Avery, Kelly Lynch. *Producida por Lawrence*
Bender.

The Whole Wide World, de Dan Ireland (EE.UU.) con
Vincent D'Onofrio y Renee Zelweger, *sobre vida de*
Robert E. Howard, creador de Conan, el Bárbaro.

Wild Bill, de Walter Hill (EE.UU.)
con Jeff Bridges, Ellen Barkin, John Hurt, Diane Lane,
David Arquette, Bruce Dern, James Remar, Keith
Carradine. *Guión de Hill. Sobre legendario héroe del*
oeste Wild Bill Hickok.

Compilación:
Paula Félix-Didier y Fernando M. Peña

malón



David Lynch, sin peine

**Ventas
Compras
Consignaciones
de Usados
con Garantía**

**Videos
VHS/Pal-N**

**Pases de
normas en
videos**

**Retiramos y
entregamos
a domicilio**

**TODAS
LAS TARJETAS**



T.V. COLOR
AUDIO - VIDEO

CENTRO DE REPARACIONES
LUIS CORTEZ

RIOBAMBA 445 TEL: 476-1332

festivales godard y los otros

FIV '95 (Festival Internacional de Video y Artes Electrónicas)



durante cinco días consecutivos, en el Centro Cultural Recoleta y bajo las siglas FIV '95, se realizó en noviembre pasado un festival internacional de video que incluyó además un espacio para las nuevas tecnologías digitales. Como en todo festival, el menú de actividades fue variado y era necesaria una organización previa para no marearse: debates, conferencias, talleres, video-instalaciones, proyecciones, videoteca, CD Rom, redes de informática como Internet, plástica, fotografía y la novedad de un denominado "café electrónico". Era éste un bar instalado con cómodos sillones, en los que el visitante podía sentarse frente a su video o PC individual y elegir según su interés.

El criterio de programación fue amplio, según declara Carlos Trilnick, director artístico del FIV '95, ya que no sólo estuvieron presentes los medios audiovisuales y sus nuevas tecnologías sino también los diferentes lenguajes que fueron interactuando y fusionándose en este siglo de expresión audiovisual: pintura, música, literatura, danza, teatro. Es difícil reseñar aquí la gran cantidad de obras presentadas, aunque sí se puede, al menos, detallar cómo estuvieron divididas y agrupadas: hubo Muestras Retrospectivas dedicadas a Claudio Caldini, Diego Lascano, Peter Callas y Peter Greenaway, sumándose, además, la de *Cine de Animación Argentino (1935-1995)*, organizada por el programa *Caloi en su tinta*. Por otro lado, hubo Muestras Invitadas, pertenecientes a las colecciones de Electronic Arts Intermix (Nueva York), a la del National Film Board de Canadá—con videos de animación, algunos infantiles y un documental sobre el SIDA—, y la del Centre Georges Pompidou, con una excep-

cional selección internacional dentro de la que se pudo ver *Histoire(s) du cinéma* parte I y II, inédita en nuestro país, y que se comenta más adelante. Por último, a modo de invitados estuvieron los Festivales: el II Festival del Cono Sur, el 7th European Media Arts Festival, el III Festival Mundial del Video Minuto y el Festival Internacional VideoBrasil.

Para la muestra competitiva, el FIV '95 seleccionó como jurados a los escritores Beatriz Sarlo y Alan Pauls (Argentina), a los realizadores Eduardo Milewicz (Argentina) y Lotty Rosenfeld (Chile) y al teórico brasileño Arlindo Machado. El primer premio fue para el trabajo *Luna 10*, de Marina Grzinic y Aina Smid (Eslovenia), una video-historia que toma extractos de películas del cine yugoslavo de los años '70 y "examina el papel de los distintos medios de comunicación en el contexto de la guerra de Bosnia y Herzegovina". Además, obtuvo un reconocimiento por ser el mejor trabajo realizado por una mujer (?). *Utopía*, de Max Almy y Teri Yarbrow (Estados Unidos) obtuvo un premio especial por su temática ecológica y *The last Time I Saw Ron*, de Leslie Thornton fue destacada por el abordaje del tema del SIDA.

Usos del suplicio, de Arturo Marinho, fue el trabajo argentino que corrió mejor suerte en este festival al que acudieron alrededor de 5.000 personas. Sus organizadores —la Secretaría de Cultura, Babilonia y el propio Centro Cultural que hospedó la iniciativa— prometieron futuras ediciones.

Godard y los años tele-video

"Godard no olvida nada... dice mucho (...), pero también calla como si el recuerdo necesitara del silencio para estimularse" (*Cahiers du Cinéma*, 1990)

Lo más impactante del FIV '95 fue, sin duda, la exhibición de *Histoire(s) du cinéma*, de Jean-Luc Godard. Si algo caracteriza a este realizador desde sus comienzos es la fidelidad a sí mismo: su necesidad de experimentar, su apuesta al riesgo —que le valió amores y odios— y un continuo auto-cuestionamiento que lo llevó a ir siempre "más allá", aún de su propia mirada. Con *Histoire(s) du cinéma* lo demuestra nuevamente: toma de su archivo "su" historia del cine, la analiza y la traslada a la pantalla, dejando al espectador el placer de encontrar el hilo invisible que sostiene y atraviesa su relato. Redescubriendo, nuevamente.

Desde que creó *Sonimage*, en 1974, Godard convirtió al video en su instrumento de investigación y, lejos de la ciudad, en Ginebra, montó el "laboratorio" donde reflexiona y dialoga con un mundo que ahora puede descomponer y componer en su mesa de edición. *Histoire(s) du cinéma* parte I y II (1988 y 1989, respectivamente) forman parte de esa "etapa". Se trata de una serie de diez capítulos para la televisión, de los cuales se exhibieron sólo dos en el FIV '95.

Histoire(s)... nos instala en una imposibilidad: la de atrapar todo en una sola visión. Godard nos hace cómplices de cien años de historia, las

"imágenes-sonoras" nos llevan de aquí para allá, del mudo al sonoro, sin importar la recopilación cronológica que suponen (y a que nos tienen acostumbrados) trabajos de esta naturaleza. No apela sólo a su memoria sino también a la del espectador, intentando destacar lo que no debe olvidarse. El montaje se impone de modo violento; retrocede y remarca, ralentiza, detiene. Godard dice sin nombrar: "Ver la historia más que relatarla", y también que "el cine es el único sitio donde esto puede hacerse".

Godard está presente en la imagen en su sitio de trabajo: su escritorio y su biblioteca, de la que extrae un libro u otro y cita, otra presencia constante en su obra. Después, una moviola se pone en funcionamiento y los fragmentos de imágenes que dejaron huella en su memoria, reaparecen en la pantalla. La pintura, la literatura, la fotografía están presentes en este viaje como marcas, orígenes o recuerdos. El relato avanza manteniendo el ritmo de su pensamiento, en el que no sólo hay imágenes sino letras y palabras que Godard imprime sobre la pantalla. En realidad, no se trata del primer trabajo del cineasta en video, ya que entre 1974 y 1976 realizó tres film-ensayos en este formato: *Ici et ailleurs* y *Numéro Deux*, ambas co-dirigidos por Anne-Marie Mieville, y *Comment ça va*. A partir del '76, comenzó con las series para la televisión francesa: *Six fois deux* y *France Tour Detour deux Enfants*, en las que trabaja y analiza el tema de la imagen y la comunicación. Pasaron diez años antes de que presentara *Histoire(s) du cinéma*.

Como sucede con el tratamiento de la imagen, nada es azaroso en la banda de sonido de esta obra: Beethoven junto a Tom Waits, bandas musicales de films, recitados, ruidos, música sinfónica, blues, diálogos. Sonido que arma otro discurso, utilizado por Godard como otro lugar desde donde contar sus historias. El concepto de *de-collage*, acuñado por el videasta alemán Wolf Vostell, permite un posible acceso a este trabajo. Construir, de-construir; componer, descomponer, de éso se trata, de desgarrar los sentidos y hallar otros posibles. Y Godard en su "relato" des-compone no solamente la imagen sino la historia, la gramática, el lenguaje televisivo y el cine. El video se convierte —para Godard— en un aliado del cine que viene a sumarse a las herramientas con las que seguir haciendo películas y contar historias. Lo único que se modifica —dice— es el modo de hacerlas. En una conversación con Hal Hartley, lo expresa así: "Hay algo que no cambia y es la mirada de un niño que está descubriendo el mundo, cualquiera que éste sea".

por **Mariela Gargano**

Bibliografía consultada:

J. L. Godard, *Introducción a una verdadera historia del cine*, ed. Alphaville, Madrid, 1980.
Godard par Godard, ed. Flammarion, París, 1991.
Spécial Godard, Revista *Cahiers du Cinéma*, Noviembre 1990.



EL ATAJO

señal de video

ACEVEDO 776 TEL&FAX 777 9420 / 5334 (1425) BUENOS AIRES ARGENTINA

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.

NUEVA DIRECCION: Diagonal R. Saenz Peña 616 6º Piso Of. 613 Tel: 343-6852 / 342-7551
Abierto L. a V. de 11 a 19 hs.

Taller de TV y Video

prácticas intensivas

Daniel Laszlo: El Otro Lado (ATC) • El Visitante (ATC)

855 4518

SMOKE

SMOKE Y BLUE IN THE FACE

A esta altura, las circunstancias que confluyeron para que **Smoke** y **Blue in the Face** llegaran a filmarse son bastante conocidas, en parte por un inmediato *status* "de culto" que obtuvieron ambos títulos, y en parte por extensos artículos en suplementos culturales de diarios rioplatenses. A esa inusual difusión de dos películas surgidas al margen de Hollywood, colaboró también la reciente edición en castellano (de la española Anagrama) de los dos guiones en un solo volumen, que además incluye una reveladora entrevista al escritor Paul Auster. Por lo tanto, es probable que el lector ya sepa que todo surgió cuando, en noviembre de 1990, un editor de *The New York Times* encargó a Auster un relato de Navidad a publicarse el siguiente 25 de diciembre.

Por entonces, Auster (New Jersey, 1947) ya tenía una sólida reputación –sostenida por una narrativa original y fascinante que se introduce en el corazón de la cultura norteamericana con las herramientas de estilo, la mirada y el ritmo de un europeo–, y preparaba una nueva novela, *Leviathan*, que finalmente saldría en 1992. Escribir aquel cuento de Navidad fue un parto: "Estaba totalmente bloqueado", recordaría después. "No quería una historia navideña tradicional. Quería algo que captara la esencia de lo que un cuento de Navidad debe ser, y al mismo tiempo evitarlo". Exactamente eso consiguió con *Auggie Wren's Christmas Story*.

El narrador –presumiblemente el propio Auster– relata lo que a su vez le ha contado Auggie Wren, el encargado de la cigarrería de Brooklyn de la cual es cliente: el día de Navidad, Auggie decide devolver una billetera que ha sido robada y encontrada por él azarosamente, al caérsele al ladrón. Al llegar al humilde departamento de un complejo de edificios de Brooklyn, Auggie descubre que la dueña es una anciana ciega y solitaria, quien lo toma por su nieto. Sin sacarla del error,

pasa todo el día con ella. Cuando al fin del día decide irse, Auggie encuentra en la casa una colección de cámaras fotográficas, obviamente robadas, y sin razón ni explicación aparentes, toma una para él y se la lleva. Fin.

Entre los lectores del relato estaba el director chino-americano Wayne Wang; "Al terminar de leerlo, me estaba riendo y a la vez me sentía muy conmovido. Algo que ver con la mezcla de emociones y la ironía que había en el relato me intrigó". Como muchas veces sucede en las ficciones de Auster, una llamada telefónica funcionó como elemento desencadenante y trastocación del estado de cosas. Una llamada desde San Francisco, donde vive Wang, a su casa de Brooklyn, hablaba de expandir el argumento del cuento y transformarlo en guión de una película. Auster no mostró interés en aquel momento, sumido como estaba en *Leviathan*, pero cambió de idea cinco meses después, cuando Wang lo visitó en Nueva York.

GOBLITE

JUEGOS SIN FRONTERAS

Dejando a un lado su condición de cinéfilo y admirador de aquellos directores que “*cuentan sus historias con todo el cuidado y paciencia de los mejores novelistas*” (Ozu, Renoir, Bresson), el único vínculo directo que Auster había tenido con el cine eran unos guiones primitivos para comedias mudas, escritos a los veinte años y perdidos en mudanzas. Otro, más tangencial, fue la poco difundida aunque moderadamente elogiada adaptación de su novela *The Music of Chance* (La música del azar), en 1993, con la cual el documentalista Philip Haas debutó en la dirección de un film de argumento. Pero, para el caso, lo que importa es que Auster sabía quién era Wayne Wang, ya que había visto su **Dim Sum: A Little Bit of Heart** (1984) y le había impresionado bien. De haber visto su posterior **The Joy Luck Club** (*El club de la buena estrella*, 1993) tal vez la reacción hubiera sido de rechazo, no porque ese título estuviera del todo mal sino porque la sensibilidad de telenovela –inteligente y todo–

está tan lejos de Auster como un *best-seller* de Tom Clancy.

De todas formas, la carrera de Wang (Hong-Kong, 1949) no permitía un juicio definido. Desde que emigró por primera vez a los Estados Unidos, a los 18 años, ha trabajado a los saltos entre Asia y América, haciendo prácticamente de todo. Se graduó en cine y televisión en el California College of Arts, pero comenzó a trabajar a su regreso de Hong-Kong, primero como asistente de director de las secuencias asiáticas de un film norteamericano (**Golden Needles**, dir.: Robert Clouse, 1974) y luego en la realización de series televisivas. Cuando volvió a California se desempeñó como activista dentro de la comunidad chino-americana de San Francisco, de donde extrajo experiencia, personajes y anécdotas para su primer film, **Chan Is Missing** (1982), una comedia en blanco y negro en 16mm. con un costo de u\$s 22.000 que Wang co-escribió, produjo, editó y dirigió.

Dim Sun fue su segundo largo. Básicamente otra vuelta de tuerca sobre las internas de la comunidad china de San Francisco, tan simpática y bien recibida como la anterior, obtuvo una mayor proyección internacional (Cannes, British Academy Awards) y le ganó el ingreso al *mainstream* con **Slamdance** (*Sin vía de escape*, 1987), un *thriller* estilizado y de humor muy negro que tiene sus seguidores, aunque el turro de Maltin lo haya calificado de BOMB (el hombre, de nuevo, no entendió el chiste). Con su crónica histórica de chinos de Hong-Kong emigrando a Nueva York en 1949, mientras sus mujeres se ven impedidas de acompañarlos, **Eat a Bowl Tea**¹ (1989) tenía algo del

por Alvaro Buela (desde Londres)

Wang primerizo (en su retrato afectuoso del problema interracial, en su media tinta de melodrama y comedia), al contrario de **Life Is Cheap... but Toilet Paper Is Expensive** (1990), que es algo así como la mosca en la leche, y no sólo la leche de Wang.

Repulsiva, violenta, experimental, debía ser un documental sobre el bajo mundo de Hong-Kong, pero terminó como un creativo *pastiche* con una vaga trama policial que, en realidad, no importa: importa el efecto cómico y grotesco, importa la actitud de hacer algo gratuito y único. Su exhibición fue destinada a circuitos marginales de pocas ciudades, lo cual no impidió que ganara una justificada fama internacional de perla bizarra. Si Wang pudo hacer **Life Is Cheap...**, podría hacer cualquier cosa, aun volver al mundillo chino-americano de **El club de la buena estrella**, sobre novela de Amy Tan, y un tiempo después llamar a Auster para adaptar **Auggie Wren's Christmas Story**.

Escritor y cineasta se encontraron varias veces en Nueva York, intercambiaron ideas sobre cómo debía ampliarse la historia, caminaron por los lugares de Brooklyn que habían inspirado el relato. Eventualmente aparecieron más personajes, los que ya existían consiguieron otro espesor y el plan para un largometraje comenzó a tomar forma. Auster escribió un primer borrador del guión, que fue enviado de inmediato por Wang a un productor amigo, asociado a dos compañías japonesas: la N.D.F. y la EuroSpace, antes involucradas con títulos como **The Crying Game** (*El juego de las lágrimas*, Neil Jordan-1992) y **The Naked Lunch** (*Festín desnudo*, David Cronenberg-1991). Al conseguir de ellos el dinero necesario para elaborar un guión definitivo, Auster escribió varias versiones a lo largo de cuatro años, mientras soñaba con Tom Waits para el papel de Auggie, y "un pequeño relato donde robar resulta ser un regalo y mentir resulta decir la verdad", como el propio autor define su cuento de Navidad, se convertía en **Smoke**.

Al sumarse al proyecto, la empresa Miramax como principal inversor y distribuidor, quedó asegurada la realización de la película. Waits fue contactado por el propio Auster, y en principio aceptó participar, pero luego desistió y fue sustituido por el notable Harvey Keitel. Aplomado y totalmente impregnado del tono emocional de la película, Keitel resultó la mejor elección, al punto de que Auster se vio obligado a reconocer que el actor "hace cosas que nunca pensé que Auggie haría. Y están bien. Recuerdo un momento en que él tira una lata de Coca-Cola a alguien dentro de su negocio. No estaba en el guión, pero él simplemente lo hizo y me alegro por ello". Además de tirar latas de Coca-Cola, Keitel otorga a su personaje una densidad particular, entre la viñeta bonachona que es su máscara y el espejismo literario que reclama el libreto.

Por más que la película esté estructurada como un rompecabezas de historias entrecruzadas, que al mismo tiempo esquivo cualquier artificio; por más que la atmósfera de cada diálogo envuelva a los personajes y a los espectadores bajo un único manto;



Paul Auster

por más que todos los actores defiendan su territorio con armas genuinas, en algunos casos con velado virtuosismo (William Hurt, Stockard Channing, Forest Whitaker), Keitel es el dueño del juego. Hay que verlo vendiendo cigarros detrás del mostrador, como si esos cigarros y ese mostrador fueran una extensión de su cuerpo, de su identidad. O charlando, distendido y sonriente, con la fauna que se junta en el negocio. O la paciencia infinita con que escucha los reclamos de una ex-amante perdida en la memoria, que ahora reaparece con la noticia de que ambos tienen una hija adolescente y *junkie*.

No es de extrañar que Keitel sea el conductor de lo que Wang llama "el corazón del film": la escena en la que Auggie muestra al escritor Paul Benjamin (Hurt) su colección de fotografías. "Mientras Paul echa una ojeada rápida, Auggie le dice: 'Nunca verás nada si no lo haces despacio'. Paul cree que todas las fotografías son iguales, pero Auggie le explica que cada una es diferente, que si una persona se queda en un mismo lugar y mira cuidadosamente a su alrededor, verá siempre algo nuevo. Al menos lo suficiente como para crear un buen relato". Entre otras cosas, **Smoke** es eso; la celebración de contar historias como acto sagrado, como un ejercicio de generosidad y comunicación extremas, perfectas. Por eso, cuando al final Paul se confiesa bloqueado para escribir un relato navideño que le han encargado —como le había ocurrido a Auster—, Auggie le "regala" el suyo, El cuento de Navidad de Auggie Wren.

Todo el mundo lo pasó bárbaro durante la filmación. Wang demostró ser un organizador tranquilo y seguro. Keitel y los "OTB men" (Giancarlo

Esposito, José Zúñiga, Stephen Gevedon), un trío que funciona como el coro en la tragedia griega, estaban particularmente inspirados en los ensayos, improvisando diálogos ingeniosos como quien sopla y hace botellas. Y a Auster se le fueron ocurriendo nuevas ideas que no tuvo más remedio que dejar afuera. Entonces pensaron que podrían hacer otra película a lo Roger Corman: en unos pocos días, casi sin costo y aprovechando la escenografía. Así nació **Blue in the Face**, una suerte de hermano menor, extrovertido y desordenado, de **Smoke**.

Los rasgos familiares son indudables: reaparecen algunos personajes; el negocio de Auggie sigue siendo un eje; hay una pasión por desarrollar pequeñas tramas que se sustentan en sí mismas. Pero también hace evidente su condición de divertimento, de juego libre, de homenaje a Brooklyn, un lugar donde la gente piola todavía fuma, cultiva con maestría el cuento oral y practica el arte de perder el tiempo. Si antes se había caminado al filo de las reglas clásicas que implica una filmación, aquí las reglas se fueron al diablo. Mientras que Auster se ponía a dirigir al lado de Wang, los actores colaboraban con el "guión", y como las tomas debían durar los diez minutos que contiene un rollo, pusieron la cámara delante de Lou Reed, o de Jim Jarmusch (notable), o de Lily Tomlin, y dejaron fluir sus historias, obligándolos a que hablaran hasta que tuvieran "el rostro azul". Estaban al borde de la primera "película instantánea" de la historia del cine y no había tiempo para planificaciones.

Todo lo que **Smoke** tiene de aferrado a un guión y de control emotivo, **Blue in the Face** tiene de improvisación y de fiesta. Con diferentes puntos de partida y desde diferentes estados del humor, cada pieza se sustenta en el puro placer de contar, de reproducir personajes, de irse por las ramas. No importa si lo que resulta cae dentro de algún género establecido. No importan las reglas del cine, ni de la literatura, ni del cine literario. Importan las palabras y su anclaje con las imágenes. Y si las palabras son verdaderas generarán buenas imágenes. Así procede (o no) la creación. Así nacen textos y películas entrañables.

1. Se editó en video como **Perversión en el Barrio Chino** (LK-Tel).

Smoke (EE.UU., 1995)

Dir.: Wayne Wang. Libr.: Paul Auster. fot.: Adam Holender. mús.: Michael Portman. mont.: Maysie Hoy. c/Harvey Keitel, William Hurt, Forest Whitaker, Stockard Channing, Giancarlo Esposito.

Blue in the Face (EE.UU., 1995)

Dir.: Wayne Wang y Paul Auster, sobre situaciones creadas por ambos y con la colaboración de los actores. fot.: Adam Holender. mús.: John Lurie. mont.: Christopher Teleffsen. c/Harvey Keitel, Victor Argo, Lou Reed, Jim Jarmusch, Madonna, John Lurie, Lily Tomlin, Roseanne, Michael J. Fox.

**Desde hace
ocho años
estamos ofreciendo
los Grandes
Clásicos del Cine.
Mucho antes de
que se conviertan
en Clásicos.**

VIDEO ARCHIVO

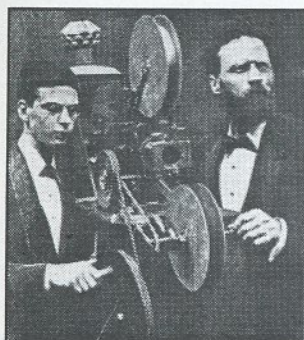


Valentín Gómez 3056

8 6 3 - 4 5 6 3

**Colección de 10.000
Títulos con lo Mejor de
los Máximos Creadores
de la Historia del Cine.**

**Y también podés disfrutar de
1300 exclusivos Videos para
Adultos de ALTO VOLTAJE!!!
Hétero - Bisexuales - Gays
Bizarro - Sado - Bondage
Travestis - Lesbianas**



Video Cinemateca El Gato

Centro Cultural del Cine

Av. Cabildo 2370 - Planta Alta Local 80

Cdad. de la Paz 2369 - Planta Alta Local 80

Horario: de Lunes a Viernes de 10 a 12.30 y 17 a 21 hs.

Sábados de 14 a 17 y 17 a 21 hs.

TENES QUE VENIR



- Un mundo nuevo en materia de comics.
 - Encontrá todas las revistas americanas todas las semanas al mejor precio.
 - Además la mayor variedad en juegos de rol y figuras de plomo.
 - También videos, remeras, posters, y mucho más.
 - Te esperamos de lunes a jueves de 11³⁰ a 21³⁰, los viernes y sábados hasta las 22³⁰.
- Ahora también abrimos los domingos.

Envios al interior



GALLO 1639

(SANTA FE AL 3000)

Tel.: 821-7653

FOR

O

O

O



Los nuevos

Uno

Four Rooms, el film ómnibus realizado por Allison Anders, Alexandre Rockwell, Robert Rodríguez y Quentin Tarantino, pasó rápidamente por los cines norteamericanos sin gustar demasiado a nadie. Hasta cierto punto, esa pobre repercusión era previsible a causa de la relación de amor-odio que une a buena parte de la prensa con figuras que han atravesado el proceso que vivió Tarantino: de Nada a Dios en un par de años. Parece que la saturación informativa que rodea su persona necesariamente genera procesos traumáticos y hasta ligeramente esquizofrénicos en muchos cronistas, que en un momento lo saludaron como la salvación del cine norteamericano y ahora esperan cualquier cosa que haga para voltearlo a hondazos. El fenómeno Tarantino ha llegado a esa instancia difícil en la que resulta vendedora cualquier cosa que se escriba sobre él, incluso desfavorablemente.

Como otros antes que él, Tarantino enfrenta una presión de expectativa tan formidablemente abrumadora que será un verdadero milagro de su voluntad si logra gambetear la inhibición y estrenar otro largometraje antes de 1997. El éxito simultáneo de crítica y público es algo que no se perdona pronto. Cada vez que piense en su nueva película, Tarantino tendrá presente que no alcanzó una década para que, ante cada estreno de Spielberg, los críticos dejaran de recordar que con 1941 había metido la pata, o que Chaplin necesitaba entre cuatro o cinco años para animarse a enfrentar a la opinión pública con un nuevo film. Es comprensible que en lo profesional prefiera dedicarse a estimular la distribución norteamericana de las películas que le gustan, o a ajustar cositas en *Marea Roja* (Tony Scott, 1995), o a hacer un papel para Robert Rodríguez en *Desperado* (1995) mientras le escribía *From*

Dusk 'Til Dawn (1996) entre otras actividades de ese tipo.

Vaya un ejemplo menor y local:

"Lo cierto es que el futuro de Taranta es tan incierto como el de Diego: ni el más entusiasta de sus apólogos confía en que su infinita autocomplacencia no nos regale en algún momento una piedra inasimilable (algo de esto puede haber en su cuarta parte de Four Rooms, la película que filmó en colaboración con tres de sus amigos; también se entrevistó en su colaboración en el guión de Marea Roja)".

Gustavo Noriega, en *El Amante Cine*, Buenos Aires, enero de 1996.

Desde el "Lo cierto" inicial hasta el prejuicio hacia un film que no vio y hacia otro en el cual la



U M R S

monstruos

por Fernando Martín Peña

colaboración precisa de Tarantino es sólo una cuestión especulativa, el texto de Noriega establece que la aparición de esa "piedra inasimilable" tiene que ver más con su propio deseo que con la fantasmagórica probabilidad que su frase inventa, porque lo único "cierto" hasta que un nuevo film aparece es lo que el autor ha sabido hacer hasta entonces. Noriega, en el mejor de los casos, se apresura a tomar las medidas del ataúd.

Dos

La idea de *Four Rooms* fue de Alexandre Rockwell, director de films como *In the Soup* y *Somebody to Love*¹, y data de fines de 1992: "Después de que *In the Soup*, *Perros de la calle* y *Nafta*, comida y alojamiento fueran éxitos en el Sundance, hubo una cena para festejar y yo mencioné la posibilidad de

hacer un film colectivo sobre un botones y varios personajes en diferentes habitaciones del Chateau Marmont, la víspera de año nuevo"². Rockwell pensó primero en Tarantino, Paul Bartel y Alan Rudolph para dirigir cada segmento, pero cuando Tarantino logró entusiasmar al productor Lawrence Bender y el proyecto pasó a la empresa Miramax, surgió la condición de que los cuatro realizadores fueran jóvenes. De modo que el cuarteto se completó con Allison Anders, que después de *Nafta...* resultaba una opción natural, y con Robert Rodríguez, cuyo *El Mariachi* lo había colocado bruscamente en un plano similar, aunque por razones básicamente económicas.

Con la preproducción bastante avanzada, Tarantino anunció que se retiraba del proyecto. "Yo comprendo la voluntad de desertar", dijo más tarde Allison Anders. "Quiero decir, yo deserté del secun-

Fernando Altschul

dario. Pero lo de Quentin nos hubiera matado a todos nosotros y él no había pensado realmente en eso. Simplemente estaba saturado por toda la promoción alrededor de *Pulp Fiction*. Pero una vez que Alex y yo se lo explicamos, lo pensó y el asunto siguió adelante". La película se filmó durante el mes de diciembre de 1994 y el montaje final lo hicieron entre los cuatro, después de que cada uno hubo trabajado el tiempo suficiente en sus respectivos episodios. "Íbamos a comer", explicó Rockwell, "pedíamos, y nos quedábamos allí sentados. Ni siquiera éramos capaces de mirarnos directamente a los ojos. ¿Quién iba a atreverse a hablar primero? Todos teníamos derecho al corte final. Pero ¿qué podía decir yo sobre el episodio de Robert? Su estilo es muy diferente al mío. ¿Qué iba a decirle? ¿Algo como 'Te hace falta más acción, Robert...'? Así que nadie hablaba, hasta que yo dije: 'Eh... creo que mi episodio es una porquería' ". En esos términos llegaron a ponerse de acuerdo con respecto a la versión final, mientras al mismo tiempo se hacían cargo de otros proyectos. El más ocupado de los cuatro era Rodríguez, que hizo el montaje de su episodio en forma simultánea al de Desperado.

Tres

El único factor común en los episodios de *Four Rooms* es el actor Tim Roth. "Fue agotador. Porque cada uno tiene su propio sentido del humor y diferentes estilos para filmar. Allison usó grandes paneles de luz, como en una película antigua, y es capaz de improvisar en un segundo. Alex usa un montón de lucecitas repartidas por todas partes y le preocupa mucho el modo de crear los gags y la puesta en escena de cada plano. Con Robert mucho no me acuerdo porque trabaja muy rápido. Filma esta partecita, esta otra, esta otra y esta otra, y mientras están poniendo las luces allá, él está acá filmando alguna otra cosa, porque sabe cómo hacerlo. Pero fue muy fácil. Todo lo que yo tenía que hacer era preguntar: 'O.K., Robert: ¿y ahora dónde me pongo?'. Con Quentin fue distinto que las otras veces porque él también actúa aquí. Cuando sólo dirige está muy concentrado y es divertido trabajar con él. Pero actuar, escribir y dirigir al mismo tiempo lo pone muy, muy nervioso. Así que fue muy difícil para él pasar, en su interior, de un trabajo a otro".

Esto confirma el viejo lugar común: "Desparejo, como film en episodios". Otra razón para no adelantar juicios sobre *Four Rooms*.



en la página anterior: Tim Roth, el botones sorprendido de *Four Rooms*

Otro argentino en Hollywood

En el número 16, *Film* publicó una carta de Ruy Folguera en la que hablaba de su experiencia como integrante del equipo que confeccionó la música de *Un paseo por las nubes*. Altschul, por su parte, es otro argentino inserto en la industria cinematográfica norteamericana, más ligado a la producción y a la dirección. Trabajó con varios notables, entre ellos Alex Cox y Percy Adlon, y fue asistente de dirección en *Four Rooms*.

-Esa película es un proyecto de Alex Rockwell, el de *In the Soup* (1992). Es una noche de fin de año en un viejo hotel de Hollywood donde iban todas las estrellas, pero que ahora se ha venido abajo. La recepcionista principal tiene una fiesta y decide contratar a un botones (que iba a hacerlo Steve Buscemi, pero no aceptó y se lo dieron a Tim Roth) que tiene así su primera noche de trabajo. Le dice que casi toda la gente del hotel se fue y hay sólo cuatro habitaciones para atender. El botones tiene cuatro secuencias distintas a medida que lo llaman de cada habitación, en las cuales hay una fiesta distinta con distinto nivel de locura.

En la primera historia, que dirige Allison Anders (*Nafta, comida y alojamiento*, 1992, *Mi vida loca*, 1994), hay siete brujas que se juntan cada fin de año para tratar de revivir a la diosa del amor y cada una trae distinta utilería para hacerlo. Entre las brujas están Madonna y Valeria Golino. Una de ellas tiene que traer una botella de esperma, se la olvida, y la única opción que le queda es el botones, al que entonces trata de seducir. La segunda historia, de Robert Rodríguez, es sobre una pareja de tipos de la noche -uno de los cuales es Antonio Banderas- con dos chicos a quienes dejan en la habitación, se van y le dicen al botones que los mire de vez en cuando. Lo vuelven loco.... Es muy al estilo de Rodríguez, está hecha a gran velocidad. Cuando cualquier director estaría contento con hacer diez planos por día, él hace ochenta. Si no, no está satisfecho. Tiene un fotógrafo muy bueno, que filma constantemente con dos cámaras, en línea, pero sabiendo con precisión qué quiere filmar, sin cubrir toda la escena. Hace todo él solo: tiene en su casa un sistema de compaginación electrónico propio -que es como una AVID y se llama Tool Works- seguro comprado con el dinero que ganó con *El Mariachi*. No revela él, pero cuando llega el campeón, digitaliza y edita ese mismo día. Es el sueño del productor y el martirio del compaginador. Cada uno de los directores filmó entre siete y diez días, y a los cinco días de haber terminado su rodaje, Rodríguez ya tenía un *trailer* de lo suyo.

El tercer episodio, de Alexander Rockwell, es más oscuro porque trata de un marido celoso (David Proval, el barman de *Después de hora*) y su esposa (Jennifer Beals), que está atada a la cama cuando entra el botones. El marido está convencido

de que el botones es el amante de su mujer, le apunta con un arma y lo captura durante una hora. Lo tortura sin dejarlo salir de la habitación.

Y la cuarta historia, la de Quentin Tarantino, es con Tarantino, Bruce Willis, Paul Calderón y Jennifer Beals, que reaparece. Es una vuelta de tuerca sobre *The Man from Rio*, que hizo Alfred Hitchcock para su serie de TV. En el episodio de Hitchcock, hay una apuesta entre Peter Lorre y otro tipo: si el otro puede prender diez veces seguidas el encendedor, Lorre le da su auto; si no puede, le corta un dedo. En el de Tarantino, la situación es que Chester, un cómico de moda en Hollywood (él mismo), con la supervisión de su representante (Willis), le apuesta a Calderón que si puede prender su encendedor Zippo diez veces seguidas le regala su auto (el convertible de *Pulp Fiction*) y si no puede le corta el dedo meñique de un hachazo. Para eso, le piden a Tim Roth que traiga un bloque de madera, un hacha, un balde con hielo..., todo lo necesario para hacerlo. Y después le ponen un montón de plata sobre la mesa para que haga de juez y verifique si Calderón prende o no diez veces el encendedor. Son 25 páginas de guión que Tarantino resolvió con tres tomas de steadycam. Esa era la propuesta inicial, pero igual hicimos otros treinta planos de referencia por si acaso, ya que no vi el armado final del episodio.

-La película transcurre íntegramente en la habitación...

-Sí, y en la conserjería del hotel. Los actores hicieron sus participaciones por el mínimo, que son 2.000 dólares por semana. El proyecto lo financió Miramax, compañía que surgió con *El juego de las lágrimas*. Yo trabajé en los episodios de Rockwell y Tarantino.

-Lo curioso es que Tarantino haya aceptado trabajar con otros directores, haciendo un film de bajo presupuesto, después de lo ocurrido con *Pulp Fiction*...

-Lo que ocurre es que tanto Tarantino como Rockwell salieron del Sundance Film Institute de Robert Redford. Incluso este proyecto creo que empezó en el Sundance..., y les pagaron bien porque por tres semanas recibieron algo así como 100.000 dólares. La filmación estuvo terminada en diciembre del '94, pero tardó en estrenarse. Mucho de lo que retardó fue la negociación de "egos" de los cuatro directores: en elegir la música, en cuál era la introducción, y en agregar una secuencia de créditos en animación. Por un lado, un productor busca un período propicio: *Mi pobre angelito 2* tenía que salir en Navidad, y están las películas que son "de verano", como las comedias. Y además Allison Anders ha estado ocupada en la producción de un film: de Scorsese.

-Y Miramax distribuye el proyecto por Disney...

-Sí, al igual que Amblin distribuye por Universal.

En el caso de Miramax, ahora Tarantino tiene una oficina ahí. El motivo es lo que en Hollywood se llama el *first look deal* (convenio de primera mirada). Hago un convenio con una compañía, que me da una secretaria y cierta cantidad de plata por año, y yo le doy la prioridad de ver mi guión antes que otros. Si a esta productora no le interesa, estoy libre de llevarse a otra. Es un modo de asegurarse que no te vayas a otra parte, y a la vez de cubrirse. Lo hacen en todos los estudios.

-¿Cómo fue el trabajo en los dos episodios que vos hiciste...?

-Con Rockwell fue un trabajo interesante, porque él trabaja con el asistente de una forma más creativa que lo que hace la mayoría. Hay directores que trabajan con un *shotlist* (lista de tomas) y otros no. Rockwell trabaja exclusivamente con *shotlist* y la hace con su asistente, mientras que la mayoría lo hace con su director de fotografía. Tarantino trabaja con su fotógrafo Sekula, pero como era un episodio con steadycam, Sekula no hacía cámara, ponía la luz. El *look* de la película es muy heterogéneo. En el episodio de Anders, la fotografía la hace Rodrigo García -el hijo de Gabriel García Márquez- que hace una luz tamizada por siete muselinas; y Sekula pone -como en la escena del bar entre Roth y Samantha Plummer en **Pulp Fiction**- veinte luces de 20 kilovatios cada una, y con película de 25 asas exclusivamente, sin utilizar filtros. Y el fotógrafo de Rockwell hacía foto-fija y tiene otra forma de trabajar. Por eso el *look* de la película varía tanto...

-¿Y cómo fue con Tarantino?

-El venía de un vendaval de publicidad en todo el mundo. Llegó una semana antes de empezar el rodaje. Tarantino es una persona de un entusiasmo tremendo, contagioso. Los actores estaban muertos de cansancio -Bruce Willis venía de hacer la tercera **Duro de matar**- y de todas maneras se prendieron. El está creído, pero tiene guiños. Es sorprendente que no esté más creído. Sabe lo que quiere.... Creo que sabe muy bien lo que quiere sacar de un actor en términos de diálogo y que sabe plantear muy bien la escena. En **Marea roja**, el último film de Tony Scott, Tarantino entró para hacer un último pulido del guión y lo notás en ciertos momentos.

-¿Por qué su episodio es todo con steadycam? ¿Hay algún motivo narrativo?

-Yo no lo encontré. El *steadycam* está pensado para tener un magazine de 400 metros y para hacer una toma de ocho minutos tenés que cargar el magazine con 1000 metros. Esto para empezar te desequilibra el aparato, que hay que recalibrar, y tenés al tipo que hace 120 tomas por día y se muere con ese aparato encima. Entrevistamos a mucha gente antes de decidarnos por el que iba a hacer esas tres tomas. De todos modos, hicimos un sube y baja para la cámara, con plataformas donde había cinco tipos que se tiraban del set para no estar en cuadro o que se tenían que esconder. Hay que pensar que no hay director norteamericano que no filme con sonido directo.

-Contabas que terminaste de hacer Trigger Effect...

-Sí, su director, David Koepp -guionista de **Carlito's**



Way y de **Mission Impossible**, ambas de Brian de Palma- hizo el guión de **Jurassic Park**, y quedó en relación con Amblin, la productora de Spielberg, que le propuso hacer un largo. Yo había trabajado con él en **Apartment Zero**, con Martin Donovan, que no es el mismo Donovan que actúa en las películas de Hal Hartley.

-¿Dónde conociste a Donovan?

-Yo estudiaba teatro con Norman Brisky, y ahí aprendía conmigo Ezequiel Donovan, que me dijo que su hermano era director de cine y estaba en Los Angeles. Me conecté con él y seis meses después estábamos en Buenos Aires haciendo **Apartment Zero** (1989). Fui como asistente de dirección de un proyecto *below line* (bajo la línea), porque andaba en los 500.000 dólares.... Y tuvo un suceso crítico, toda la gente de cine la vió pese a darse sólo en salas de arte.... Koepp siguió su carrera como guionista y yo la mía repartida entre la asistencia de dirección y la dirección artística, que allá se llama *production designer* o *art director*. Estás a cargo de escenografía y construcción de set pero también supervisás el vestuario y el maquillaje, trabajás la "paleta de color" con el fotógrafo. Allá es raro que alguien haga las dos cosas ya que el asistente de dirección es un cargo casi gerencial. Vigilás horarios y plan de filmación. El desglose es más engorroso. En Europa es más como acá: el asistente es un segundo director; en Estados Unidos, en cambio, movés el set, fijás los tiempos: si hay que acelerar o frenar, el ruido o el silencio del set.

Otras sos casi el representante del productor en el set, al no estar el productor. Yo hice escenografía y en los tres últimos años me dediqué a la asistencia de dirección y de producción.

-¿Sería lo que acá se llama producción ejecutiva?

-Sí, me encargo de contratar el equipo de producción, que esté todo lo que hace falta y consulto más al director por estar en contacto con la parte de post-producción. El director consulta conmigo porque se está en un momento en que se va el sol y hay que hacer quince planos, y hablamos de cómo sacar la escena lo mejor posible. Es un puesto más creativo de lo que sería un productor ejecutivo o un *line producer*.... Estuve trabajando más en el campo del cine independiente. En 1987 trabajé en Nicaragua

con Alex Cox en **Walker**. Logré entrar porque hablaba castellano. Fue en plena Revolución Sandinista, no era el momento ideal para hacer una película allí. Era un proyecto muy ambicioso, con 140 personajes que hablaban; todo el equipo técnico lo trajeron de México... ahí hice lo que ellos llaman la segunda unidad, es decir, ocupándome de todos los complementos. Cuando la primera unidad termina de hacer sus escenas y falta una cantidad de planos -o de pelea, o de explosiones por ejemplo- la segunda unidad se ocupa de eso porque la primera unidad no puede esperar todo un día para hacer una puesta de sol. Te quedás con una unidad más pequeña y hacés todos esos planos.

De ahí logré entrar en un proyecto de Percy Adlon, que hacía **Salmonberries** (1993) en Alaska. Esta película tuvo una distribución pequeña en Estados Unidos y está protagonizada por K. D. Lang, Chuck Connors y Rosel Zech; los otros actores eran esquimales. Aquí fui asistente de primera unidad. Adlon quiere trabajar con un equipo reducido: hizo 150 documentales en Alemania y le gusta manejarse de un modo ágil, teniendo sólo un productor, un sonidista y un camarógrafo. Ni siquiera teníamos compaginador durante la filmación, lo que suele ocurrir en Estados Unidos. El hace un pre-armado y marca qué es lo que falta: si primeros planos, si el laboratorio rayó tal cosa.... Adlon está habituado al documental: filmás el material que tenés y después armás en tu casa el film. Visualmente es interesante lo que hace, pero en términos narrativos tiene problemas.

-¿Qué diferencias hay para vos entre Cox y Adlon?

-Cox es un loco, es un abogado inglés graduado en Oxford que un día decidió ir a la UCLA a estudiar cine, y que hizo como proyecto de tesis **Repo Man** (*Idem.*, 1984). En **Walker** se pasó de presupuesto de manera increíble. En Estados Unidos hay un sistema de seguros, el Completion Bond. Los inversores pagan 1 o 2 por ciento del costo total del film y si se va de presupuesto, la compañía de seguros toma el control y terminan "sacando" la película. Los inversores saben así que van a tener 90 minutos con algo que tiene sentido. Cox se había pasado de presupuesto, los tipos van a Nicaragua y Cox se rehúsa a hablarles. Se pasó porque de noche escribía escenas nuevas....

La historia de **Walker** es interesante: un americano bancado por el Sur de Estados Unidos, que peleaba en la Guerra de Secesión, invade Nicaragua, derroca al presidente y él mismo ocupa su lugar. El Sur le dice que lo banca pero que haga segregación racial. El problema era que como la mitad de sus soldados era negra, se sublevan, queman los pueblos y un pelotón termina fusilándolo. Había paralelos muy obvios entre lo que contaba Cox y lo que estaba pasando en Estados Unidos, y Cox lo hizo más marcado usando anacronismos, como

gente que toma Coca-Cola y cosas así... Desde la producción, hubiera sido más fácil filmarla en México, pero él quería hacerla ahí, y en parte, creo, por su mentalidad socialista, porque él quería abrir un mercado para Nicaragua, que estaba teniendo un bloqueo total, y ese era un modo de hacer una inversión de seis millones de dólares en Nicaragua. Cox puede hacer un buen film como *Sid & Nancy* (1986) o una tontería como *Straight to Hell* (1987), que tiene "intervenciones" de famosos como Joe Strummer o Grace Jones. En ese film, lo que ocurrió es que tenían dinero hasta una fecha y si no lo usaban desaparecía. Se fueron a España sin guión y filmaron durante dos semanas.... Así salió.

En cambio Adlon es un alquimista: toma una cantidad de personajes, los pone en un lugar hostil y se dedica a observar qué le pasa. No hay vuelta: la pega o no con algo así. Uno de los problemas es que gran parte del dinero que utiliza es propio y eso puede traer dificultades. En Europa tiene sus seguidores, pero en Estados Unidos se le hace difícil. Su última película, *Young & Younger*, todavía no se estrenó y tuvo muchos problemas. La diferencia con Cox es que éste espera trabajar con temas que Hollywood no suele encarar. Ahora hizo en español una película que se llama *El patrullero*. En México, los policías son famosos por aceptar coimas y la película es sobre un "federal" que decide no aceptarlas, no por ser honesto sino por idiota. Pero Cox está acostumbrado a trabajar con presupuestos más grandes.... En términos de trabajo me interesa más Cox que Adlon; como espectador no sé si me pasa lo mismo. Después vino *Four Rooms*.

-¿Y en el medio no hiciste otras cosas?

-Sí, hice *The Prophecy*, con Christopher Walken, Eric Stoltz y Virginia Madsen. La dirigió un escritor que hizo la primer *Highlander* (1986) y *Backdraft* (*Llamada*, Ron Howard-1991), y que ahora está siendo éxito de taquilla en Estados Unidos. Es un film sobre ángeles del Viejo Testamento que nada tienen de angelical, son oscuros, y vuelven a la Tierra para hacer una guerra, con Walken como villano principal.... Y como complemento hice dos trabajos de escenografía ya no para cine, sino que se trataba de estructuras fijas: una fue un parque de diversiones en Tokio, que diseñé y fue un proyecto de 1.200 millones de dólares, y luego me contrataron para hacer la escenografía del pabellón nacional de España para la Expo de Sevilla '92. Después, volviendo al cine, hice *Infinitud*, una película de y con Matthew Broderick, que es una historia de amor y trata sobre la vida de un físico Premio Nobel llamado Richard Fainman—que trabajó para Oppenheimer y aparecía en *Fat Man and Little Boy* (*Fabricantes de sombras*, Joffé-1989)- encargado de cálculos en Los Alamos para hacer la bomba de Hiroshima, y que se estrena en 1996.

-Ahora estás más sedentario.

-La estabilidad o la inestabilidad del negocio. Mi relación con el cine independiente no fue necesariamente por elección, más allá de que me interesara. Para calificar y entrar al sindicato de técnicos y directores, al D.G.A., tenés que probar 500 días de filmación, sumar "horas de vuelo", presentar listas de filmación, talones de cheques.... Recién este año logré completar ese trámite. Esto me permite entrar al circuito de films más grandes y de un promedio de cinco millones de presupuesto, pasás a 25 o 30 millones.

-¿Proyectos propios?

-Estoy haciendo un guión, con vistas a mostrárselo a un actor que pueda ayudarme a moverlo. Eso es lo que te da este oficio: conocer actores y entablar relación con ellos sin necesidad de recurrir al representante.

Notas

1. Sobre Rockwell, ver artículo de José Luis Cancio en *Film 10*, octubre/noviembre de 1994.

2. Esta y las siguientes citas textuales provienen de un artículo de L. T. Kit Carson para la revista *Filmmaker*, fines de 1995.





Dr. Jekyll & Mary Reilly

Una entrevista exclusiva
con Stephen Frears

Desde los tiempos del kinetoscopio hasta nuestros días, la historia del Dr. Jekyll y su siniestro *alter ego*, Mr. Hyde, ha inspirado más de veinte películas. Desde F.W. Murnau, en su poco conocido **Der Januskopf** (1920) con Conrad Veidt y Bela Lugosi, hasta directores de estilos tan variados como Jean Renoir, Jerry Lewis, y Mario Soffici se acercaron de maneras distintas al relato de Stevenson, a veces con resultados memorables. Desde luego, cuando se menciona el tema, las versiones que primero se recuerdan son la de Rouben Mamoulian de 1932 con Fredric March, y la de Victor Fleming, de 1941, con Spencer Tracy, Ingrid Bergman y Lana Turner. Los más memoriosos también recordarán la versión muda que interpretó John Barrymore en 1920, con una transformación más centrada en lo actoral que en el maquillaje y las típicas sobreimpresiones.

Pero a pesar de la cantidad de adaptaciones literales y variaciones de todo tipo alrededor de la novela de Stevenson, todavía quedaba algo que decir acerca del personaje emblemático de la dualidad del espíritu del hombre. Por lo menos así lo pensó el inglés Stephen Frears, un director que pese a su predilección habitual por el realismo, acaba de filmar la más costosa, y quizá también ambiciosa, de las películas sobre Jekyll y

Hyde. Se llama **Mary Reilly** y la historia del proyecto se remonta a 1992, cuando el éxito de taquilla del **Drácula** de Coppola provocó una ola de films de terror de alto presupuesto como **Wolf** con Jack Nicholson, **Entrevista con el vampiro** con Tom Cruise y el **Frankenstein** de Coppola y Kenneth Branagh. En medio de esta avalancha, **Dr. Jekyll y Mr. Hyde** era uno de los pocos mitos del género fantástico que quedaban disponibles.

En lugar de intentar otra adaptación directa del relato de Stevenson, la productora Tri Star prefirió llevar al cine la novela de Valerie Martin, **Mary Reilly**, una original vuelta de tuerca a la clásica historia del científico con doble personalidad: Mary Reilly es la torturada mucama del Dr. Jekyll, una mujer humillada por su padre abusador, que le dejó el cuerpo lleno de cicatrices y el espíritu traumatado por sus torturas psicológicas. Nadie mejor que la pobre Mary para sostener un amor platónico con Jekyll y una relación mucho más peligrosa con su alter ego criminal, Edward Hyde.

Por supuesto, ni Frears es un director de films de terror, ni el guionista Christopher Hampton (que recientemente comenzó su carrera de director con **Carrington**) tuvo la intención de hacer un film de género, aunque por supuesto John Malkovich da una nueva interpretación de Jekyll y Hyde y la película es un producto apropiadamente siniestro y perturbador.

"No soy un autor"

Antes del estreno norteamericano de **Mary Reilly**, Tri Star presentó la película a la prensa internacional en la ciudad de Chicago. Luego de la proyección, un Frears de actitud y estilo totalmente anti-Hollywood mantuvo un diálogo sobre su muy particular visión de Jekyll y Hyde, sin obviar asuntos más realistas como los pros y contras de trabajar con un presupuesto de 40 millones de dólares, figuras como Julia Roberts, John Malkovich y Glenn Close y la situación de la industria del cine inglés.

"Realmente no tengo la menor idea de lo que opinará el público que vaya a ver **Mary Reilly** pensando que es un film de terror", señala Frears. "Yo sólo me hago cargo de filmar mis películas. La suerte que tengan en la taquilla, la manera en que el estudio las maneje o la percepción que logre en el público es algo que no me interesa ni me preocupa en absoluto. Esas son cosas en las que yo no puedo influir de ninguna manera. El tema de la película es la represión, algo en lo que los ingleses somos expertos. La novela de Stevenson es sobre un hombre que busca un mecanismo de escape. Pero esta película se llama **Mary Reilly** y no pone el foco directamente en Jekyll sino en esta mujer que sostiene esta extraña relación con el científico y su doble. Yo no tengo ninguna teoría especial acerca de Jekyll y Hyde, pero la verdad es que me interesaron las posibilidades dramáticas de esta variación sobre la historia. El aspecto romántico me pareció bueno, realmente original, una verdadera pasión a gran escala".

En algunos momentos de la charla, el director de **My Beautiful Laundrette** y **The Grifters** adopta una actitud un poco a la defensiva. Algo lógico teniendo en cuenta que **Mary Reilly** fue una producción que atravesó problemas de todo tipo, incluyendo un retraso en su estreno que la eliminó de la carrera por el Oscar, una post-producción de más de un año y la ausencia de un desenlace para la historia, que provocó el rodaje de cuatro finales alternativos.

"Siempre me preocupó mucho el final de la película, porque quería que terminara con la intensidad de una ópera: estaba seguro del tono que quería que tuviera el final pero no estaba seguro de cómo podía lograrlo. Así que filmamos varias versiones diferentes, en los que alternativamente sobrevivía Jekyll o Hyde. A mí en realidad no me importaba tanto lo que pasara, sino alcanzar ese nivel de intensidad que quería obtener. Al final, quedó un desenlace similar al de la novela original".

Dicen que antes de la llegada de Frears a **Mary Reilly**, la productora estuvo cerca de convencer a Tim Burton para que la filmara. Frears reconoce que la idea estaba siendo desarrollada por el estudio bastante antes de que él se involucrara. "No soy un autor" ironiza el realizador, que nació en Leicester en 1941 y se recibió de abogado en Cambridge antes de dedicarse a la TV y al cine. "Mary Reilly era un proyecto que ya estaba iniciado cuando me llamaron para dirigirlo. Lo acepté porque me interesó de inmediato, y me daba la oportunidad de volver a trabajar con el guionista de **Relaciones peligrosas**, Christopher Hampton, a quien conozco desde mis tiempos en la TV. Después, con la participación de Malkovich y Glenn Close se fue dando como una especie de festejo conmemorativo del rodaje de **Relaciones peligrosas**. Claro que a veces debíamos disimularlo para que Julia Roberts no se quedara afuera".

La pregunta que Frears ya se ha resignado a responder una y otra vez es cómo logró que la actriz de **Mujer bonita** llegara a transformarse en la torturada Mary Reilly: "Como el personaje es británico, en un comienzo probé a dos actrices inglesas. Pero pronto surgió el nombre de Julia Roberts, y a mí me pareció grandioso. En ningún momento dudé de su capacidad como actriz, ya que ella es sumamente profesional y se preocupó por todo lo que hacía falta para componer a un personaje difícil en un rodaje que tengo que reconocer no fue nada fácil. Todo se filmó en estudio, y tanto por el tema como por el encierro el clima era realmente opresivo, lo que para mí era algo importante y quería trasladar al film. Con respecto al acento inglés, la verdad es que ella estaba más preocupada que yo, y tenía su entrenador personal. A mí me gusta trabajar con intérpretes americanos, son bastantes diferentes a los actores ingleses. Los británicos generalmente tienen un training teatral que los capacita muy bien, aunque les da un estilo un tanto más frío. En cambio los americanos quizá tengan más pasión, pero al principio, años atrás, me costó acostumbrarme a su manera de trabajar.

La verdad es que con respecto a dirigir actores

americanos, yo perdí la virginidad con John Malkovich en **Relaciones peligrosas**. Con Julia realmente no sé bien cual fue el método que terminó logrando su transformación. Hacer un film es algo misterioso. Creamos una atmósfera, y ella se fue adaptando sola".

Ambiciones que matan

Una consecuencia importante de la participación de Julia Roberts fue un abrupto incremento en el presupuesto del proyecto, ya que la actriz cobró alrededor de 8 millones por su trabajo en el film. "Cuando en una película se empieza a gastar tanto dinero, esa inflación empieza a afectar tu trabajo de maneras insospechadas. Pero eso no significa necesariamente que uno tenga que aceptar decisiones impuestas por otros, y además la gran inversión sirve para darle al film un nivel que nunca hubiera podido tener de otro modo.

Pero creo que la inflación de los salarios de los actores que se está viendo en Hollywood es un tema realmente serio, que puede terminar siendo un problema en la industria del cine. Con todo, no creo que la culpa la tengan los actores, porque en general ellos lo único que quieren es conseguir un buen papel. Primero se preocupan por conseguir el mejor papel posible, y recién después empiezan a hablar de dinero".

Una cuestión delicada era la de la doble interpretación de Malkovich, y su metamorfosis de Jekyll a Hyde. A Frears no le interesaba tanto que el film pudiera encasillarse como película de terror, pero quería que tuviera partes verdaderamente fuertes: "Algunas de las imágenes más terribles del film no surgen de Hyde sino de situaciones cotidianas, como un cocinero cortando una anguila viva, —usamos una de verdad mezclado con efectos especiales—. Nosotros, los ingleses, comemos esas cosas. Pero quería que la escena de la metamorfosis fuera algo realmente terrible y muy anatómico. Nunca había trabajado con esos efectos especiales, así que me limité a explicarle a la gente de efectos lo que quería, filmé unos planos, se los di a ellos, y al final algún genio adolescente me trajo la escena terminada, que me parece fantástica. Para mí ese tipo de escena tan técnica es algo muy tedioso de filmar, algo realmente poco inspirador".

De las docenas de películas sobre el personaje de Stevenson, Frears sólo volvió a ver dos, la versión de Fredric March y la de Spencer Tracy. "La primera sonora, de Mamoulian, es muy buena, pero lo que me pareció divertido es que Fredric March tiene toda la cara pintada y parece Al Jolson. La de Spencer Tracy me gustó. Nunca vi la de Jean Renoir (**El testamento del Dr. Cordelier**, 1958) ni tampoco la versión muda con John Barrymore. En cuanto al cine de terror contemporáneo, no me interesó ver el **Frankenstein** de Branagh. En ese sentido me interesan mucho más los viejos films de James Whale con Boris Karloff". En **Mary Reilly** hay una idea interesante sobre el mito de Jekyll y Hyde. Aunque se mantienen las características básicas de la histo-



ria, el concepto es menos extremista; hay más grises y menos blancos y negros. El Jekyll de Frears quizá no tenga el alma tan pura como la de la mayor parte de sus predecesores, y su Hyde es capaz de reprimirse un poco, aunque esto tal vez sea un mecanismo para que su relación con el personaje de Julia Roberts demore en consumarse.

En su caracterización del doble rol, Malkovich se acerca un poco más a la de John Barrymore que a la de los modelos posteriores más típicamente monstruosos. Barrymore ponía el énfasis en la actuación antes que en el maquillaje y los trucos, y Malkovich casi no se apoya en los efectos especiales, salvo en una única y sorprendente escena que quizá le deba algo al cine de David Cronenberg. Y curiosamente el Hyde de Malkovich también tiene puntos de contacto con el Buddy Love que encarnó Jerry Lewis en **The Nutty Profesor** (*El profesor chiflado*, 1963). Tanto este nuevo Hyde como aquel personaje paródico eran mucho más carismáticos y seductores que su doble bondadoso y civilizado.

La conquista del Oeste

Junto con Branagh y Neil Jordan, Frears es uno de los directores ingleses que se decidió a trabajar en Hollywood. Pero el realizador de **Mary Reilly** no cree que la única manera de filmar sea con docenas de millones de dólares y el apoyo de los grandes estudios. Su película anterior, la comedia **The Snapper** es una producción inglesa de bajo costo, y su secuela, **The Van**, actualmente en preparación, también se encuadra en esa línea.

"Filmar en Hollywood es bueno pero no imprescindible. Yo nunca me mudé a los Estados Unidos, porque mis hijos van al colegio en Inglaterra y quiero que todo siga siendo de esa manera. Pero claro, la industria del cine inglés no existe, y eso es un problema. Sin embargo de alguna manera se hacen buenas películas, basadas en individualidades, como por ejemplo Ken Loach. Yo estoy satisfecho tanto como director británico como director internacional. Y la cultura americana no tiene nada de malo. Le gusta a todo el mundo, y a mí también me encanta. Me gusta tanto que mis próximos dos films van a ser westerns. Me encanta John Ford, y estos westerns van a ser un poco en su estilo, y un poco en el de Hawks. No me gusta hablar mucho de lo que estoy por filmar. Uno va a ser un western ambientado cerca de la frontera, y otro lejos. No las quiero hacer con ningún estudio. Las dos películas van a ser rodadas con producción independiente".

Filmografía de Stephen Frears

por Héctor V. Vena y Fernando M. Peña

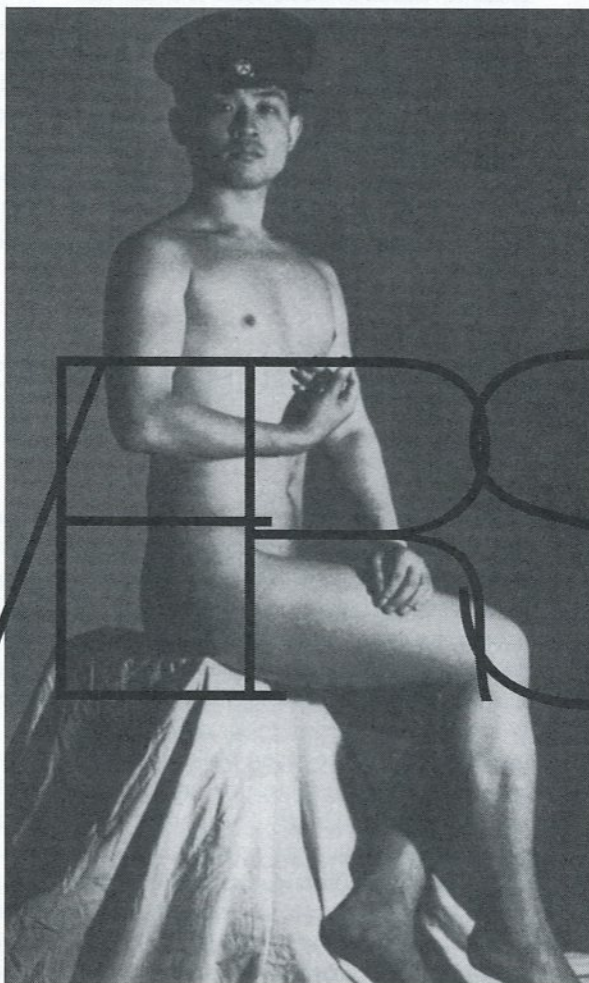
Nació en Leicester, Inglaterra, en 1941. Estudió derecho en Cambridge y luego ingresó como asistente en el Royal Court Theatre. Llegó al cine como asistente de dirección de Karel Reisz en **Morgan, un caso clínico** (*Morgan - a Suitable Case for Treatment*, 1966) y luego se desempeñó en el mismo cargo con Albert Finney en **La máscara y el rostro** (*Charlie Bubbles*, 1968) y con Lindsay Anderson en **If...** (*Idem.*, 1969). Desde su primer largometraje en 1971 hasta **La ejecución** (1984) trabajó activamente en la televisión inglesa. Su colaboración con el libretista Hanif Kureishi en **Ropa limpia, negocios sucios** y en **Sammy y Rosie se van a la cama** ha producido dos de los films más originales y perturbadores del cine inglés contemporáneo.

- 1967 **The Burning**; cortometraje.
- 1971 **Gumshoe** (*Sabueso verde*), c/Albert Finney, Billie Whitelaw, Frank Finlay, Janice Rule, Caroline Seymour, Fulton Mackay, George Innes, George Silver, Billy Dean, Wendy Richard, Maureen Lipman.
- 1979 **Bloodykids**, c/Derrick O'Connor, Gary Holton, Richard Thomas, Peter Clark. Largometraje realizado para la TV, pero estrenado en salas cinematográficas en algunos países.
- 1984 **The Hit** (*La ejecución*), c/John Hurt, Tim Roth, Laura del Sol, Terence Stamp, Bill Hunter, Fernando Rey, Lennie Peters, Bernie Searl, Brian Royal, Albie Woodington, Willoughby Gray, Jim Broadbent.
- 1985 **My Beautiful Laundrette** (*Ropa limpia... negocios sucios*), c/Daniel Day Lewis, Saeed Jaffrey, Roshan Seth, Gordon Warnecke, Shirley Ann Field, Rita Wolf, Derrick Branche, Garry Cooper. Hecho para la TV, pero estrenado en salas cinematográficas en algunos países.
- 1987 **Prick up Your Ears** (*Susurros en tus oídos*), c/Gary Oldman, Alfred Molina, Vanessa Redgrave, Wallace Shawn, Lindsay Juncan, Julie Walters, James Grant, Frances Barber, Janet Dale.
- Sammy And Rosie Get Laid** (*Sammy y Rosie se van a la cama*), c/Shashi Kapoor, Frances Barber, Claire Bloom, Ayub Khan Dim, Roland Gift, Wendy Gazelle, Badi Uzzaman, Juliette Lewellyn.
- 1988 **Dangerous Liaisons** (*Relaciones peligrosas*), c/Glenn Close, John Malkovich, Michelle Pfeiffer, Swoosie Kurtz, Keanu Reeves, Mildred Natwick, Uma Thurman, Peter Capaldi, Joe Sheridan. Producción norteamericana.
- 1990 **The Grifters** (*Ambiciones prohibidas*), c/Anjelica Huston, John Cusack, Annette Bening, Pat Hingle, Henry Jones, Michael Laskin, Eddie Jones, J. T. Walsh, Charles Napier. Producción norteamericana.
- 1992 **Hero** (*Héroe accidental*), c/Dustin Hoffman, Geena Davis, Andy Garcia, Joan Cusack, Kevin J. O'Connor, Maury Chaykin, Stephen Tobolowsky, Christian Clemenson, Tom Arnold. Producción norteamericana.
- 1993 **The Snapper** (*Esperando al bebé*), c/Tina Kellegher, Colm Meaney, Ruth McCabe, Colm O'Byrne, Eanna MacLiam, Ciara Duffy, Joanne Gerrard, Peter Rowen.
- 1995 **Mary Reilly**

ONESEX

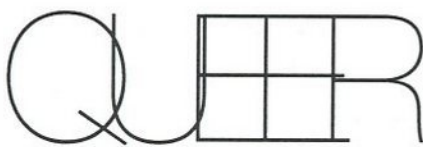
Cine y sexo diverso Dossier

DOSSIER



En un país como el nuestro, donde los medios tienden a confundirlo todo y donde es recurrente hablar de "enfermos" o "extraviados", la idea de este Dossier **Cine y sexo diverso** fue, ante todo, iluminar una zona difusa. Desde el comienzo se plantearon diversos problemas y abordajes: queríamos desechar lo "políticamente correcto" y ahondar en un territorio por lo general no esclarecido respecto de grupos, tendencias, temas. Tampoco queríamos explicar "el tema" del dossier mediante los datos biográficos de los autores –su identidad sexual–, ni dar cuenta sólo de los films que tuvieran escenas explícitas sobre la cuestión. Un último problema era que muchos de los films que más abiertamente se enrolaban en alguna de las corrientes tenían una circulación tan marginal que ni nosotros los habíamos visto ni el lector, probablemente, vería nunca.

De allí que decidimos que esta aproximación contara con artículos que abarcaran –aún de manera módica y provisoria– un muestrario de



Puede decirse que el conjunto cada vez más amplio y diversificado de teoría y prácticas culturales englobadas bajo el nombre de *queer* surgió como una crítica dirigida a un doble objetivo: la taxonomía binaria homo/heterosexualidad y la reducción de la política a la identidad. La expresión *queer* —un término peyorativo recuperado precisamente por su valor antagonístico— viene a designar todas las formas de sexualidad no (necesariamente) reproductivas. Esa totalidad no está organizada como una jerarquía que representa la imagen cartográfica de un centro (heterosexualidad) con márgenes más o menos tolerados.

El origen de la posición *queer* es entonces contestatario. Nace en un medio donde toda actividad lésbico-gay cuenta ya con modelos bien establecidos en todos los frentes (en la vida cotidiana, en la militancia, en el mercado, en las artes, en la investigación académica), por más que resulten oposicionales para una mayoría silenciosa embebida de valores familiares. Estos modelos derivaban de la historia de reivindicaciones que había tenido una culminación en 1969 con la insurgencia de Stonewall.

ya en la Antigüedad Clásica había opuesto a conservadores y hombres nuevos en la evaluación del origen social de los individuos y de la incidencia de éste en la idoneidad para la función pública. Se trata del debate natura/nutritura que puede encontrarse en Cicerón o Salustio (y que se reencuentra, por ejemplo, en Cervantes). Debían decidir si el nacimiento y la pertenencia de clase lo eran todo, o si no era más relevante la educación. Los hijos de sus obras querían los mismos derechos que aquellos que eran solo hijos de sus padres.

Pareja decisión afectará a la homosexualidad: ¿era congénita o adquirida? Por cierto, la pregunta, de carácter heteronormativo, era anterior a la *gay lib* y no provenía de ninguna aceptación de las prácticas sexuales entre personas de un mismo sexo: la decisión era entre una enfermedad innata (pero a veces contagiable) y un mal hábito (contagioso por definición). Ahora bien, es sintomático de la praxis social de la militancia lésbico-gay (y por cierto desde mucho antes de cualquier sindicalización o frente) que la respuesta que se diese a esta pregunta fue-

algunas observaciones preliminares

todas esas problemáticas. La presunción fue que la idea surgiría de la totalidad más que por lo evidente de cada escrito por separado. De allí, también, la decisión de dividir el tema en dos partes: una que recorra exclusivamente la producción de los últimos tres o cuatro años y otra que procure dar cuenta de sus orígenes. Por una razón cronológica tal vez ridícula pero sin duda práctica, entendimos que esto último había que hacerlo antes y entonces salió este primer dossier, básicamente a partir de una ambiciosa pregunta: ¿Qué pasó con la imagen gay en cien años de cine? ¿Qué pasó antes de que esa imagen fuera reemplazada por una identidad?

Por eso un texto de esclarecimiento, informativo, para zanjar reduccionismos, como el de Alfredo Grieco y Bavio; por eso otro que rastrea temas y modos de representación tópicos como el de Ivonne Yolis y Martha Hendler sobre Derek Jarman; por eso el artículo de Sergio Wolf sobre Pasolini y la idea del retorno a la primitivo enlazado con los cuerpos masculinos y la pureza; por eso una cronología que busca un rastreo cinematográfico e histórico del tema; por eso, finalmente, lo escrito sobre George Cukor cuya célebre maestría en la dirección de actrices revelaba una sensibilidad singular.

Nadie trabajó con la pretensión de agotar el tema, desde luego.

Durante los años '60, la lucha tenía los mismos fines que otros grupos dentro del movimiento de derechos civiles: antidiscriminación, igualdad formal de derechos para las minorías. En una época donde los progresos de los afroamericanos eran bien visibles, las tácticas y el lenguaje de éstos habrían de resultar inevitablemente ejemplares. El *Black is beautiful* encontraba su correlato en *Say it loud gay and proud*. El orgullo lésbico-gay era la afirmación arrogante de una identidad diferencial, pero que ahora pasaba de la soledad a la grey. Esa identidad formó en los '70 una subcultura que acabó pareciéndose a una segmentación del mercado. La moderada liberación de la sexualidad tenía su contrapartida en la esclavitud de la polarización y del ghetto. Rápidamente se formó un imaginario (masculino, blanco, de clase media) de bares, baños, honchos, música disco y San Francisco. *The Joy of Gay Sex* (1977) era un manual de la nueva vida de oportunidades sexuales: un médico (Charles Silverstein) y un escritor (Edmund White) ofrecían su doble caución.

Cruising (1980) de William Friedkin ofrecerá la imagen nocturna, subterránea y demonizada de aquella vida, pero ya en un contexto decididamente homofóbico que se extremará en la era del sida. Los años de la epidemia fueron también los de Thatcher y Reagan, y significaron un recrudecimiento de la política de la identidad para la militancia lésbico-gay.

Si esa identidad que se desplegaba con orgullo era una preferencia o bien una orientación, nadie podía decirlo con certeza absoluta. Nadie podía tampoco dar una explicación genética de ella que fuera descriptivamente adecuada. Se repetía un debate que

ra precisamente pragmática, y no se preocupaba siempre en primer término por la consistencia lógica o el valor de verdad. Es innecesario insistir en que la ciencia a que se resistía estaba sobredeterminada por relaciones políticas y económicas que oscurecían la busca desinteresada de la verdad objetiva.

Los medios se hicieron eco de un debate que aún hoy continúa. Las posiciones extremas son la del biologicismo y la del construccionismo social. Para los primeros, la homosexualidad tiene su origen en las hormonas, los genes, las células del cerebro o alguno otro determinante orgánico; los segundos, olvidados de la biología, enfatizan la construcción histórica, contingente y reciente de una entidad teórica ("homosexualidad") que de otro modo carecería de existencia taxonómica. Los compromisos entre una y otra posición existen (ejemplo: predisposición natural + educación temprana); son casi dominantes. Pero una y otra, más allá de lo que signifiquen en sus términos estrictos para la discusión científica, se han convertido en enclaves argumentativos, en reservas tópicos de las que es posible valerse de distinto modo en situaciones diversas. El historicismo es útil en el cuestionamiento de las instituciones -legales, médicas, religiosas- que alienan la opresión de quienes realizan actos "antinaturales". Cuando esas mismas instituciones adoptan la posición construccionista y sostienen que la homosexualidad debe combatirse porque las niñas y niños pueden aprenderla (de sus maestros o sus tías), resultan útiles, en la discusión política inmediata, las argumentaciones del esencialismo biológico.

La posición *queer* continuará ese uso vertiginosamente argumentativo de las respuestas a una pregunta cuyo planteo mismo resulta de una lógica binaria de regla/excepción. Sea innato o aprendido el deseo de relaciones sexuales con una persona del mismo sexo, la manera de su puesta en acto es siempre histórica. El rechazo del debate responde a una conciencia lúcida de ciertas limitaciones a donde había conducido la militancia de los '70. El liberacionismo se había convertido, en gran medida, en integracionismo. La minoría cuya tolerancia se propugnaba era definida en términos que debían su reconocible origen al modelo racial afroamericano o hispánico: era una comunidad reproductiva. Esta definición —la misma que vale para las especies biológicas—, con su lógica irrevocable de pertenencia / no pertenencia y el lenguaje familiar de su socialidad (“hermano”, “hermana”, “lengua materna”), es inadecuada para la situación *queer*. La lógica étnica es incommensurable con la del deseo. No permite el planteo transracial de que un mundo *queer* es deseable: ¿cómo darles una educación

The Wedding Banquet (*El banquete de bodas*, Ang Lee-1993), **Threesome** (Andrew Fleming, 1994) presentaban relaciones que sucesiva o simultáneamente incluían a dos hombres y una mujer. Siempre más allá del esquema del *ménage à trois* gálico de **Jules et Jim** (1962), con su forma superior de la homosocialidad: la camaradería masculina donde dos hombres comparten a una mujer. El film de Truffaut es citado irónicamente en **Threesome**, donde el narrador lo estudia en su clase de cine francés. Otro tanto ocurre en *Talking It Over*, la novela de Julian Barnes que refleja el mismo *Zeitgeist*. La bisexualidad es la versión presentable, con las aristas limadas, de la *queerness*. Está en la tapa de *Newsweek* y hasta de la local y argentina *Noticias*. Parte de la producción académica (o académico-periodística) también hizo de ella su tópico.

La filmografía *queer* más representativa, previsiblemente, no pasa por Hollywood. Resulta difícil, o imposible, fijar un panorama de la filmografía *queer* angloamericana; la escena es dinámica y los

deseo enfrentado con la ansiedad post-sida y la inquietud social.

Una visión más específica, pero también más restricta, del cine *queer* se encuentra en *Queer Looks*, compilado por Martha Gever, John Greyson y Pratibha Parmar. Incluye informaciones sobre colectivos de video activistas, sobre filmografía *queer* incipiente (en la ex-URSS, en la India) o ya desarrollada (en Alemania), sobre el cruce de las narrativas *queer* y étnica (**Tongues Untied**, 1989, de Marlon Riggs y **Looking for Langston**, 1989, de Isaac Julien son dos films paradigmáticos en el caso afroamericano), sobre los elegidos precursores (Pasolini, Fassbinder, y otros, en una sección titulada “Tías y tíos favoritos”). El entusiasmo de los autores es tan grande que nadie puede dejar de sentirse ligeramente culpable si afirma que la prosa es ilegible y que la “teoría” no siempre va más lejos que el recitado de truisms virulentos —características que comparten, por lo demás, con mucho de lo que se escribe desde y sobre la posición *queer*—. El crítico se siente un conspirador en contra de una

sobre la filmografía queer angloamericana por Alfredo Grieco y Bavo

queer a nuestros hijos? se pregunta Eve Kosofsky Sedgwick.

Ninguna teoría política está unida en forma necesaria a una estética determinada. Aún cuando admita el imperativo de la politización, las formas que el arte adopte no son nunca predecibles. La producción cinematográfica acompañó a la *gay lib* de los '70. No sin haberla cortejado en secreto casi desde el propio nacimiento del cine: la era post-Stonewall puso fin a una lectura más o menos profiláctica de aquella filmografía seminal. Hollywood sufrió ciclos de homofobia, pero aun a través de ellos puede trazarse una línea evolutiva, aunque no hegemónica en la industria, que tiene un acabamiento en **Philadelphia** (*Filadelfia*, Jonathan Demme-1993): la presentación del gay como héroe positivo —y, en este final, también seropositivo—. Era la respuesta a un programa liberal de tolerancia social: cuando todos los gays sean visibles, la sociedad aprenderá a convivir con ellos —de otro modo, los conocerá solo a través de las noticias policiales o confundirá la homosexualidad con el abuso de menores—. Esta lucha por la imagen (que incluye el boycott de las imágenes negativas de **Cruising** o **Bajos instintos**) implica sin embargo una fe por momentos ingenua en la eficacia inmediata de la presentación de modelos positivos, en el rol de la representación en la construcción de actitudes sociales.

Si se buscan en Hollywood los productos que reflejen el espíritu del tiempo *queer*, éstos se encuentran en los films cuyo tema es la bisexualidad. **Henry and June** (*Idem.*, Philip Kaufman-1990),

límites de lo que debería incluirse no siempre son nítidos. Con pareja previsible puede decirse que se trata de *low-budget films* y de videos. Toda versión que se ofrezca de este conjunto será severamente limitada. El libro de Raymond Murray, *Images in the Dark* (1994) es tal vez la mejor o más inclusiva de las guías. Escrita desde la confesa perspectiva del activismo gay, la identidad es el criterio de las 560 páginas de esta enciclopedia (con noticias sobre 8 films por página). Incluye films escritos, dirigidos, actuados por gays y lesbianas, o, inclusive, aquéllos cuyo *soundtrack* había sido compuesto por lesbianas o gays. ¿Cómo sabe Murray quién cumple con los requisitos? Preguntando: “*Intenté confirmar la orientación de una persona a través del contacto directo con ella o con su agente*” (VIII). En otros casos bastaron el rumor, el conocimiento común o las referencias bibliográficas. La enciclopedia incluye también films donde se presenta, aunque sea pasajera, a personajes gays o lesbianas. En un espectro tan amplio, cualquier diferencia que presente la posición *queer* se pierde; sobre todo, porque Murray tiende a usar la palabra en el sentido *queer* = *lésbicogay* (un uso que no lo singulariza). Murray reconoce, no obstante, la existencia de un New Queer Cinema independiente, cuyos líderes maduros incluyen a Monika Treut, Gus Van Sant y Derek Jarman, y cuyos jóvenes (o no tan jóvenes) turcos a Gregg Araki, Barbara Hammer, Bruce La Bruce, Todd Haynes, Tom Kalin. En sus films, las prácticas sexuales son un dato que no se analiza en cuanto tal; sus protagonistas —muchas veces, rebeldes *queers*— ven al

causa justa; espera, entonces, como el filósofo Richard Rorty en su defensa de la “izquierda cultural norteamericana”, que las injusticias que se cometan en su favor no serán peores que las que se cometieron en su contra.

Resulta tentador buscar en la historia del cine los films precursores de la estética *queer*: bajo la luz de ésta, como era inevitable, la entera tradición adquiere relieves nuevos, y son otras las figuras que se adelantan y pasan a un primer plano. No sólo el canon cinéfilo se ve sometido a un revisionismo implacable en su interior, en el estilo del análisis de un film de Hitchcock por D. A. Miller: “**Anal Rope**”. En esto, muy frecuentemente la teoría *queer* es indistinguible de sus tíos gays: se trata de explicitar subtextos sigilosamente homoeróticos, y de probar que no son ocasionales o anecdóticos, sino inescapables para cualquier comprensión, política o formal. También la cultura popular ve empañada su aparente transparencia por la atención que le dirigen los *queer studies*. *A queer romance* es un buen ejemplo de ello. Está compilado por dos periodistas, Paul Burston (*Time Out*) y Colin Richardson (*Gay Times*) —esto constituye una excepción en Routledge, la editorial de la homosexualidad académica—, y cubre un espectro que se extiende de los fanzines a MTV. Robert K. Martin ha señalado que existe una tendencia *queer* a ver cualquier show de televisión como subversivo y contra-hegemónico, sustentada por el principio de que todo vale, de que toda lectura es igualmente legítima. Finalmente, los estudios *queer* demuestran ser una provincia de los estudios culturales.

El Teatro Municipal General San Martín, el British Council y la Fundación Cinemateca Argentina organizaron en septiembre de 1995 una retrospectiva sobre el realizador Derek Jarman, integrada por nueve films, la mayoría inéditos en Argentina.

Que Derek Jarman sea "inglés y homosexual" —como gustaba definirse— y que haya muerto de sida a los cincuenta y dos años, no son sólo datos casuales de su biografía. Su vida es inseparable de su obra. Porque como inglés, pudo alejarse de la tradición naturalista del cine de su país y, como director europeo, cargó el peso de una tradición perteneciente a las "artes mayores". Como homosexual, utilizó el cine como medio de lucha permanente, como espejo de pensamientos y conductas que le pertenecían y —por qué no— como provocación constante. Estas características desembocaron en una filmografía personal y controvertida, en una persistente búsqueda de nuevos lenguajes, de nuevas formas de expresión recargadas de belleza plástica y subjetividad.

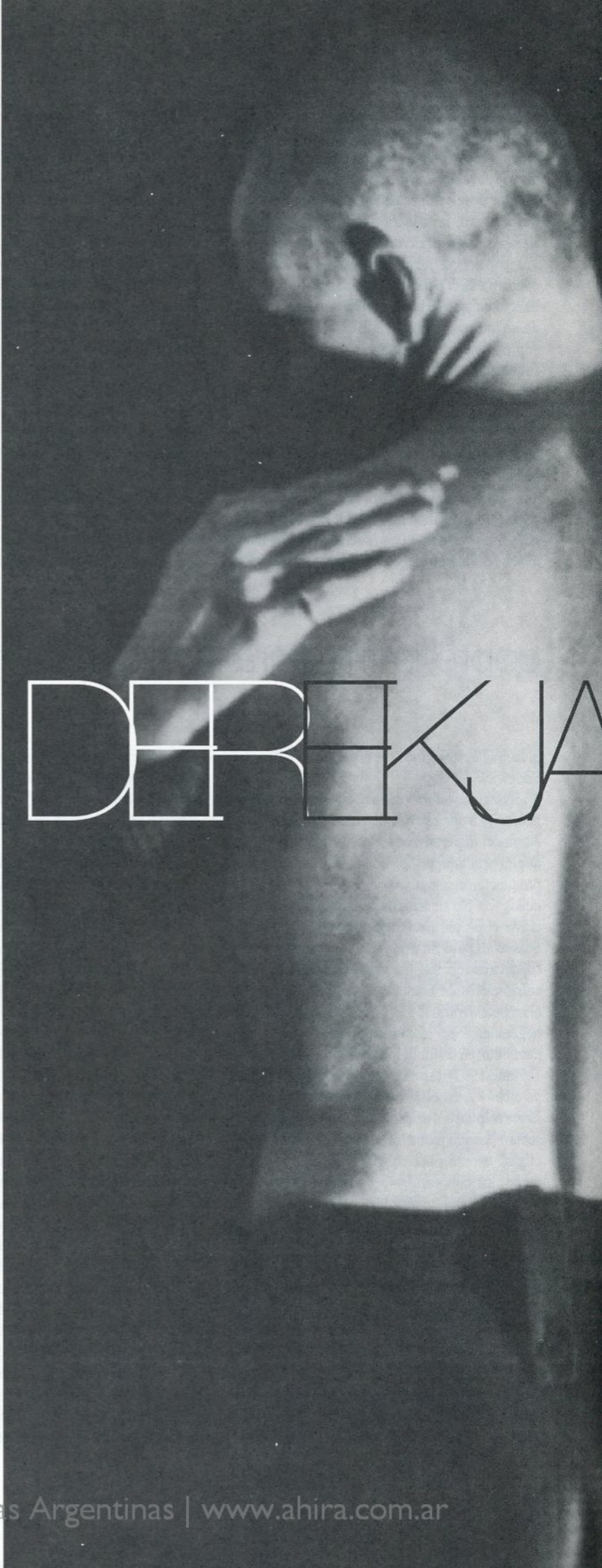
Desde los comienzos del cine, la imagen en movimiento incluyó la idea del narrar. Aunque los primeros films sostienen más bien el concepto de mostración, y no de narración: la mostración de la novedad del invento, del poder estar delante de la cámara. Mostración de la vida cotidiana, de la "realidad". Con Griffith se produce el pasaje del cinematógrafo al cine. La cámara se convierte en una herramienta para mostrar otra cosa y se constituye el lenguaje cinematográfico que hoy conocemos: los tipos de montaje, el fuera de campo, el sentido de los planos, el concepto de espectador. No existía, hasta ese momento, la posibilidad de significar a través del montaje, en el sentido griffithiano de la palabra.

Jarman vuelve a los orígenes del invento pero dando una vuelta de tuerca más. Esto es, retoma la imagen mostrativa, "*en la cual el tiempo es un eterno presente*"¹, y a la vez narra significando a través del montaje. Como exponente del cine moderno, re-conoce las estructuras para destruirlas. Narra mostrando imágenes plásticas, abstractas, superpuestas y coloreadas, entretejidas con una irreverencia que va seduciendo al espectador. Imagen mostrativa que, a la vez, fue heredada de la tradición pictórica que arrastra el cine europeo, y Jarman mismo como pintor (otro dato biográfico que plasma en sus películas), a diferencia de la mayor parte del cine norteamericano en el que este "apego" a las artes no existe. Irreverente es la palabra que mejor define a Derek Jarman. Tanto en la manera de trabajar el material fílmico, como en los personajes que elige para plasmar, plasmarse; el tono que se desprende de las situaciones ridículas que plantea, en la manera de incluir las recurrentes citas culturales o en la forma de mostrar el cuerpo masculino.

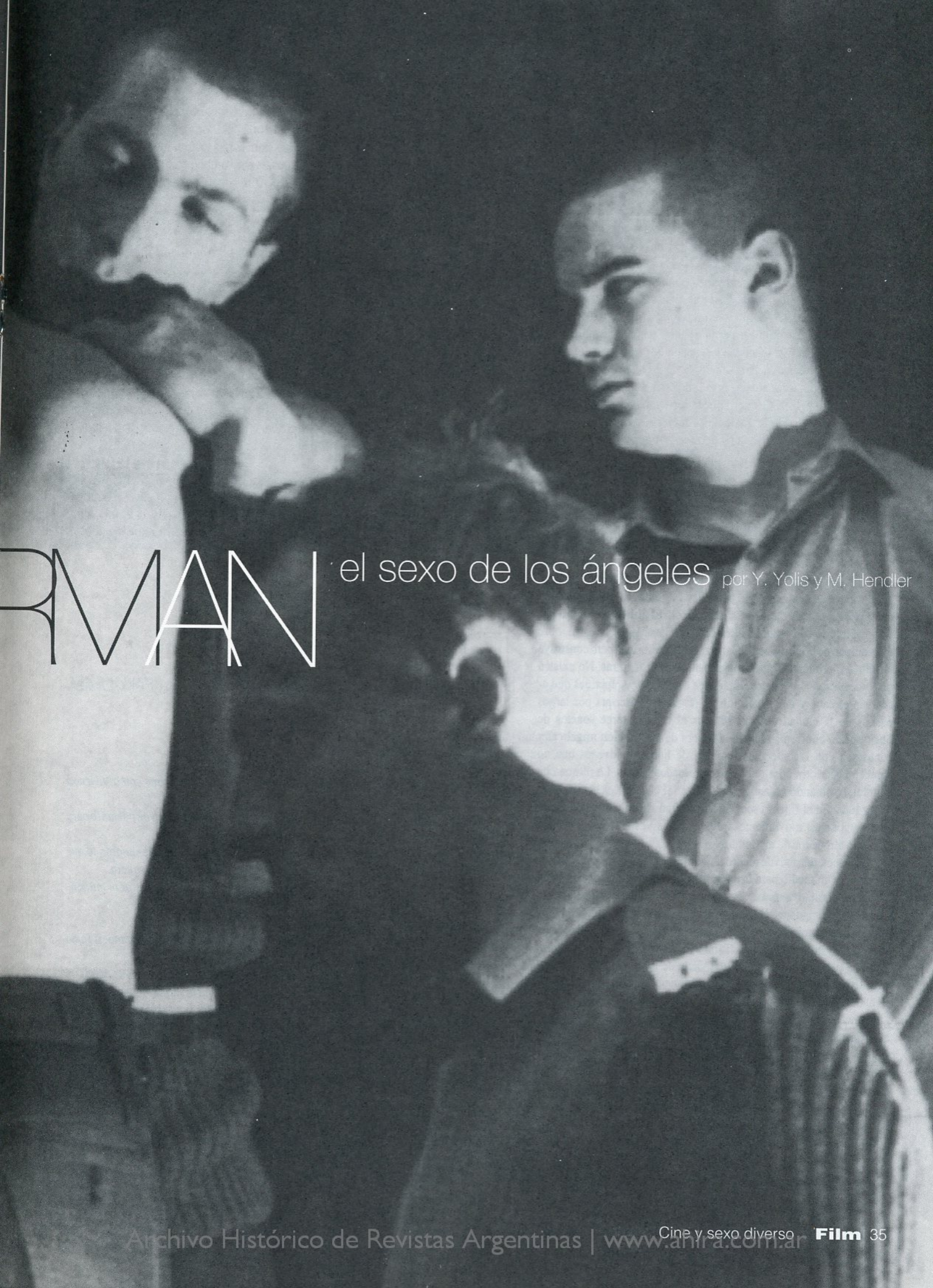
Por eso, si pensamos que experimentar es un camino, casi único, hasta la creación y, a la vez, que crear es un proceso interno que jamás se detiene a dar explicaciones, parece más sencillo comprender que el cine de Jarman provoque tanto la mirada. Como si se tratara de un simple ejercicio, de algo que está ahí para inducir al ensueño a quien mira, Jarman dirige un torrente de imágenes hacia la platea, y confirma aquello de que la imaginación es la cualidad que delata el misterio del espíritu.

Un hombre joven carga un barril sobre su espalda, otro joven lleva antorchas en las manos y otro sostiene un mástil con todo el largo de sus brazos. A orillas del mar y en *ralenti*, los sonidos de un muelle a lo lejos, y los jadeos de un hombre cansado en segundo plano, **La conversación angelical** (1985) deviene monólogo cuando oímos las voces en *off* que recitan sonetos de Shakespeare: monólogo interior, en la contemplación de imágenes tan abstractas como sólo el inconsciente puede permitirse.

Sebastiane (1976) se inicia con un prolongado rito casi orgiástico, obviamente homosexual, como corresponde a la Roma del año 303 de la era cristiana. Comprime nueve hombres en una isla desierta y ahonda en sus vetas más humanas, contemplándolos. Y en este



DEREK JARMAN



PRIVACY | el sexo de los ángeles

por Y. Yollis y M. Hendler

sentido, Jarman oscila: entre la reconstrucción de época, con sus límites desbordados por *inserts* que no pertenecen al contexto, como sucede en *Edward II* (Eduardo II, 1991), *Caravaggio* (Idem., 1986) o *La tempestad* (1979), y la utilización del soporte fílmico para la pura experiencia, a la manera de *El último de Inglaterra* (1987). Y entre las dos líneas, subsiste la contemplación. Esta cuestión, por lo general, apunta al cuerpo masculino que es mostrado en toda su plenitud, sin los prejuicios y las "limitaciones de los que miran desde la heterosexualidad", como seguramente diría Jarman. Fragmentar los cuerpos, ralentizar secuencias de desnudos, repetir imágenes o, finalmente, exponerlos largamente a la mirada, es evocar la pura abstracción de Pasolini, cuando mostraba cuerpos de hombre.

Caravaggio es la suma de estas cuestiones: la reconstrucción de los *tableaux vivants* como otra forma de describir los cuerpos, la elección de un personaje que le permite hablar sobre sí mismo, o sobre la homosexualidad, y la inclusión de elementos fuera de contexto. No es casual que Jarman elija hablar a través de los ojos de un personaje como Caravaggio. Él es artista, es irreverente y es homosexual. Vive en la Italia del siglo XVII, pero puede ser también la Inglaterra del siglo XX. Esta idea de la analogía se refuerza con la inclusión de elementos que pertenecen a la modernidad y rompen con la transparencia: una moto, una manifestación gay, un cigarrillo. También en *Sebastiane*, en *Jubilee* (1978) o en *Edward II*, estos elementos funcionan como un cable a tierra en el sentido de evidenciar la presencia del artificio, y hacen a la vez de puente para comunicar ambas épocas: la de la ficción y la presente. Como si el mensaje apuntara que las cosas no han cambiado tanto.

Adaptar *La tempestad* a partir de Shakespeare es, nuevamente, una forma de provocación; es tomar todo un saber cultural y una tradición inglesa para agregarle una nueva mirada; es introducirla en contextos extraños y darle otra significación. *El último de Inglaterra* está inspirado en un cuadro del pintor inglés Ford Madox Brown sobre el abandono de la inmigración. Jarman retoma esta idea pero construye un film experimental, que trabaja manipulando texturas. No existen más voces en *off* y música, imágenes aceleradas y repetidas que acentúan el caos y la destrucción de la guerra, descrita por largos paneos de la ciudad desierta virados al rojo. Catorce sonetos de Shakespeare conforman la banda sonora de *La canción angelical* y contrastan con la reiterada aparición de hombres jóvenes que no parecen hacer otra cosa que acarrear pesadas cargas. La última cita cultural, retomando *La tempestad*, refiere al cuadro *Las meninas*, de Velázquez. En el film, la secuencia es mitad sueño y mitad alucinación, y pone en movimiento a dos enanitas vestidas de princesas, bailando alrededor de un hombre.

Entonces, después de recordar que el cine no es un fin en sí mismo, sino que es un medio para la expresión, y después de revisar aquello que Derek Jarman "expresa", se puede entender que el realizador haya retomado el lenguaje del séptimo arte, para intentar la reflexión especular que funcionase en este mismo sentido, con cada "homosexual" que se acercara a mirar. También se comprende el tono sardónico que pone en ridículo el ritual vacío de la cultura occidental, al advertir que lo que está puesto en tela de juicio son instituciones como el matrimonio, la marina o el musical americano de la década del '50.

Edward II sufre porque Gaveston está lejos suyo, pero los gays se manifiestan por los derechos, en su mundo. El Capitán Severus tortura a Sebastiane hasta matarlo, porque no puede convivir con el insulto que significa su rechazo. Entre los naufragos de la tempestad hay un cura que es un traidor, y un rey que se duerme en todos lados. Nada es lo que aparenta ser: hoy, hace siglos, quizá siempre. Es que, realmente, las cosas no parecen cambiar tanto.

1. Jacques Aumont en *La imagen*, Buenos Aires, Paidós, 1990.

Blue es el último largometraje de Derek Jarman y su concepción debe contarse entre las experiencias más originales de la Historia del Cine: se trata de un film sin imágenes. Son 75 minutos de azul en Panavision. Están sostenidos por una banda sonora elaborada con música original, ruidos, sonido ambiente y textos del propio Jarman interpretados –en off– por John Quentin, Nigel Terry, Tilda Swinton y él mismo.

El film testimonia los últimos meses de la vida de Jarman y es algo así como el diario personal de alguien que había encontrado su mejor medio de expresión en el cine. Intentó otros, como la pintura o la literatura, pero quiso que **Blue** fuese una película, aunque ya no estaba en condiciones de realizarla: tenía sida, se iba quedando ciego y vivía prendido a un frasco de suero.

En una obra que destacó por su voluntad para provocar, **Blue** fue la última provocación. En principio porque los textos hablan explícitamente de lo que a él le pasa, combinando extrañas visiones poéticas con un relato detallado de sus visitas al hospital, de la evolución de su enfermedad, de cada uno de sus síntomas físicos y emocionales. Pero también porque eligió no mostrar todo eso: a **Blue** le faltan las imágenes a propósito. Jarman quiso perturbar al espectador con la inquietante experiencia de sentarse en una sala frente a una pantalla completamente azul, durante más de una hora. Azul porque era el color de su ceguera, pero además porque para la técnica cinematográfica el azul es el color de un vacío sobre el que puede sumarse cualquier imagen.

El film se estrenó en el Festival de Venecia, edición 1993, y ganó el premio Michael Powell en el Festival de Edimburgo. Fue la primera película emitida simultáneamente por el canal 4 de TV y la emisora BBC Radio 3. **Blue** es una obra única, no sólo por obvias razones formales. Lo es porque el espíritu que la impulsó se agotó en ella.

BLUE

la última provocación por Paula Félix-Didier

Algunos textos del film:

"No voy a ganar la batalla contra el virus, no a pesar de todos esos slogans como 'Vivir con Sida'.

Lo peor de la enfermedad es la incertidumbre, he interpretado este guión de adelante para atrás y de atrás para adelante cada día durante los últimos seis años.

Mi vista no va a volver más, la retina está destruida, pero cuando deje de sangrar, lo que aún queda de visión va a mejorar algo. Tengo que acostumbrarme a la ceguera.

El virus despierta todos los miedos. No tengo amigos ahora. No estoy muerto ni muriéndome...

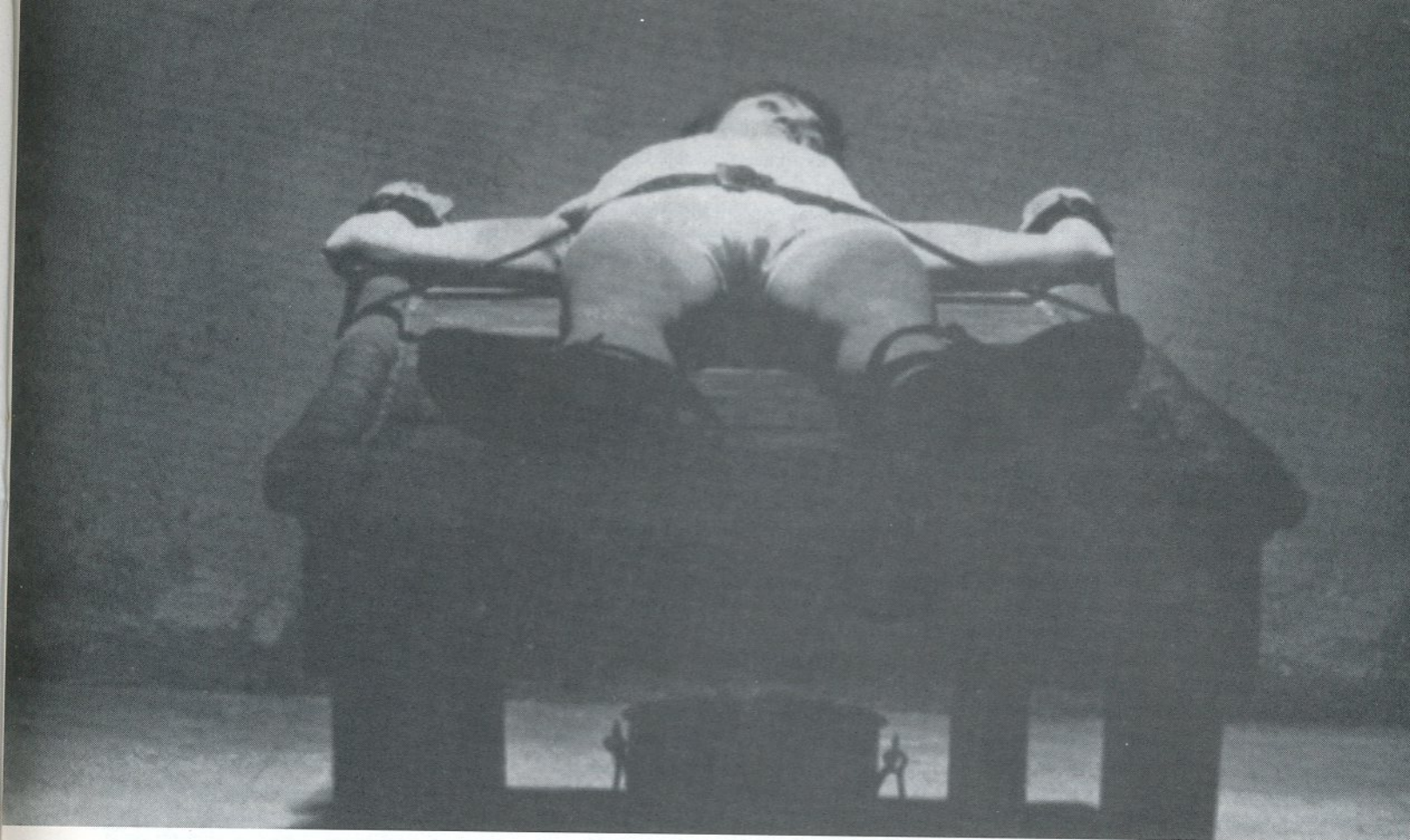
Si tuviera que vivir cuarenta años ciego, lo pensaría dos veces.

Las píldoras son siempre difíciles. Algunas son amargas. Otras demasiado grandes. Tomo treinta por día. Soy un laboratorio químico ambulante.

Me sorprendí a mí mismo mirando zapatos en una vidriera. Pensé en entrar y comprar un par, pero me detuve... los que tengo puestos son suficientes para llevarme fuera de esta vida. Mi vista parece haberse oscurecido un poco más, el hospital está aún más silencioso esta mañana. Tengo un sentimiento de opresión en el estómago. Me siento derrotado. Mi mente es tan aguda como una astilla pero mi cuerpo se deshace a pedazos. Aquí se siente la muerte en el aire, aunque nadie quiere hablar de ella. Sé que el silencio será roto por algún visitante gritando: '¡Ayuda, enfermera!'. Y luego volverá el silencio".

Blue

Escrita y dirigida por Derek Jarman. compositor: Simon Fisher Turner. diseño de sonido: Marvin Black. imagen: Liam Longman. director asociado: David Lewis. productores: James Mackay, Takashi Asai.



PASOLINI

buscar la pureza en la ferocidad por Sergio Wolf

*"...Hay que perder a veces 'la ciudad'
y hay que perder a veces 'las letras'
para reencontrarlas sobre el vértigo, más puras
en las relaciones de los orígenes".*

Juan L. Ortiz, *Deja las letras*.

"Llueve como Dios manda. En el fondo, hacer cine es una cuestión de sol".

Pier Paolo Pasolini, *Las pausas de Mamma Roma*.

Hay una escena en el comienzo de **Mamma Roma** (1962) que singulariza la potencia de una contradicción netamente poética: los cerdos invadiendo un casamiento. Potencia de la contradicción poética porque es como si dijéramos que la idea que subyace allí es la de manchar y al mismo tiempo hacer relucir la tradición, como si dijéramos reverenciar y al mismo tiempo pulverizar los rituales. La contradicción sólo puede ser ambigüedad, nunca indecisión; sólo puede ser metáfora, nunca literalidad. Pier Paolo Pasolini demuestra que la contradicción es su camino hacia la poesía.

Seguramente indiscernible de su otra, vasta producción teórica, autobiográfica, contestataria y poética, la obra fílmica de Pasolini no es, ni debería ser, una línea. No es que Pasolini produjo un sistema cinematográfico al que luego le fue introduciendo pequeñas variaciones con el paso de los años y los films, como pueden ser los casos de cineastas como Bresson, Cassavetes, Tarkovski, Paradjanov. Y pese a la transformación que va efectuándose de film en film, no hay evolución en tanto el arte jamás evoluciona, ni está asociado con ideas como las de "progreso" o "mejora". Es por eso que su último film, **Salo** (1975) no es un estadio superior de su ópera prima **Accatone** (1961), aunque ambas, puestas en relación, revelen un camino en el cine. Del mismo modo que nadie diría que **El sacrificio** es una evolución respecto de **Andrei Rubliev** en el cine de Tarkovski, o que *Cuando ya no importe* es una evolución respecto de *El astillero* en la literatura de Juan Carlos Onetti.

Reencuentro y límites del origen

"Tradición no significa ataduras que nos ligen al pasado: es algo bello que conservamos".
Ezra Pound, *La tradición*.

Pasolini ha construido sus films como un modo de acercarse a lo primitivo, pugnando por reencontrar el origen, la pureza o depuración del lenguaje. De reencontrar la fábula poniendo en escena los mitos del origen, de reencontrar los comienzos del hombre al ponerlo en escena en medio de vastísimos desiertos, de reencontrar lo incontaminado poniendo en escena la palabra primitiva cuando los personajes hablan en dialectos y jergas, de reencontrar los comienzos del cine quitándole al lenguaje todo artificio que implique la vanidad del autor.

De allí esa sensación de brusquedad que emana de sus obras, esa sensación de que le faltan transiciones y recursos de enlace en planos y situaciones, esa especie de discontinuidad, de despojamiento convertido en austeridad. El mismo Pasolini mantuvo una disputa con Eric Rohmer acerca del carácter o estatuto del arte cinematográfico¹: viendo al cine como un vehículo ideal para el trabajo sobre figuras poéticas, sobre el onirismo, sobre la irracionalidad irreflexiva en el arte. De allí que Pasolini descubra que su herramienta expresiva más personal es el uso de lo que él denomina la "subjativa indirecta libre". La "subjativa indirecta libre" se oponía, obviamente, a la visión más clásica de Rohmer, quien afirmaba optar por una cierta objetividad en la puesta en escena. Pasolini hace la apología de la "subjativa indirecta libre" asociando la idea con la de Mimesis —dos sujetos o lenguas conviven en el citado discurso indirecto libre— en la medida en que le permite jugar con los planos insólitos de la cámara expresando las visiones singulares del personaje, y a su vez éstas expresarse en aquellas².

Por otra parte, el análisis casi filológico del uso de la técnica va a tener su correlato en las elecciones de los recursos. Esto ya estaba en su film inicial: *"En Accatone faltan muchísimos de los recursos técnicos que generalmente se usan: no hay nunca un encuadre, primer plano o no, en el que se vea a una persona de espaldas o semivuelto; nunca hay un personaje que entre o salga del campo; no existe el uso del dolly, con sus movimientos sinuosos, 'impresionistas', rarísimamente hay planos de perfil o, si los hay, están en movimiento"*³. Las búsquedas posteriores de Pasolini no van a abandonar esas elecciones, pero irá incorporando otros elementos propios de su concepción de la pre-historia el cine, como el empleo de carteles —*Edipo Rey* (*Edipo Re*, 1967), la *"Trilogía de la Vida"* y *Salo*— que no oficiarán solamente de símiles de las presentaciones literarias sino introduciendo, muchas veces, el plano de los pensamientos de los personajes.

De allí también que en términos de la puesta en situación de sus historias, Pasolini recurra a esos espacios cualesquiera por donde vagan sus lúmpenes, esos descampados donde fatalmente sucede la tragedia, esos monoblocks anónimos, represen-

tativos de la Italia moderna, pero también de la "otra Italia". Es así que el monoblock —como los "coliseos naturales" en que devinieron las casas demolidas de los films neorrealistas emblemáticos— oficia de equivalente del anfiteatro griego. Siempre una obra de Pasolini implica cruce, una puesta en relación o diálogo con la cultura en general y con el cine en particular.

Pródigo en sus vínculos con la tragedia griega, el cine de Pasolini, queda dicho, es un puente que conecta el comienzo de la cultura (la greco-latina) con el pre-lenguaje del cine. Por eso trabaja sobre los mitos en descampados, como si el cine de estudios jamás hubiera existido, con trucos de sustitución —en la *"Trilogía de la vida"*— como si Méliès hubiera sido su contemporáneo. Y por eso trabaja sobre la tragedia griega en la medida en que en ella la muerte no es sino diálogo con los dioses, y la barbarie un modo de perpetuar lo sagrado y ambas una religiosa manera de vivir.

No es que Pasolini se remonte a relatos o mitos de origen solamente como modo de representar ámbitos humanos apenas superados por la historia (*Trilogía de la vida*) o con el objeto de exhibir una impúdica y transparente "autobiografía miticista"⁴ (*Edipo Rey*). Hay una intención sincrética en la combustión que producen, al ser vinculados, elementos supuestamente heterogéneos. En *Mamma Roma* pueden advertirse los alcances poéticos de esa combinación, dado que Mamma Roma (Anna Magnani) camina y habla en voz alta de noche por las calles romanas, mientras una corte de sujetos extraños la siguen y comentan lo que ella va pensando y diciendo al mismo tiempo. Ella, de modo evidente, funciona como el exarconte de la tragedia griega que, en su soledad, comentaba las incidencias del drama, y paradójicamente des-dramatizaba el drama. La inclusión de esta figura de la tragedia griega, así como la de su hijo Héctor, enlazan el comienzo de la cultura con el presente de las ciudades industriales de la posguerra. Para ser absolutamente contemporáneos, parece decir Pasolini, hay que saber analizar los mitos y las fábulas heroicas porque están presentes y proponen claves para pensar la sociedad actual. O para decirlo con la precisión de Gillo Dorfles: *"El mito, en verdad, constituye una de las raras formas de lazo de unión entre el hoy y el pasado remoto, en cuanto el mito admite, con la debida prudencia en la interpretación, reconstruir aquellos trozos de la experiencia humana que no han sido recogidos por la historia y que, en cambio, son determinantes para la comprensión del surgir y del constituirse de toda civilización"*⁵.

Hay una oscilación, sin embargo. Como en todo gran creador, Pasolini pendulaba entre la teoría y la intuición. O mejor: entre la pasión y la ideología, y esto fue en toda su obra cinematográfica⁶. Y a menudo esa tensión quedaba sin resolución en el interior de la obra; al contrario, esa tirantez, que es casi constitutiva del arte, se desplegaba mansa o rabiosamente, yendo y viniendo, cohabitando o guerreando. Por eso, *Edipo Rey* es un film ejemplificador. Allí Pasolini dispone un

prólogo del mito ambientado en el período mussoliniano y un epílogo en la Italia consumista de los '60, y entre sendos fragmentos narra el mito en sí mismo, con Yocasta, Tiresias y la Esfinge incluidos. De modo notorio, Pasolini buscó "actualizar" el mito, aplicarle un sesgo ideológico nítido, que haga las veces de ecuación pedagógica para iniciados. Estas dos intenciones podría decirse que se repelen, en vez de atraerse como quería el poeta. El deseo de Pasolini, tan irrefutable como imposible, de *"dejar las letras"*, de quitarse el ropaje terminológico y teórico y cultural —emblemático por el angélico visitante de *Teorema*—, de rebuscar los orígenes desprovisto de la carcasa intelectual, más que un deseo era una flagelación, una tortura como las que solía inflingirles a sus adoradas, odiadas criaturas.

Decía Ezra Pound en su ensayo *La tradición*: *"El retorno a los orígenes fortifica, porque implica un retorno a la naturaleza y a la razón. El hombre que regresa a las fuentes lo hace porque desea conducirse dentro de una permanente sensatez, vale decir con naturalidad, razonablemente, intuitivamente..."*⁷.

La idea de razonabilidad, en efecto, no parece tan pertinente tratándose de alguien como Pasolini. Es claro que su obra cinematográfica es una obra en progreso, transicional, porque se alimenta de la variable relación de su autor con la realidad y con los materiales de su arte. Esta progresión es la que lleva a Pasolini —y aquí su cercanía con Godard, con quien dialogaba mediante profusa insistencia epistolar— a pensar actuando. Es decir: a pensar filmando. Este es el origen de su aparente afecto por el arte de la contradicción, o por sus marchas y contramarchas, o por sus pasiones y abjuraciones, para ser más precisos. Lo que queda residualmente es una presunta indecisión que no es tal; lo que en verdad queda es pasión y melancolía, construcción y derrumbe de lo construido. *"Reniego de la 'Trilogía de la vida' aunque no me arrepiento de haberla creado"*⁸, dijo poco antes de morir.

Razonable es todo retorno a las fuentes, decía Pound. Efectivamente, Pasolini siempre escogió un modo por demás dramático de relacionarse con la tradición.

La problemática obsesional

Hay dos documentales reveladores de la concepción pasoliniana del arte y el mundo⁹. En *Appunti per un film sull'India* (1968-69), Pasolini pone su voz al servicio de un film-encuesta. Pregunta y pregunta, habla y habla a su grabador mientras piensa: habla de los dos temas del Tercer Mundo (religión y hambre), de esterilización y superpoblación. Dice Pasolini: *"Este es un documental sobre un film sobre India"*. El lenguaje del cine vuelve a tematizarse a sí mismo, la construcción de un artefacto estético reflexionando sobre sus condiciones de producción, como en todos los films de Pasolini. Casi al comienzo del documental, narra una fábula: el mito del marajá que da su cuerpo a un

tigre. ¿Qué hay en el comienzo de una cultura?, es la pregunta obsesional de Pasolini, el paso decisivo que organiza el sentido, en este caso de un país, una tierra y un modo de pensar. Y si esa fábula prolongaba el documental en tanto mito fundacional de la cultura hindú, Pasolini cierra el círculo al preguntarse por ese mito hoy, y por eso es que en el epílogo termina llegando a la periferia de Bombay. Todo tránsito de Pasolini o de sus personajes culmina inevitablemente en una periferia, en un paisaje que carece de todo menos de desolación. En el otro documental, *I muri di Sanaa* (1974), recurre otra vez al mito de origen, aquí al de Yemen, aludiendo a la tensión entre chinos y árabes, y culmina su alocución *off* diciendo que el film fue realizado “en nombre de los hombres simples que la pobreza mantuvo puros”.

Los problemas del vínculo con el origen y la interrogación acerca del comienzo de la cultura no se manifiestan solamente cuando Pasolini ubica sus historias en un tiempo remoto o mítico sino, como se ve, también cuando realiza un documental, en tanto no hay modo de ser más contemporáneo que en un documental.

De la metáfora a la alegoría

En su libro *Estética*, Benedetto Croce sostenía que “si el símbolo es concebido como inseparable de la intuición artística, es sinónimo de la intuición misma, que siempre tiene carácter ideal. Si el símbolo es concebido separable, si por un lado puede expresarse el símbolo y por otro la cosa simbolizada, se recae en el error intelectualista; el supuesto símbolo es la exposición de un concepto abstracto, es una alegoría, es ciencia, o arte que remeda a la ciencia”. Y Borges cerraba la afirmación –en su ensayo *De las alegorías a las novelas*– al sostener que “para todos nosotros, la alegoría es un error estético”. Tanto Croce como Borges y Dorflès, entonces, lo que proponen es distinguir tipos de metáforas: las funcionales serían metáforas interpretativas y las otras serían ilustrativas o alegóricas. Y entre esas dos clases o tipos va desplazándose el cine de Pasolini.

El calvario crístico edificado a partir del eje santidad-corrupción en *Accatone* o *El evangelio según San Mateo* (*Il vangelo secondo Matteo*, 1964), o la notable reconversión de los mitos griegos en *Mamma Roma* o lo sagrado en colisión con lo terrenal en *Medea* (1969) o en *Edipo Rey*, o las narraciones fundantes que componen la “*Trilogía de la vida*”, construyen metafóricamente un mundo donde los símbolos eran resueltos por Pasolini hacia el interior de su obra, nunca requiriendo de una “traducción” exterior, de una reducción aclaratoria de la abstracción. La comprensión de la fábula, su actualidad y conexión con problemáticas del hombre contemporáneo no ofrecían sino las claves ocultas de un discurso que hizo de la alusión poética un patrón. En los films citados, Pasolini escoge la opción de la *metáfora funcional o interpretativa*.

Pero en Pasolini ningún problema es zanjado de un modo tan radical y definitivo como podía resolver una evolución cronológica. No es que al sucederse las obras en el tiempo la poética cinematográfica de Pasolini pasa de un tipo de metáfora a otro. Si esos films recién enunciados tomaban forma a partir de una opción por la metáfora, no es menos cierto que van a entrecruzarse, a alternarse con otros de manifiesta tendencia alegórica. Así es que en *Pajarracos y pajaritos* (*Uccellacci e uccellini*, 1965) hay un cambio, una necesidad de contestación y explicación. El brechtiano cuervo que sustituye al coro griego en tanto “distanciamiento” de la acción y que les va explicando “la historia de Italia” a Totó y a Ninetto Davoli, es una figura tan alegórica como el viaje generacional que emprenden los personajes.

Es decir: Pasolini abandona el viaje como modo de comprensión, como auto-examen o aprendizaje o iniciación que marcaba a madre e hijo en *Mamma Roma*, o los trayectos de Accatone, de Aziz o de Edipo a través del desierto. El viaje en *Mamma Roma*, por ejemplo, reenvía al mito pero también a la tradición cultural italiana (de Pavese a Rocco y sus hermanos, Visconti-1960), y esa doble relación expresa los alcances significativos del film. A cambio de ello, prefiere un itinerario donde las ideas no se completan mediante el accionar de sus personajes, sino desde una zona que las propias imágenes y sonidos no permiten leer.

Es lo que va a ocurrir con la figura del enviado mágico de *Teorema* (1968), o lo que va a ocurrir con los “representantes del poder” en *El chiquero* (*Porcile*, 1969) y en *Salo*. Por tomar el caso de *El chiquero*: hay en ella un cuestionamiento de la obediencia, una presencia omnímoda del desierto y una búsqueda de la intemporalidad que Pasolini anheló al adaptar relatos de origen; hay en ella, también, una puesta en cuestión de las estructuras de significación tradicionales deconstruyendo “a la manera de Godard” mediante inconexión de diálogos y monólogos de gran extensión temporal. Pero también hay un empleo de los elementos que sólo se justificaba desde una explicación (política, estética, histórica) exterior al relato. El uso de los cerdos, en este sentido, es inverso al que prologaba *Mamma Roma*. En *Mamma Roma* los cerdos presidían un casamiento de gentes del sur, participando de un casamiento que, según la payada que acompañaba la acción, era un ritual “de mierda”; en *El chiquero*, en cambio, significaban alegóricamente, una otra cosa que rodeaba la historia en vez de formar parte de ella. El cine de Pasolini, al incursionar en este terreno, adelgaza su potencial metafórico en beneficio de un potencial alegórico, de lectura única pese al impacto revulsivo de su formulación analítica. En estos films, Pasolini escoge la opción de la *metáfora ornamental o ilustrativa*.

Cuerpos inocentes

Una de las grandes cualidades del cine de Pasolini es que presenta paradojas. Y la tematización del

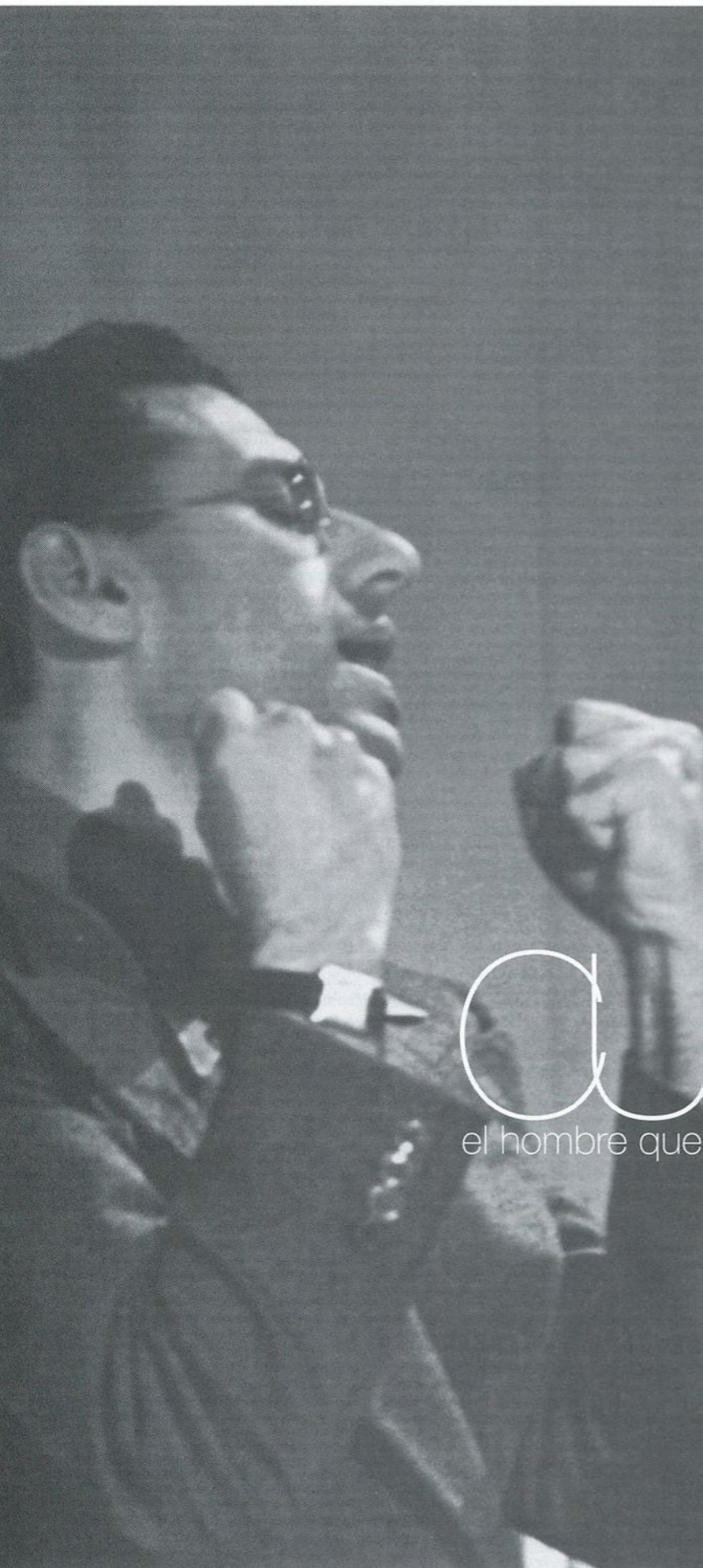
cuerpo –seguramente un leit-motiv que hereda su pasión por la pintura figurativa– es una de las más notables. Porque es evidente que sus personajes no son sino cuerpos desnudos inocentes. Pero esa supuesta evidencia se desvanece al advertir que Accatone en el film homónimo, Héctor en *Mamma Roma*, Edipo, Azis, Aziza, Zumurrud y Baqbaq en *Las mil y una noches*, o los incrédulos mancebos de *Salo*, todos ellos, creyéndose entregados a su puro goce, terminan siendo lacerados, torturados o auto-flagelados como si cargaran la cruz de la punición.

En su inconsciente acercamiento a la santidad, no hacen más que caer vencidos por el poder: ya sea el institucional, el moral, el religioso o el económico. El cuerpo es siempre sinónimo de juventud, en Pasolini. Una juventud inocente que será corrompida por la madurez.

La tragedia termina por sustituir siempre a la felicidad o el goce, incluso cuando lo que narra Pasolini es una “comedia de enredos” como *Los cuentos de Canterbury*. Del mismo modo que la materia es deterioro, la juventud cumple el pecado divino y fatal de su corrupción, de su decadencia. Igualmente, pese a la fatalidad en que creyó ver convertidas sus intenciones, queda la pureza, queda buscar la pureza con ferocidad.

Notas

1. La polémica es extraordinariamente iluminatoria respecto de sendas concepciones del cine y fue editada como *Cine de poesía contra cine de prosa*, Anagrama, Barcelona, 1970.
2. Hay un análisis excelente de este tema clave en la estética pasoliniana, en el texto de Gilles Deleuze *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Paidós, Barcelona, 1987; pp. 200-201.
3. En *Mamma Roma*, P. P. Pasolini, Barcelona, Seix Barral, 1965.
4. *Pasolini on Pasolini*, Oswald Stack (ed.), Indiana University Press, Bloomington, 1969, pag. 120.
5. *La estética del mito*, Caracas, Tiempo Nuevo, 1970; pp. 22-23.
6. En efecto, el tema del conflicto entre pasión e ideología es visto por Gian Carlo Ferreti como en “fase de tránsito” entre 1960 y 1965, y manifestándose de un modo más nítido en films ulteriores. Para más detalles, ver *Introducción*, Pier Paolo Pasolini: *Las bellas banderas*, Planeta, Barcelona, 1982.
7. *Ensayos literarios*, Caracas, Laia/Monte Avila, 1989.
8. Extraído de *Trilogía de la vida*, Barcelona, Aymá, 1977.
9. *Appunti per un film sull'India e I muri di Sanaa* pudieron verse en el Homenaje a Pier Paolo Pasolini organizado por el Teatro Municipal General San Martín y la Fundación Cinemateca Argentina en la Sala Leopoldo Lugones del teatro, entre octubre y noviembre de 1995.



La figura de George Cukor (1899-1983) eludió a los biógrafos durante muchos años; demasiados si se tiene en cuenta que fue uno de los realizadores esenciales del cine clásico norteamericano. El historiador norteamericano Patrick McGilligan¹ resolvió subsanar la omisión y en 1991 publicó una impresionante investigación sobre el realizador que no sólo reconstruye su vida y obra sino también el modo en que se trabajaba en Hollywood durante el apogeo de los grandes estudios y la discreción con la que debía comportarse un homosexual para no perder su elevada posición en la industria. Esa voluntad de aproximarse también al Cukor más velado justifica el título del libro: *George Cukor; a Double Life*².

Cukor nunca fue nada parecido a un *outsider* ni a un independiente, más bien al contrario. Nunca fue su propio productor ni le interesó serlo, era eficaz como empleado funcional y disfrutaba realizando trabajos aparentemente menores, como atender personalmente largas sesiones de *casting* o reemplazar por unos días a directores que se enfermaban. Funcionaba cómodamente dentro del sistema de estudios, con un productor sólido y un equipo confiable, en el que se apoyaba como pocos. Le gustaba delegar en sus colaboradores todo lo que tuviera que ver con las cuestiones técnicas y, aunque se guardaba todas las decisiones finales, respetaba los aportes de los demás hasta extremos infrecuentes en un realizador de su estatura. Rara vez miraba por la cámara y prefería que la cuestión de la composición la trabajara el director de fotografía. Supervisaba paso a paso la redacción de los guiones que iba a filmar, pero una vez escritos los respetaba escrupulosamente y, si había dificultades con alguna frase, prefería detener el rodaje y consultar al guionista antes que improvisar. Su manera de poner especial atención en un rubro técnico era asegurarse de que el profesional a cargo fuera de primera. En esos casos, si no encontraba a la persona adecuada en la nómina del estudio, no dudaba en contratar un profesional *free lance* para hacer el trabajo.

CUKOR

el hombre que filmaba a las mujeres

por Fernando M. Peña

En el rodaje, esa forma de trabajar le permitía ocuparse casi exclusivamente de los intérpretes, área que él definió como su mayor interés desde el principio de su carrera. Alguna vez mencionó su deseo de lograr que todo el film surgiera desde las interpretaciones y esa característica llegó a ser una marca de estilo en sus films. Los productores percibieron su excepcional talento y le proporcionaron la libertad que necesitaba para desarrollarlo: Cukor logró pronto imponer sus métodos y, lo más importante, el privilegio de dedicar a cada uno de sus films el tiempo necesario. En la misma época que otros directores de su jerarquía debían hacer entre tres y cuatro películas al año, Cukor podía dedicar todas sus energías a una o dos.

Del teatro al cine

George Dewey Cukor nació el 14 de julio de 1899 en una familia de inmigrantes húngaros que rasguñaban la clase media neoyorquina en parte a causa del modesto desempeño como abogado del padre, Victor Cukor, y en parte gracias a la ayuda de Morris Cukor, un tío próspero y solidario. George demostró desde muy joven un acentuado interés por el arte en general y el teatro en particular, pero siempre sobre una concepción muy definida y casi arquetípica de "lo distinguido". No contó con un apoyo familiar unánime cuando anunció que quería dedicarse al teatro, aunque su tío Morris le facilitó algunas relaciones. Primero destacó como *stage manager*, una especie de asistente de dirección general que debía estar listo para todo, y luego como director de una compañía teatral en la ciudad de Rochester. Esos fueron los años en que Cukor desarrolló su capacidad para extraer interpretaciones notables de todo su elenco, y en particular de sus actrices, así como para controlar temperamentos y problemas de ego. "Cukor no tenía vanidad frente a las estrellas", escribe McGilligan, "y estaba dispuesto a arrodillarse frente a una actriz mientras ésta se sentaba imperiosamente en un sillón, aguardando sus instrucciones".

También resultaba evidente su facilidad para crear a su alrededor un entorno especial, que facilitaba el trabajo, y para relacionarse con la gente en general, de un modo superficial pero eficaz. El Cukor de esta etapa ya era un excelente anfitrión, que convocaba a frecuentes comidas y fiestas, y que podía conducir la conversación en la mesa con la misma mano segura con que dirigía sus obras. Con los años, el desarrollo de ese rasgo extrovertido tendió a ocultar más y más una personalidad retraída y solitaria, que encontraba en el ambiente artístico un medio más tolerante para su homosexualidad y al mismo tiempo deducía muy bien los límites de esa tolerancia y el posible impacto que cualquier error tendría sobre su carrera.

Al cine llegó en 1929 para ocupar un cargo efímero denominado "director de diálogos" que era un efecto colateral del incipiente cine sonoro y se suponía una solución para que los directores veteranos pudieran ocuparse de las complicadas cuestiones técnicas, mientras un especialista se encargaba de los actores. Después de trabajar un par de años en la Paramount, aunque fue cedido a otros estudios (notablemente a la Universal para *Sin novedad en el frente*, de Lewis Milestone), tuvo un problema con el director Ernst Lubitsch por el crédito del film *One Hour With You* (1932), que habían hecho juntos: Cukor se negó a renunciar a su derecho de firmar el film y, aunque finalmente accedió, tuvo que irse de la productora. Desde 1932 trabajó para el productor David O. Selznick —primero en la R.K.O. y después en la M.G.M.— con quien lo unió una amistad, orígenes similares y un notable parecido físico.

Las actuaciones que logró extraer de figuras como Constance Bennett (*What Price Hollywood?*,

1932), Marie Dressler y Jean Harlow (*Dinner at Eight*, 1933), Joan Bennett, Edna May Oliver y Jean Parker (*Little Women*, 1934) Norma Shearer (*Romeo and Juliet*, 1936) y Greta Garbo (*Camille*, 1936), además del descubrimiento de Katharine Hepburn (*A Bill of Divorcement*, 1932 y luego otras nueve películas), confirmaron su fama teatral y lo establecieron cómodamente en la industria. El departamento de publicidad del estudio "vendía" a Cukor a la prensa como el mayor "lady's director" y ocasionalmente lo hacían responder cuestionarios sobre sus métodos de trabajo que, en perspectiva, se tradujeron en declaraciones mucho más específicas que las de otros directores importantes de su época. "Tengo muchas teorías acerca del modo en que debe conducirse a una estrella temperamental", explicó Cukor en una entrevista de 1936. "Si considero que la heroína debe tener un tono casual para decir una frase y mi estrella insiste en exagerar la emotividad de la situación, tengo que hacer algo. Pero lo que hago, depende de su tipo. Yo lo llamo 'El método de los ocho actos'. El primero es el más universalmente exitoso y se llama 'Adularla hasta convencerla'. El siguiente es mi técnica de 'Razonar con calma', después está la 'Apelación al sentido común' y el sistema 'Herir, pero no enojar'. Ocasionalmente es necesario recurrir al '¿Quién te dijo que sos una actriz?', pero eso también es apto para provocar un escándalo. Tanto el 'Montar en cólera' como el 'Mi querida niña, debes tener confianza en mí porque yo sé qué es lo mejor', producen parálisis".

A pesar de la calidad de los resultados que obtenía, Cukor no trabajaba con nada parecido a las técnicas más avanzadas que luego derivaron en el famoso "Método" popularizado por el Actor's Studio. La actriz Dorothy Gish, conocedora de los textos de Stanislavski, pidió al director que le explicara su motivación para cruzar el escenario en cierta escena. Cukor fue muy preciso: "Límtese a motivar su culo hasta ahí y a colocarlo en esa silla".

Mi secreto me condena

Una base del don de Cukor era el íntimo grado de confianza que lograba con las actrices, en parte por su sincera admiración hacia ellas, por su paciencia y por su experiencia, pero también por su homosexualidad. Como indica el realizador Joseph L. Mankiewicz, "Con él, las actrices se sentían cómodas. En esos años solían pasarla bastante mal con los directores muy masculinos. Con George se sentían absolutamente seguras, en el sentido de que él no iba a hacerles ninguna exigencia que no tuviera que ver con el film. Con los otros directores siempre estaba este momento: '¿Me irá a proponer algo?' George Stevens tenía una enorme lista de conquistas, Cukor tenía una enorme lista de amigas".

El lado oscuro de la cuestión era que, aunque Cukor conducía su vida privada con discreción, no tenía manera de evitar que en Hollywood su homosexualidad fuera un secreto a voces y condicionara el tipo de películas que le asignaban. En este senti-

do, McGilligan confirma sobre varias fuentes el rumor de que Selznick apartó a Cukor del rodaje de *Lo que el viento se llevó* porque Clark Gable insistió, escandalosamente, en trabajar "con un verdadero hombre". Sin embargo, el autor no cae en la trampa de omitir toda una serie de razones laterales que habían distanciado a Selznick de Cukor (y viceversa) antes de ese conflicto definitivo.

El libro mantiene esa inteligente estrategia a lo largo de sus cuatrocientas páginas, en consonancia con el principal objetivo de McGilligan, explícito en el epílogo: "Comprender a Cukor en tanto ser humano me iba a poner en mejor posición para comprenderlo en tanto cineasta". Se puede argumentar que sus juicios sobre los films son un tanto superficiales, o que cierto injustificado desorden termina por diluir una cantidad de información relevante, pero por sobre todo eso debe decirse que McGilligan logra "comprender a Cukor" en todos los niveles merced a una rigurosa y ardua dosificación de su material: en lugar de ceder a la tentación de subestimar (o sobrevalorar) alguna variable importante, todo el texto confluye en un retrato integral de respetuosa y fascinante complejidad. La franqueza con la que McGilligan trata de reconstruir la sexualidad de Cukor es exactamente la misma con la que aborda su relación con los estudios, sus manías personales, su círculo de amigos, sus métodos de trabajo, sus contradicciones o la temprana solvencia económica que Hollywood le proporcionó.

Y es también la franqueza con que relata, en un epílogo apasionante, lo que le costó acceder a los cientos de documentos y testimonios que debió consultar para poder escribir su libro como deseaba, y los diversos comentarios laterales que el proyecto inspiró en muchos de los testigos consultados, desde el escritor Garson Kanin, que se pregunta si "realmente habrá un libro" en la vida de Cukor, hasta Katharine Hepburn, que le profetiza "cientos y cientos de páginas en papel biblia". McGilligan sabe muy bien que el puntual registro de esas reacciones también aporta algo significativo sobre el objeto de su biografía.

George Cukor: A Double life

por Patrick McGilligan

Harper Collins, New York, 1991.

Notas

1. Patrick McGilligan es además compilador de *Backstory*, dos excelentes volúmenes con entrevistas a escritores de cine.

2. *A Double Life* es también el título original de *El abrazo de la muerte* (1947), uno de los mejores films de Cukor, en el que Ronald Colman interpreta a un actor poseído por sus personajes.

●
Rive Phoenix
en *My Own Private Idaho*,
de Gus Van Sant

FLMOGRAFÍA

algunos momentos importantes por P. Félix-Didier y F. M. Peña

1907

George Méliès realiza en Francia *L'éclipse du soleil en pleine lune*. La erotización astronómica no era una novedad en las películas de Méliès, que con frecuencia utilizaba jóvenes ligeras de ropas para representar a los diversos astros del firmamento. En este film dio un paso más allá e incluyó un eclipse homoerótico entre el sol y la luna.

1916

En su corto *Behind the Screen*, Charles Chaplin besa a Edna Purviance y, como ella está disfrazada de muchacho, el villano Eric Campbell se burla de ambos exagerando gestos afeminados. Se ha señalado ese momento como el "primer gag gay" de la historia del cine, aunque esa calificación supone creer en el arquetipo de que todo gay es afeminado. El cine utilizó personajes amanerados con fines cómicos desde sus inicios y, de hecho, todavía los usa. Se pueden citar, entre cientos de ejemplos, al bailarín acrobático de *Backstage* (1919, con Buster Keaton y Roscoe Arbuckle); un cowboy grotesco en el violento western paródico *The Soilers* (1922, con Stan Laurel); Pocholo, interpretado por Homero Cárpena y calificado de "lila" por otro personaje en *Los tres berretines* (Enrique Susini, 1933). Más recientemente la broma ha sostenido films completos, y además muy exitosos, como *Zorro, the Gay Blade* (Peter Medak, 1981) y *La cage aux folles* (*La jaula de las locas*, Edouard Molinaro, 1978) con sus secuelas de 1980 y 1985.

1927

Mae West escribió, produjo y dirigió la obra *The Drag* que estrenó en Patterson, New Jersey. Pero fue prohibida en Broadway durante la campaña contra las obras

inmorales del alcalde James 'Gentleman' Walker por su abierto tratamiento de la homosexualidad. El elenco incluía 40 gays reclutados por la West en el Greenwich Village.

1928

Georg W. Pabst filma con Louise Brooks *La caja de Pandora*, que incluye lo que se considera la primera aparición de una lesbiana en la historia del cine: la condesa Anna Geschwitz, interpretada por Alice Roberts, uno de los tantos personajes seducidos y utilizados por la protagonista Lulú. Pabst y Brooks coincidieron al año siguiente en la menos vista *El diario de una perdida*, donde la guardiana de un internado alcanza el orgasmo marcando el ritmo de los ejercicios nocturnos de las pupilas con un tamborcito.

1931

La realizadora Leontine Sagan dirige en Alemania *Mädchen in Uniform*, adaptación de una obra teatral de la escritora y escultora lesbiana Christa Winsloe (1888-1944) con un elenco completamente femenino. El tema es, en realidad, un ataque contra el autoritarismo que asfixiaba Alemania. Ambientada en un internado para hijas de oficiales pobres de la aristocracia prusiana, narra el amor entre Manuela (Herta Thiele), una estudiante, por su profesora, Fraulein von Bernburg (Dorothea Weick). Frente a una directora autoritaria, la profesora es una voz comprensiva que dice: "No soporto el modo en que usted convierte a estas niñas en criaturas asustadas". En una representación escolar, Manuela, confundida en su papel masculino, declara su amor a la profesora. La directora grita: "Ein scandale!" y encierra a Manuela. En la obra, la joven se suicida arrojándose por una ventana, pero en el film sus com-

pañeras lo evitan y la directora parece perder su autoridad.

En Alemania el film fue un gran éxito —y hasta llegó a ser considerada la mejor película del año— básicamente por su comentario sobre el rígido sistema prusiano. En Estados Unidos fue objetada por los censores y cortada para oscurecer la temática homosexual. Entre los cortes figuraba un diálogo entre la profesora y la directora: "¡Ese amor es pecado!". "Usted lo llama pecado, yo lo llamo el gran espíritu del amor que tiene miles de formas". Winsloe se exilió en los Estados Unidos donde escribió algunos guiones que nunca llegaron a producirse y volvió a Europa en 1935. Vivió en París con su pareja hasta que ambas fueron asesinadas en los disturbios que siguieron a la liberación de París en 1944. En 1958 Geza von Radvanyi realizó una *remake* del film, con Romy Schneider.

1932

En Estados Unidos, la oficina del Código de Producción exige explícitamente que se elimine un personaje "abiertamente afeminado" del film carcelario *Hell's Highway*, de Rowland Brown. Algo quedó, al parecer, porque la película ha sido rescatada recientemente a causa de su primitiva audacia.

1933

El actor y director alemán Reinhold Schünzel (uno de los protagonistas de *Anders als die Anderen*) escribió y dirigió *Viktor und Viktoria*, con Renate Müller, y una versión simultánea en francés, *Georges et Georgette*, con Meg Lemonnier. El tema fue rehecho tres veces, primero en Inglaterra, luego en Alemania y finalmente en Estados Unidos por Blake Edwards. Casi todas las *remakes* respetan hasta cierto punto el ingenio desprejuiciado del original y no se asustan de las posibles connotaciones. Lo mismo podría decirse de *Sylvia Scarlett* (Cukor, 1935), con Katharine Hepburn, o de la argentina *Vidalita* (Luis Saslavsky, 1949), con Mirtha Legrand. Ambos títulos seguramente deben lo suyo a Schünzel, pero también a la homosexualidad de sus autores, necesariamente velada por los prejuicios de la época que les tocó vivir.

Por lo demás, las películas con mujeres que se disfrazan de hombres han sido muchas menos que las películas con hombres que se disfrazan de mujeres. La mayoría de los cómicos, desde Chaplin y Roscoe Arbuckle hasta Robin Williams, pasando por Harpo Marx y Jorge Luz, han recurrido al travestismo. Habría que citar además el extraño caso de Julian Eltinge, actor que imitaba mujeres muy activo en el teatro y el cine entre 1917 y 1927. En una entrevista de 1920³ se lo describe como "un gran sportsman, un atleta y sobre todo muy hombre, capaz de fulminar a otro de una trompada y, sin embargo, vestido de mujer parece que fuera a quebrarse con la presión de un brazo demasiado fuerte". Una medida de su fama la da el hecho de haber sido citado por Buster Keaton en un gag de *Las siete oportunidades* (1925).

1947

Edward Dmytryk dirige *Crossfire*, con Robert Young, Robert Mitchum y Robert Ryan, sobre el asesinato de un judío y el problema del antisemitismo. En realidad, la novela original de Richard Brooks era sobre el asesinato de un homosexual y el problema de la homo-

fobia, pero el tema fue juzgado demasiado fuerte para Hollywood y modificado por sus realizadores. Otros casos en los que la autocensura omitió referencias al tema fueron **A Streetcar Named Desire** (*Un tranvía llamado Deseo*, Elia Kazan-1951), **Cat on a Hot Tin Roof** (*Un gato sobre el tejado caliente*, Richard Brooks-1958), sobre obras de Tennessee Williams. La costumbre sigue: **Fried Green Tomatoes** (*Tomates verdes fritos*, Jon Avnet-1991) ignoró todas las referencias lésbicas de la novela original de Fannie Flagg.

1947

Kenneth Anger, de quince años de edad, realiza el film amateur **Fireworks**. Definido como una especie de "psicodrama personal", este cortometraje describe a un adolescente homosexual, interpretado por él mismo, que se siente muy culpable y sueña con ser golpeado por varios marineros. El film tuvo su trascendencia al ser presentado en el festival de Cine Maldito que organizaba Jean Cocteau. En 1964 Anger terminó su más célebre e influyente **Scorpio Rising** (1962-64), título fundamental del New American Cinema.

1958

En Inglaterra, Lord Chamberlain levantó la prohibición de retratar la homosexualidad en el cine y el teatro. Así pudieron estrenarse obras teatrales como *The Killing of Sister George*, de Frank Marcus, o *A Taste of Honey*, de Shelagh Delaney, llevadas luego al cine por Robert Aldrich (1968) y Tony Richardson (1961), respectivamente. En 1960 se estrenaron dos films sobre la vida Oscar Wilde y en 1961 la más influyente **Victim** (*Los vulnerables*), de Basil Dearden, con Dirk Bogarde interpretando a un abogado chantajeado por su presunta homosexualidad. Bogarde se interna en el submundo gay de Londres persiguiendo a los chantajistas y así el film tiene la oportunidad de presentar a varios gays no estereotipados ni sentimentalizados. También tuvo su cuota de pertinente denuncia porque en ese momento era un hecho probable que el elevado porcentaje de chantajes tenía que ver con que el ejercicio de la homosexualidad todavía era un crimen penado por la ley. Para Bogarde, que debía su notoriedad a comedias menores, supuso un paso audaz y un giro definitivo en su carrera, aunque luego señaló con inteligencia que la película "se filmó con el respeto y la falsa reverencia con que normalmente se filma la vida de Cristo". El film tuvo bastante aceptación en Inglaterra pero no pasó el Código de Producción en Estados Unidos, pese a cierta apertura institucional producida algunos años antes. Años después, con John Gielgud, Bogarde fue uno de los primeros actores prestigiosos del cine que explicitaron su identidad homosexual.

1961

Otto Preminger logra una modificación esencial del Código de Producción que le permitirá no eludir la homosexualidad en su film **Advise and Consent**. La modificación permitía la representación de la homosexualidad en la pantalla, aunque el Código reclamaba que esto se hiciera con "cuidado, moderación y discreción". El obstinado Preminger venía ganándole batallas al Código desde 1953, al permitirse un moderado doble sentido y la palabra *virginidad* en la comedia **The Moon Is Blue** (*La luna es azul*, 1953), el trata



5 FILMS

por Paula Félix-Didier
y Fernando M. Peña

Anders als die Anderen

(t.l.: *Diferente de los otros*,
Richard Oswald-1919)

En julio de 1919 el Dr. Magnus Hirschfeld, sexólogo pionero y fundador del Movimiento para la Defensa de los Derechos Homosexuales, creó un Instituto para la Ciencia Sexual con el objeto de estudiar los distintos aspectos de la sexualidad humana y básicamente la homosexualidad femenina y masculina. Pronto se convirtió en un lugar de referencia para los homosexuales de todo el mundo que sentían curiosidad por su sexualidad o que -incapaces de soportarla en una sociedad que no los aceptaba- buscaban una "cura" ¹. Fue también el centro de un movimiento gay que luchó para la despenalización de las relaciones homosexuales, porque en Alemania, como en casi todos los países de Europa, la homosexualidad no era sólo un modo de vida moralmente censurable sino también un crimen que debía pagarse con la cárcel, según el artículo 175 del Código Penal alemán. Las luchas de Hirschfeld y sus seguidores se centraban en la derogación de ese artículo y en la conformación de un frente político que tuviera algún peso en el Reichstag.

Un subproducto del Movimiento de Hirschfeld, paralelo a la creación del Instituto, fue el film **Anders als die Anderen**, que hoy es considerado el primero en abordar una temática explícitamente homosexual. Un violinista es amado simultáneamente por dos mujeres, pero él, en cambio, ama a un joven y por ello es víctima de chantaje a manos de un tercer hombre, que había cono-

●
Tim Curry mira para allá
en *The Rocky Horror Picture Show*

cido años antes en un baile gay. El chantajista hace la denuncia y el violinista es condenado a prisión pero se suicida. Su joven amante, incapaz de enfrentar la vida sin él, decide matarse, pero entonces interviene Hirschfeld quien, interpretándose a sí mismo, lo convence de que no lo haga y lo suma a su Movimiento.

Anders als die Anderen fue dirigido por el prolífico y eficaz Richard Oswald² e interpretado por Conrad Veidt y Reinhold Schünzel. No pudo exhibirse en varias ciudades alemanas y quedó prohibido desde 1920, aunque fue objeto de una *remake* en 1927. En 1933 los nazis destruyeron el Instituto de Hirschfeld y acabaron con todas las copias de *Anders...* que encontraron, aunque hoy el film existe a partir de una que fue encontrada en Ucrania hacia 1979.

Un chant d'amour
(Jean Genet, 1950)

Este cortometraje mudo de 25' es el único film del escritor y un verdadero hito en la historia del cine gay. Consiste en una sucesión de imágenes alegóricas que transcurren mayormente en el interior de una prisión: un convicto trata de vincularse con el de la celda vecina, éste imagina su libertad, un guardia observa a los presos mientras se masturba. El film mantiene un tono visual que lo emparenta con las experiencias vanguardistas de fines de los '20 y comienzos de los '30.

Genet no concibió este film para su exhibición pública, a pesar de lo cual su productor hizo circular copias en forma clandestina. Finalmente, Henri Langlois lo estrenó en la Cinemateca Francesa en 1954 pero sin las breves escenas de sexo explícito. Una proyección realizada en New York en marzo de 1964 fue interrumpida por la policía; su organizador, el realizador Jonas Mekas fue acusado de "ensuciar América" y enviado a prisión. Todavía en 1989 un municipio británico negó el necesario permiso para exhibirlo: "Si una persona cualquiera fuera a verlo", explicó el presidente del concejo municipal, "creo que se sentiría perturbada y ofendida. El folleto de presentación dice que se trata de un film poético, pero la verdad es que no le encontré nada de poético".

A pesar de todo, *Un chant d'amour* es reconocido como un film emblemático y extremadamente influyente en la imaginaria del cine gay contemporáneo.

Suddenly Last Summer

(De repente en un verano, J. L. Mankiewicz-1959)
El primer homosexual explícito del cine norteamericano se llamó Sebastian y es el protagonista tácito de este claustrofóbico film de Mankiewicz, basado en una obra de Tennessee Williams. No le

miento franco de un adicto a las drogas en *The Man with the Golden Arm* (*El hombre del brazo de oro*, 1955) y la presentación de una bombacha como evidencia crucial en *Anatomy of a Murder* (*Anatomía de un asesinato*, 1959).

1962

William Wyler realiza *The Children's Hour* (*La mentira infame*) con Audrey Hepburn y Shirley MacLaine sobre obra homónima de Lillian Hellman. En el film dos maestras son acusadas de lesbianismo por una alumna. En 1936 Wyler ya había filmado la obra, con el título *These Three* (*Infamia*) pero para esa versión debió modificar la acusación e inventar un triángulo amoroso heterosexual. Miriam Hopkins, que había protagonizado la versión del '36 junto a Merle Oberon, reaparece aquí como una tía.

1964

En *Goldfinger* (*Dedos de oro*), James Bond seduce a Pussy Galore a pesar de sus tendencias lésbicas, debidamente sugeridas en el film. Los villanos de la serie Bond por norma no gozan de la definición sexual del héroe, pero el extremo más explícito fue la inclusión de Mr. Wint y Mr. Kidd, los asesinos que andan de la mano y se miran con amor en *Diamonds Are Forever* (*Los diamantes son eternos*, 1971). En el policial *The Detective* (Gordon Douglas, 1968), con Frank Sinatra, también se equiparó la homosexualidad con la conducta criminal, aunque en un plano pretendidamente realista. Clint Eastwood enfrentó a un villano gay en *The Eiger Sanction* (*Licencia para matar*, 1976) y algunos años después incluyó una lesbiana entre el grupo de violadores que ultrajan a Sondra Locke y a su hermana en *Sudden Impact* (*Impacto fulminante*, 1983). Ambos films fueron dirigidos por él mismo.

1968

Rex Harrison y Richard Burton interpretan a una pareja gay en *Staircase* (*Escalera*, Stanley Donen). Desde los '60 aceptar un papel de homosexual daba "puntos" a una estrella, mostraba su coraje, su capacidad como intérprete actoral, la entrega a su vocación. Antes que Harrison y Burton, Barbara Stanwyck había interpretado a la madama lesbiana de un burdel en *Walk on the Wild Side* (Edward Dmytryk, 1962) y Marlon Brando había hecho de militar homosexual reprimido en *Reflections on a Golden Eye* (*Reflejos en tus ojos dorados*, John Huston-1967), sobre una novela corta de Carson McCullers.

Posteriormente habría que citar, entre otros, a Marcello Mastroianni en *Una giornata particolare* (*Un día muy especial*, Ettore Scola-1977), Alain Delon en *Un amour de Swann* (*El gran amor de Swann*, Volker Schlöndorff-1984) sobre una parte de *En busca del tiempo perdido* de Proust, y Billy Crystal, que en la telenovela *Soap* (1977-81) interpretó al primer personaje televisivo abiertamente gay.

1971

La M.G.M. estrenó *Fortune and Men's Eyes*, basada en una obra de John Herbert ambientada en un reformatorio de Canadá y centrada en un grupo de reclusos homosexuales, un guardia y un joven detenido por un delito menor. Según el libro *The Celluloid Closet*, de Vito Russo, la versión cinematográfica fue iniciada por el director Jules Schwerin pero después de un mes

de rodaje lo reemplazó Harvey Hart a instancias del productor, que subrayó las características estereotipadas de los personajes, suprimió al guardia, agregó desnudos y una violación. El actor bisexual Sal Mineo, que había dirigido una puesta teatral de la obra en 1970, encontró detestable la película, aunque también señaló con sinceridad que "los gays van a ver cualquier cosa que hagan sobre ellos".

1971

Ken Russell realizó *The music lovers*, sobre la biografía de Pyotr Ilich Tchaikovsky. El músico murió a los 53 años y la versión oficial de su muerte asegura que de cólera, pero otros dicen que se suicidó —o más bien que se le ordenó envenenarse— a partir de que trascendieron sus avances sexuales con el sobrino de un duque. El film de Russell trataba abiertamente la homosexualidad del músico y esto —entre otras cosas— escandalizó a buena parte del público y la crítica.

En 1980 Herbert Ross hizo *Nijinsky*, sobre biografía del primer bailarín y coreógrafo de Les Ballets Russes que además fue amante de su coreógrafo y director Diaghilev durante cinco años. Cuando Nijinsky se casó con una mujer, Diaghilev lo reemplazó por otro. Más tarde, acosado por los reproches de su esposa, Nijinsky enloqueció, aunque nunca se había caracterizado por su cordura. Adaptada a un triángulo heterosexual, esta historia se había filmado como *The Red Shoes* (*Las zapatillas rojas*, Powell/Pressburger-1948).

Entre las biografías cinematográficas que en alguna medida abordaron la cuestión de la homosexualidad de sus protagonistas deben señalarse *Lawrence of Arabia* (*Lawrence de Arabia*, Lean-1962), *Valentino* (Russell, 1977), *Mishima* (Schrader, 1985) y las excelentes *Caravaggio* (Jarman, 1985) y *Prick up Your Ears* (*Susurros en tus oídos*, Frears-1987).

1972

John Waters termina el film independiente *Pink Flamingos*, el más famoso de los títulos que Waters hizo con Divine, el travesti que come caca de perro. El film es representativo del cine rabiosamente independiente y anticonvencional que Waters sigue haciendo hasta hoy (en títulos como *Serial Mom*, 1994), y que está vinculado pero no condicionado por una identidad gay. Como sostiene Waters, "En una lista de cuarenta cosas que soy, gay no sería la primera". Lo mismo podría decirse de otros realizadores que esquivan todo estereotipo, como Paul Bartel o Gus Van Sant.

1975

Jim Sharman dirige *The Rocky Horror Picture Show*, con Tim Curry, probablemente el primer musical gay y con certeza el primero en ser producido por un estudio importante (Fox). El film llegó a ser además uno de los mayores títulos del culto de la historia del cine.

1976

Richard Lester dirigió *The Ritz*, una comedia de enredos que transcurría casi íntegramente en un sauna gay, con varios diálogos ingeniosos:

-¿Querés decir que acá todo el mundo es...?

-Gay. No es una palabra tan difícil. Podrías tratar de usarla alguna vez.

-¿Nadie es... lo contrario?

-Espero que no. No pagué diez dólares para pasearme con una toalla entre un grupo de puritanos.

-¿Y Tiger y Duff? Pensé que eran normales.

-Son normales. Y además son amantes desde hace tres años.

The Ritz fue prohibida en Argentina por Miguel P. Tato, en 1977. Su exhibición no se autorizó hasta 1983.

1977

Richard Brenner dirige **Outrageous!** sobre un peluquero gay (Craig Russell) que comparte un departamento con una joven embarazada, emocionalmente inestable. Buena parte del film estaba sostenido por Russell, que hace imitaciones de Judy Garland, Eartha Kitt, Tina Turner, Peggy Lee, Mae West y Barbra Streisand, entre otras. Fue un éxito inesperado, adquirió cierta categoría de culto y hasta tuvo una secuela diez años después, **Too Outrageous!**, de nuevo con Russell y la dirección de Brenner. Ambos murieron de SIDA en 1990.

1980

Allan Carr produce el film **Can't Stop the Music** (*No se puede para la música*, Nancy Walker), sobre temas del exitoso grupo gay Village People. Durante la primera mitad de los años setenta, la música disco era totalmente underground y se bailaba en los bares gays o en los barrios negros⁴. Desde 1976, de la mano de John Travolta, los Bee Gees y el éxito de **Saturday Night Fever** (*Fiebre de sábado por la noche*, John Badham-1977), la música disco comenzó a bailarse también en las discoteques heterosexuales.

Durante la producción y explotación del film, los Village People tuvieron que evitar mencionar que eran gays y eventualmente, cuando algunos miembros del grupo lo hicieron, fueron expulsados. Carr ya había producido **Grease** (Randal Kleiser, 1978), film que algunos críticos consideraron homofóbico, y cuando la prensa explicitó la lectura gay del film, llegó a pedir que semejante cosa fuera desmentida. Felipe Rose (el indio) declaró al respecto: "Soy gay. No puedo esconderlo. Pero no lo diría en la red nacional de televisión.... Le diría a la prensa gay que soy gay, pero si la prensa heterosexual me lo preguntara, les diría que ese no es su problema. O que ese no es su maldito problema, depende como pregunten".

1982

La temática homosexual parece lo suficientemente establecida como para justificar una importante cantidad de títulos, entre los que se podrían citar **Personal Best**, de Robert Towne, con Mariel Hemingway y Patrice Donnelly como una pareja de lesbianas deportistas cuya relación se complica al competir ambas para la clasificación olímpica; la horrible **Making Love**, de Arthur Hiller (el mismo nabo de **Love Story**), en la que un hombre casado descubre que es homosexual; **Victor/Victoria** de Blake Edwards y **Partners**, de James Burrows, con Ryan O'Neal y John Hurt.

1983

Tony Scott realiza **The Hunger**, sobre una vampira bisexual (Catherine Deneuve) que luego de perder a su amante (David Bowie) procede a seducir a Susan Sarandon. Según el crítico gay Boze Hadleigh en su libro *The Lavender Screen*, **The Hunger** sería "el primer film de vampiros explícitamente gay", aunque admite que en la historia del cine "existe un prolonga-



do paralelo entre los vampiros y la homosexualidad cinematográfica". Se han visto matices homoeróticos incluso en las primeras películas de vampiros, como el aspecto curiosamente andrógino de Ellen en **Nosferatu** (Murnau, 1921), en la devoción masoquista de Dwight Frye por Bela Lugosi en **Dracula** (Browning, 1931), o en la sugestiva fijación de la condesa Zaleska por jóvenes virginales en **Dracula's Daughter** (*La hija de Drácula*, Lambert Hyllier-1936). Las insinuaciones dejaron de ser tales en **Et mourir de plaisir** (Roger Vadim, 1961) con Elsa Martinelli y Annette Vadim, y en **The Vampire Lovers** (Roy Ward Baker, 1971) con Ingrid Pitt y Pippa Steele, ambas adaptadas del relato *Carmilla*, de Sheridan Le Fanu y respetando su contenido lésbico. Deben mencionarse además el vampiro gay de **The Fearless Vampire Killers** (*La danza de los vampiros*, Roman Polansky- 1967); un film -por lo menos- del legendario español Jesús Franco, denominado **Vampyros Lesbos** (1971); y la coproducción franco-belga **Les lèvres rouges**, con Delphine Seyrig como Elisabeth Bathory, una noble húngara del siglo XVI que según la historia disfrutaba masticando jóvenes sirvientas, y que fue convertida en vampira lesbiana para este film.

Algo de la ambigüedad sexual de los primeros films fue recuperado por el director y guionista Tom Holland para el moderno vampiro que interpreta Chris Sarandon en **Fright Night** (*La hora del espanto*, 1985).

1983

John Sayles dirige **Lianna**, sobre la historia de una mujer que lleva una vida normal con su familia hasta que se descubre lesbiana cuando se enamora de una profesora de la escuela nocturna. Sayles, que es un maestro, centró su film en cómo este descubrimiento afecta la vida del personaje y las de los que la rodean. Su marido la expulsa de la casa, su mejor amiga tampoco la entiende y la única opción consiste en comenzar una nueva vida y enfrentar la pobreza. Sayles explicó la dificultad de promocionar el film sin parecer otro idiota: "Para mí era muy importante no hacer el numerito de 'Oh, este no es un film sobre la homosexualidad, es un film sobre la gente'".

va muy bien: muere parcialmente devorado por un grupo de jóvenes en una isla presumiblemente tropical y ese episodio traumatiza a su bella prima Catherine (Elizabeth Taylor), que Sebastian utilizaba como "carnada" para atraer muchachos.

La historia es mucho más compleja. Katharine Hepburn interpreta a Violet, la madre de Sebastian, parcialmente enloquecida por su muerte y mortalmente celosa de Catherine, porque antes de envejecer era ella quien atraía a los jóvenes amantes de Sebastian. El deseo prioritario de Violet es lobotomizar a Catherine a cualquier costo, para hacerle olvidar las circunstancias de la muerte de Sebastian. Para ello presiona a un joven médico neurólogo (Montgomery Clift) que se especializa en ese tipo de operaciones pero duda ante la belleza de Catherine, hasta que logra saber la verdad. Ese proceso es lento y conversado, y se lleva 114' del metraje.

Según el crítico Boze Hadleigh, Williams había compuesto su obra a partir de elementos ciertos: su hermana Rose fue lobotomizada, el poeta Hart Crane murió joven, ahogado en el Caribe, Sebastian arroja monedas a los niños del lugar como lo hacía Oscar Wilde en África del Norte y el neurólogo estaba inspirado en el médico de su hermana. El único personaje totalmente inventado por el dramaturgo fue el de la Hepburn, que después ha sido interpretado como un síntoma de su propia y culpable homofobia. Ciertamente son los intérpretes quienes sostienen el film a través de largas secuencias de diálogos evocativos. Mankiewicz se guarda el cine para el final, cuando decide poner imágenes al último, demencial *flashback* de Catherine, el que revela la muerte de Sebastian. Su rostro nunca llega a verse, sin embargo.

El Código de Producción norteamericano hizo una excepción para permitir las referencias a la homosexualidad de Sebastian, básicamente a causa de su horroroso castigo final. Por si eso no alcanzaba para castigar la naturaleza de sus actividades, la campaña publicitaria del film mostraba a Taylor, metida a presión dentro de una malla escasa, y señalaba que "¡De repente, el verano pasado, Cathy supo que estaba siendo usada para el mal!".

The Boys in the Band

(*Los muchachos de la banda*, William Friedkin-1970)

Después de ser un éxito en el teatro, la obra homónima de Mart Crowley fue llevada al cine por Friedkin, adaptada, supervisada y producida por el propio Crowley. Centrada alrededor de ocho amigos homosexuales y un noveno que podría serlo aunque se obstina en negarlo, la obra y la película han sido criticadas y elogiadas desde su estreno hasta la fecha con argumentos igualmente sólidos. Algunos críticos se quejaron de que la mayoría de los personajes viviera con profunda culpa su homosexualidad, mientras otros señalaban que esa culpa era parte de la vida co-

●
*Lianna, de John Sayles,
junto a su amante Ruth.*

tidiana de muchos homosexuales. Algunos objetaron que cada uno de los nueve personajes estaba estereotipado, aunque para el cine de 1970 el hecho de recurrir a más de un estereotipo para caracterizar la naturaleza homosexual de un personaje ya suponía un acto de avanzada. En ese sentido, la descripción más acertada del film ya la encontró el crítico Boze Hadleigh cuando señaló que Los muchachos de la banda fue "una película de transición".

Un cuarto de siglo más tarde, no sólo sorprende que la franqueza del lenguaje de la obra haya llegado intacta hasta el film, sino también la agudeza de las imparables tiradas verbales que se propinan los personajes, especialmente en la primera mitad. La película estuvo prohibida en Buenos Aires durante tres años, hasta que finalmente quedó autorizada en noviembre de 1973, durante el breve período en que Octavio Getino estuvo al frente del Ente de Calificación.

Sunday Bloody Sunday

(*Dos amores en conflicto*, John Schlesinger-1971)
En un Londres desgarrado por la crisis económica, un médico maduro (Peter Finch) y una mujer llamada Alex (Glenda Jackson) comparten a sabiendas un mismo amante (Murray Head), joven artista egocéntrico que no parece capaz de alcanzar una madurez emotiva.

El realizador gay John Schlesinger declaró más tarde que *Dos amores en conflicto* sólo fue posible debido al éxito de su film anterior, *Midnight Cowboy* (*Perdidos en la noche*, 1969), que además ganó tres Oscars. Sin duda, el film supuso una plenitud expresiva que una década más tarde se disolvió de un modo sólo explicable por el desinterés del realizador. Ya en *Darling* (1965), Schlesinger había demostrado una atención por el detalle que le permitía abordar los años del *Swinging London* con una precisión que era al mismo tiempo documental y poética. En *Sunday Bloody Sunday*, a esa habilidad se agrega una depurada sencillez para definir a sus tres protagonistas y situarlos en un entorno de peso.

El otro pilar de la película son sus tres protagonistas, aunque dos de ellos aparecen inevitablemente ensombrecidos por el trabajo antológico, descomunal de Peter Finch. Su monólogo final a la cámara podría parecer imprevisto y caprichoso, pero la dimensión que el actor imprime al personaje justifica ese extraño salto al exterior del relato y lo convierte en un momento poético singular.

1984

El documentalista Robert Epstein realiza *The Life and Times of Harvey Milk* sobre uno de los primeros militantes gays en acceder a un cargo público. Milk era un vendedor de equipos fotográficos que a comienzos de los años setenta instaló su negocio en la calle Castro del mítico barrio gay de San Francisco (cuna del *beatnik*). Había crecido "en el closet" con su familia de clase media judía en Nueva York, hasta que sus contactos con la contracultura y su amistad con Tom O'Horgan, el director de *Hair*, comenzaron a surtir efectos; se dejó el pelo largo, quemó su tarjeta de crédito y se fue con un novio al oeste.

Cuando un inspector municipal entró a su local y quiso coimearlo, Milk decidió postularse para un puesto de concejero vecinal. Se subió a una caja de jabón en la plaza, fundó la Castro Village Association que reunía a los comerciantes gays de la zona y se ganó la oposición del movimiento gay tradicional que consideraba que aún no estaban dadas las condiciones para dar lucha política. Su negocio se transformó en la "municipalidad del barrio" y Milk pasó a ser "el alcalde de Castro street".

Participó de varias elecciones municipales hasta que ganó un puesto de supervisor, en 1977. Junto con él ganó Dan White, un policía y bombero irlandés, representante de la clase trabajadora que quería echar a los homosexuales del barrio. Durante un tiempo convivieron en armonía y hasta comenzaron a trabajar juntos en algunos proyectos para mejorar la zona, pero cuando Milk votó por la construcción de un reformatorio en la zona de White, éste renunció. La asociación de policías a la que pertenecía lo presionó para que pidiera nuevamente su puesto al alcalde y se reunió con él para hacerlo pero, cuando era evidente que no lo recuperaría, White sacó un revólver y mató al alcalde. Luego encerró a Milk en un cuarto y le voló la cabeza con su Smith and Wesson calibre 38. Estuvo preso hasta 1985 y algunos meses después de ser liberado, se suicidó. El film narra todo el episodio hasta la condena de White, y supuso el primer Oscar para el realizador Epstein.

En 1987 obtuvo otro por *Common Threads: Stories from the Quilt*, en la que registró una marcha hacia Washington realizada el 12 de octubre de ese año para pedir por los derechos civiles de los homosexuales. Casi doscientas mil personas llegaron a la capital y extendieron un enorme acolchado, del tamaño de dos estadios de football, compuesto por dos mil paneles que llevaban bordados los nombres de víctimas del SIDA. El film estaba narrado por Dustin Hoffman.

1986

Bill Sherwood escribe y realiza *Parting Glances*, su único film, un sincero retrato de la vida gay neoyorquina; algunos años después muere de SIDA. También en 1986, el argentino Américo Ortiz de Zárate escribe y realiza *Otra historia de amor*, su único film, una sincera mirada sobre la vida gay porteña; algunos años después muere de SIDA. En 1992 el francés Cyril Collard escribe y realiza *Les nuits fauves*, su único film, un sincero recorrido por la vida gay parisina; poco tiempo después muere de SIDA.

1988

El actor Harvey Fierstein adapta y protagoniza *Torch Song Trilogy* (dir.: Paul Bogart), junto a Matthew Broderick y Anne Bancroft, sobre una obra teatral propia de carácter semiautobiográfico, de éxito extraordinario desde 1978. Básicamente es la historia de un hombre que supo siempre que era gay y lo aceptó con facilidad: su mayor problema en la vida ya no es ese, sino alcanzar una pareja estable, la adopción de un adolescente gay y, tal vez, la relación con su madre. Cuando estaba haciendo la versión cinematográfica, Fierstein sostuvo que "es el momento perfecto para hacerla, porque para la gente se ha vuelto algo demasiado sencillo pensar en los gays como en un grupo de alto riesgo, y nada más. Quiero decir: ¿no están un poco hartos de ver que cada personaje gay que aparece en la pantalla tiene un frasco de suero enchufado al brazo?".

1990

La realizadora Jennie Livingston dirige *Paris Is Burning*, un documental sobre la subcultura de los travestis negros e hispanos del Harlem y su manifestación más conocida: los *drag balls*, elaboradísimas competencias de baile en las que distintos grupos presentan disfraces. Estos grupos, también llamados "casas" o "familias", viven bajo la tutela de un mayor del que llevan el "apellido": Ninja, Labeija, St. Laurent. El film está construido a partir de entrevistas con varios travestis pertenecientes a distintas "casas". El estilo de baile de los *drag balls*, como lo fuera el disco en los setenta, es el "Vogue", que consiste en movimientos similares a los de las poses fotográficas de las revistas de moda. De ahí tomó Madonna tema y estilo para su video *Vogue*.

Un aproximado equivalente rioplatense de este documental puede encontrarse en el video uruguayo *Yo, la más tremendo* (1995), de Aldo Garay.

1992

Tom Kalin dirige *Swoon*, una adaptación en blanco y negro del caso Leonard-Loeb, dos adolescentes de clase media que en 1924 asesinaron a un tercero, Bobby Frank, sólo para probar que eran lo suficientemente inteligentes como para no ser descubiertos. Escaparon a la pena de muerte por la defensa del brillante abogado Clarence Darrow, el más famoso de su tiempo, que argumentó insanía apoyándose en la homosexualidad de ambos. Loeb fue asesinado en la cárcel, Leonard consiguió salir bajo palabra muchos años después.

El caso ya había tenido dos adaptaciones cinematográficas célebres: *Rope* (*Festín diabólico*, Alfred Hitchcock-1948) y *Compulsion* (Richard Fleisher, 1959) pero, aunque se permitieron insinuaciones, ninguna de las dos abordó francamente la sexualidad de los protagonistas, como lo hace *Swoon*, que además incorpora anacronismos a la Derek Jarman (control remoto, teléfono digital) para acentuar la pertinencia contemporánea de los pormenores del caso. El realizador, guionista y productor Kalin, activista por los *gay rights*, produjo durante tres años material educativo sobre el SIDA y, a partir de *Swoon*, es considerado uno de los nombres importantes del cine *queer*.

1992

El realizador Gregg Araki se impone como uno de los

nombres importantes de la nueva ola *queer* con el largo **The Living End**, que lleva el subtítulo: "Un film irresponsable de Gregg Araki". Se trata de una *road movie* desesperada, en la que un crítico de cine gay y un taxi boy, ambos enfermos de SIDA y conscientes de que van a morir, roban y matan camino a San Francisco hasta una tremenda catarsis final. Fue el cuarto largometraje de Araki, egresado del USC y la UCLA, camarógrafo de sus propios films y dueño de un sentido estético personal y muy elogiado por la crítica. **The Living End** está dedicada a los "cientos de miles que han muerto y los cientos de miles que aún morirán" y fue la segunda parte de una trilogía iniciada con **Totally F***ed Up** ("Otro film homo de Gregg Araki") y terminada con **The Doom Generation** ("Un film heterosexual de Gregg Araki").

1993

Roger Spottiswoode dirige para cable el largometraje **...And the Band Played On**, con Richard Gere, Matthew Modine, Phil Collins y un elenco interminable. El film se basaba en una crónica de los primeros años del SIDA, desde los primeros casos conocidos hasta la muerte de Rock Hudson está escrita por Randy Shilts, que fue el primer periodista abiertamente gay en escribir para un medio masivo de gran circulación, en este caso el San Francisco Chronicle. Shilts, que además cubrió la campaña de Harvey Milk, subrayó en su texto la inacción del gobierno norteamericano, el mundo científico y los bancos de sangre ante los primeros síntomas de la epidemia. Poco después de terminar su libro, Shilts descubrió que él mismo tenía SIDA y falleció en 1994.

Como film, resultó mucho más interesante **Long-time Companion** (*Juntos para siempre*, Norman René-1990) que trataba el impacto que tiene la enfermedad sobre un grupo de amigos. La evolución del relato está estructurada en nueve episodios y cada uno representa un día del año, desde 1981 hasta 1989. En 1990 el film no logró interesar a ningún distribuidor importante, aunque tuvo gran repercusión en el Sundance Film Festival y terminó teniendo un éxito considerable fuera de EE.UU., lo que seguramente contribuyó a que el *mainstream* hollywoodense se decidiera a adoptar el tema del SIDA en diversos films y particularmente en **Philadelphia** (Demme, 1994). En Argentina debe citarse el largometraje **Fotos del alma** (Diego Muziak, 1995) y en particular diversos documentales en video (como **Vivir** de Pablo Reyero) que han abordado el tema con enorme eficacia.

1993

Sally Potter realiza **Orlando**, sobre novela homónima de Virginia Woolf, publicada en 1928. Woolf era el centro del círculo intelectual de Bloomsbury, un grupo básicamente integrado por ella, su marido Leonard Woolf, Lytton Strachey (biografiado por Christopher Hampton en el film **Carrington**, 1994), el economista John M. Keynes, y en menor medida E. M. Forster, entre otros. El grupo fue notoriamente hostil a la autoridad y religión organizada, enarbó el pacifismo durante la primera guerra, se mantuvo liberal, humanista y sexualmente tolerante. Woolf escribió **Orlando** por y para la poeta y novelista Vita Sackville, que había huído famosamente a Francia con su amante,



Violet Trefusis, pese a lo cual mantuvo su matrimonio y su amistad con el poeta y diplomático gay Harold Nicholson. El hijo de ambos y biógrafo de la pareja, Nigel Nicholson, consideró a la novela "la más larga y encantadora de las cartas de amor en literatura". Potter supo capturar en su film la esencia del libro, estupendamente expresada en el siguiente párrafo: "Aunque los sexos son diferentes, se entremezclan. En cada ser humano hay una vacilación de uno a otro sexo y a menudo es sólo la ropa la que mantiene la apariencia masculina o femenina".

1993

Yurez Bogayewicz realiza **Three of hearts** (*Amistades peligrosas*), una película zanja de clase B en la que la base del triángulo amoroso convencional es una pareja lesbiana (Kelly Lynch y Sherilyn Fenn). No es demasiado frecuente el hecho de que un film incorpore un gay con cierta naturalidad, sin que éste se justifique como personaje exclusivamente por su actividad sexual. Se pueden citar, entre otras, **Manhattan** (Woody Allen, 1979), **The Fourth Man** (*El cuarto hombre*, Verhoeven-1983), **Silkwood** (Mike Nichols, 1983), **Too Much Sun** (Robert Downey, 1991), **The Wedding Banquet** (*El banquete de boda*, Ang Lee-1993) y la argentina **Loralá; el tiempo de las flores** (Oscar Aizpeolea, 1991).

Notas

1. En su libro *Out of the Past*, Neil Miller afirma que Sergei Eisenstein luchó toda su vida contra tendencias homosexuales y acudió varias veces a consultar a Hirschfeld "para comprender su sexualidad -y aprender a reprimirla".
2. Después director de numerosas películas "realistas", como se llamaba entonces a las películas semipornográficas que pretendían ser educativas.
3. *Imparcial Film*, Buenos Aires, 7 de diciembre de 1920.
4. La cantante Donna Summer era por entonces un símbolo de esta subcultura, aunque años más tarde se convirtió al catolicismo y llegó a asegurar que el SIDA es un castigo divino.

BBLOGRAFÍA

Seven Speculations on Queer and Class

por John Champagne, *Journal of Homosexuality*, 1993, pp. 159-174.

Psychoanalysis and Cinema Studies: a "Queer" Perspective

por John Champagne, *Revista Post-Script*, vol. 14, nº 1-2, otoño 1994-invierno 1995, pp. 33-34.

El nuevo desorden amoroso

por Pascal Bruckner y Alain Finkielkraut, Anagrama, Barcelona, 1979.

The Body Beautiful

por Branda Longfellow, *CineAction!*, nº 30, 1992.

Out of the Past; Gay and Lesbian History from 1869 to the Present

por Nel Miller, Vintage, Londres, 1995.

The Spectacle of AIDS

Simon Watney, en *AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism*, Douglas Crimp (ed.), Cambridge-MIT Press, 1988, pp. 71-86.

The Celluloid Closet

por Vito Russo, Harper & Row, New York, 1991.

Lesbian Viewing and Perversity

Jennifer Montgomery, *Journal of Communication*, nº 37, 1992, pp. 74-77.

The Lavender Screen

por Boze Hadleigh, Citadel Press, New Jersey, 1993.

Conversaciones secretas

por Boze Hadleigh, Ultramar, Barcelona, 1988.

Whose Text is It Anyway?: Queer Cultures, Queer Auteurs and Queer Authorship

Quarterly Review of Film and Video, 15.1.1993.

Unleashing Feminism: Critiquing Lesbian Sadomasochism in the Gay Nineties

Irene Reti (ed.), Santa Cruz, HerBooks, 1993.

Blood, Piss and Tears: the Queer Real

Lynda Hart, *Textual Practice*, vol. 9, nº 1, primavera 1995, pp. 55-66.

A Queer Romance

por Paul Burstyn y Colin Richardson, New York and London, Routledge, 1995.

Queer Looks

por Martha Gever, John Greyson y Pratibha Parmar (eds.), New York and London, Routledge, 1993.

How to Bring Your Kids Up Gay

por Eve Kosofsky Sedgwick, en Michael Warner (ed.), *Fear of a Queer Planet. Queer Politics and Social Theory*. Minneapolis and London, University of Minnesota Press, 1993.

Very Queer Indeed

por Robert K. Martin, *American Quarterly* 47, 1995.

Anal Rope

por D. A. Miller, en Diana Fuss (ed.), *Inside/Out*. New York and London, Routledge, 1991.

Images in the Dark

por Raymond Murray, Philadelphia, TLA Publications, 1994.

De Man and the American Cultural Left

por Richard Rorty, *Essays on Heidegger and others*. Cambridge, Cambridge University Press, 1991.



La propuesta fue lograr que directores argentinos escribieran sobre films argentinos que consideren significativos por las razones que sean. A continuación se consignan las primeras seis respuestas pero hubo más, así que el juego sigue en el próximo número. El orden es estrictamente ortográfico.



●
Eliseo Subiela; a su lado, René Mugica con un amigo; remata Jorge Salcedo en *Apenas un delincuente*

Octavio Getino (n. 1935)

Codirección de *La hora de los hornos* (1968), *Perón: Actualización política y doctrinaria para la toma del poder* (1971) y *Perón: La revolución justicialista* (1971), todas con Fernando Solanas; dirección de *El familiar* (1972) y *La familia Pichilin* (Perú, 1976).

Me resulta casi imposible nombrar a una película argentina que, según mi modo de pensar y sentir el cine, se imponga a las restantes con valores más o menos decisivos. Ello no sucedería sin embargo si tuviera que elegir entre otras expresiones artísticas nacionales (el *Facundo* de Sarmiento en literatura, por ejemplo, o la obra de Berni en las artes plásticas); o entre films de naciones con mayor desarrollo cinematográfico (pienso en algunas películas nacionales de Fellini, Resnais, Bergman, Kurosawa, Coppola, Wajda, Wenders, etc.) Tampoco si se tratara de algunos ejemplos de otros países latinoamericanos, como México, con *Los olvidados* de Buñuel, o Brasil, con *Dios y el Diablo en la tierra del sol*, de Rocha.

Pero tratándose de nuestro país me siento imposibilitado de elegir el título de un film que sintetice lo más representativo de la producción nacional y sobre el cual pudiera aportar algo.

Sospecho que la película argentina más cercana al nivel de esa elección estaría construida con fragmentos de un número indeterminado de títulos. Me refiero a algunas secuencias o escenas, a ciertos personajes, ideas e inclusive tomas aisladas, presentes en muchos y diversos films, sean ellos de carácter autoral o formen parte de algún género específico. Un vasto fresco-collage con memorables momentos o situaciones, como las que, al menos yo, podría recordar de películas del nivel de *Fuera de la ley*, *La guerra gaucha*, *Las aguas bajan turbias*, *El último payador*, *Edad difícil*, *Tres veces Ana*, *Alias Gardelito*, *La casa del ángel*, *Los inundados*, *El dependiente*, *Invasión*, *La película del rey*, *La Patagonia rebelde*, *Operación Masacre*, *Hermógenes Cayo*, *Tiempo de revancha*, *Gombrowicz*, *La historia oficial*, *Yo, la peor de todas*, *El amor es una mujer gorda*, *Diapasón*, *Tangos*; el exilio de Gardel y algunas otras. Y

entre las últimas, **Gatica** o **Facundo**. (A propósito omito títulos de filmes en los que participé directamente, como **La hora de los hornos** y **El camino hacia la muerte del Viejo Reales**, que, obviamente, podría incluir en esta incompleta lista).

Las dificultades que a lo largo de este siglo caracterizaron a nuestro cine y a nuestros cineastas (entre las que no debe omitirse la permanente dependencia del proteccionismo del gobierno de turno), han llevado a la casi totalidad de los directores cinematográficos a pasar de una experiencia a otra, generalmente muy disímil, sin poder profundizar en el tratamiento de una búsqueda estética personal o en un género determinado. Podrían contarse con los dedos de una mano los realizadores que mantuvieron una trayectoria coherente, a la vez de desatacable, en el conjunto de su obra.

Resumiendo, pienso que la película argentina por excelencia está presente en numerosos fragmentos, movilizadores y estimulantes, y en sucesivas tentativas –ideas, imágenes y propuestas– muchas veces inolvidables. Forma parte de la expectativa todavía (y felizmente) no satisfecha de la historia de nuestro cine.

Pero, para no eludir el “sí o sí” de esta cuestión, forzado a elegir un título que resuma lo más destacado de la filmografía argentina –tanto por su enfoque ideológico y estético, como por su provocadora inconclusión– elegiría **Los hijos de Fierro**, de Fernando Solanas.

Bebe Kamín (n. 1943)

Dirección de **El búho** (1974), **Adiós, Sui Generis** (1975), **Los chicos de la guerra** (1984), **Chechechela, una chica de barrio** (1987), **Vivir mata** (1991). Sonido, entre otras, de **El habilitado** (Jorge Cedrón, 1969), **Juan Lamaglia y Sra.** (Raúl de la Torre, 1969), **Paño verde** (Mario David, 1972), **El Pibe Cabeza** (Torre Nilsson, 1974), **Piedra libre** (Torre Nilsson, 1976), **La película del rey** (Carlos Sorín, 1985).

Probablemente sea un estigma atávico lo de la dualidad argentina: unitarios-federales, Boedo-Florida, Boca-Ríver, Braden-Perón, etc.

Quizá Uno sea del Doble, como bromeaba Georgy. Por eso, al tener que escribir de UNA película argentina, debo referirme a DOS.

Una por su exageración lírica, la otra por su rigor narrativo. Esta por urbana, aquélla por rural. Los títulos: **Juan Moreira** - **Las veredas de Saturno**.

La película de Favio, que vi muchas veces, no deja de impactar como flecha filosa los más recónditos rincones de lo mitológico. Brujas que juegan al truco, *travellings* cenitales que anticipan dolor, coros vaticanos que acompañan caballos y lagunas, atardeceres cromáticos infinitos, terminan por dibujar una identidad inconclusa y fantasmal. Es lo argentino que se supone es.

La de Santiago, que sólo vi una vez, penetra en las circunvalaciones de una emoción permanentemente contenida, frustrada, increíblemente afectiva, real. Bandoneón que insiste en actuar a fondo, afinado, íntimo, en un paisaje reconocido, aunque lejano, exiliado. Calles en blanco y negro, personajes que desaparecen, como los argentinos mismos, y que gritan su asombro, su imposibilidad de volver, de ser algo que no entienden.

Juan Moreira, mirando fijo hacia ninguna parte, oyendo el diálogo sin compartir, clavando un cuchillo en el cuerpo del milico ingenuo, torpe, criollo. Peleando por el otro que no es Moreira, gritando un himno cuando percibe que la Muerte ya no le volverá a dejar ganar la partida. Huyendo para volver a huir. Luz, rojos y azules, poemas camperos



Más presos
en Apenas un
delincuente

6 directores en busca de sus films la sombra del pasado

mezclados con Bach, brutales desatinos que no se explican porque ni falta que hace. Fuerza, violencia, arquetipo de algo incontenible y total. Impulso del descontrol de quien crea cuando no piensa, cuando ni siquiera mira. Sólo vibra brutal.

Las veredas..., emoción castigada, rigor en la narración de una historia que prohíbe lo fácil, que rechaza la anécdota, la razón de las cosas que pasan, que no pasan, interiores, fugas, lejanías y presencias de muertos que viven, que reflexionan como si siguieran una lógica absoluta, ilógica. Objetivo 50mm, tonos de gris que acompañan los nublados, las telas del telar, los pliegues del fueye, las calles que tanto se nos parecen, que son ajenas.

Quizás las dos películas sean una. No para Favio, seguro. Menos para Santiago. Para mí componen un único cuadro imaginario donde los artistas, el que recopila los sueños y el que no cede en la emoción, se confunden como el día y la noche al atardecer.

Celebro ser contemporáneo de ambos. De poder reírme, hablar, enojarme y compartir con dos notables realizadores, autores de dos grandes películas que se van convirtiendo en historia, este tiempo que pasa.

José A. Martínez Suárez (n. 1925)

Director de *El crack* (1959), *Dar la cara* (1961), *Los chantas* (1974), *Los muchachos de antes no usaban arsénico* (1976), *Noches sin lunas ni soles* (1984). Asistente de dirección de, entre otras, *Un hombre solo no vale nada* (Mario Lugones, 1948), *Miguitas en la cama* (Lugones, 1949), *Mi noche triste* (Lucas Demare, 1951), *Deshonra* (Daniel Tinayre, 1951), *La bestia humana* (Tinayre, 1955), *El protegido* (Torre Nilsson, 1956).

¿Hablar de una sola película argentina favorita? Es imposible. Hemos terminado la charla...

Aunque nadie lo crea, una de las películas argentinas que más me interesó de pequeño fue **Por buen camino**, de Eduardo Morera, con José Gola. La vi cuando tenía once o doce años en Rosario y me sentí identificado con ese personaje que a través del deporte le da un sentido a su vida. Yo me decía: pero... si hacer deporte es lo que nosotros llamamos jugar. Es decir: lo que él quiere es jugar siendo grande, y nosotros queremos jugar siendo chicos. Y muchos años después, tal vez cuarenta o cincuenta, cuando lo conocí a Morera y le contaba ésto, se mataba de risa. Debo haberla visto en 1937 o 1938, antes de venir a Buenos Aires.

Tendría que hablar de Soffici y **Prisioneros de la tierra**, de **A sangre fría** de Tinayre, **Los pulpos** de Christensen, **Las aguas bajan turbias**, de del Carril, o **Apenas un delincuente** de Fregonese, una maravilla neorrealista en Buenos Aires, con personajes porteños y naturales y un diálogo coloquial excelente. Si elijo una, es **Apenas un delincuente**. Y la elijo porque por primera vez advertí que alrededor de la gente ocurrían historias que podían ser cinematográficas. Porque me di cuenta de que esa

cosa era como una mosca que podía observar lo que pasaba en la ciudad, en los personajes, en su trabajo, en sus placeres y preocupaciones. Porque recordaba la historia de los anarquistas, cuando escapan de la Penitenciaría Nacional a través del túnel que hacen hacia la carbonería que sus camaradas habían preparado enfrente. Y veo cómo se vuelve a repetir a través del guión esa instancia romántica y aventurera que hace que aquella gente—por auténticos ideales—termine en la cárcel, pueda escapar y convertirse en héroes del bando republicano.

En **Apenas un delincuente**, no dudaría en decir que me ha influenciado mucho. En **Por buen camino**, en cambio, es más esa sensación de que me están contando algo que sé, y que al entender que eso está pensado por un adulto uno se sentía reconocido, como si pensara correctamente. **Por buen camino** no la volví a ver nunca más y **Apenas un delincuente** la veo una vez cada dos meses.

René Mugica (n. 1909)

Director de, entre otras, *El centroforward murió al amanecer* (1960), *Hombre de la esquina rosada* (1961), *La murga* (1962), *El octavo infierno* (1963), *El reñidero* (1965), *La buena vida* (1966), *Bajo el signo de la patria* (1971). Ayudante y actor de, entre otras, *La guerra gaucha* (Demare, 1942), *Su mejor alumno* (Demare, 1943), *Pampa bárbara* (Demare y Fregonese, 1945); Asistente de, entre otras, *Por ellos... todo* (Carlos Schlieper, 1947), *Fantasmas asustados* (Carlos Rinaldi, 1951), *Del otro lado del puente* (Rinaldi, 1953), *Todo sea para bien* (Rinaldi, 1957).

Mis películas siempre me han dejado algo, aún aquellas que prefiero olvidar han estimulado en mí hechos positivos. Si de todo lo hecho—que no es mucho—debiera rescatar algo, me inclinaría por la felicidad de “hacer”, porque más allá de la concepción está el placer de realizar, de ir construyendo paso a paso, fotograma a fotograma, lo que ha de ser la obra. Podría señalar secuencias de **El centroforward murió al amanecer**, de **Hombre de la esquina rosada**, **El reñidero** o de alguna de mis películas que se han perdido, pero no podría decir qué película me ha marcado, ni cual es la que prefiero.

Curiosamente, el mejor recuerdo que guardo no es de una película mía, sino ajena. **Donde mueren las palabras** se diferencia del resto, quizá por la distancia que nos separa en el tiempo—cincuenta años ya—o nostalgia por lo que hacíamos y ya no hacemos. Sin desconocer méritos en las otras producciones de Artistas Argentinos Asociados, en todas las cuales participé, la película de Fregonese—fui en ella su asistente—dejó en mí, además de enseñanzas, inolvidables recuerdos. Y no sólo por el inefable “placer de hacer”, sino también por quienes participaron en ella, desde Enrique Muñio con su máscara incomparable, a Darío Garzay apenas adolescente; desde Beethoven con Juan José Castro y Julián Bautista pasando por Margarita Wall-

man y María Ruanova, Vassil Tupin, otros que la memoria injustamente olvida y algunas adolescentes que luego fueron lo que fueron, como Olga Ferri.

Donde mueren las palabras fue una película atípica. Con un texto mediocre Fregonese construyó una obra de valores estéticos insospechados y una audacia que algunos calificaron como locura: la inclusión de un ballet de más de diez minutos y música de la Séptima Sinfonía de Beethoven. Es decir, ni para todos los públicos ni para todas las paciencias. Esta fue la conjetura, pero sucedió lo contrario. Hugo utilizó ese texto menor para engarzar, como un orfebre, la gemas preciosas del ballet de la Wallman; las sonatas de Beethoven grabadas por Dante Amicarelli y digitadas luego en la imagen por Darío Garzay, que era buen pianista y facilitó la ficción; las representaciones del “Teatro dei piccoli” de Vittorio Podrecca con sus “popuzzi” articulados, de ochenta centímetros a un metro veinte de estatura y aparejos de conducción de quince hilos o más. Yo mismo interpreté a uno de los titiriteros y tuve que aprender a simular su manejo. Aventura apasionante.

Sin embargo, nada tanto como el armado de las bandas de música para los *playbacks* y ensayos del ballet en la rotonda del Teatro Colón. Hugo me delegó ante la Wallman para asistirle en lo que fuera necesario y registrar—*maquette* mediante—los desplazamientos de las masas corales enfrentadas en contrapunto y el de las figuras que componían *La Vida*, *El Amor*, *El Placer*, *El Poder*, *El Hastío* y *La Muerte*. Especial recuerdo merecen las esculturas de Mario Arrigutti utilizadas en la confección y modelado de las máscaras que caracterizan a estos personajes. En el taller improvisado en oficinas de Asociados trajinamos estucos, barnices y pelucas hasta lograr las metas de los escenógrafos Gelpi y Vanarelli y el maquillador Roberto Combi. Trabajo arduo y diverso de semanas y más semanas que me hizo feliz y así lo recuerdo todavía.

Es que el placer de hacer, de estar haciendo, sólo es comparable al que se experimenta frente a la obra terminada. Claro, con el tiempo le descubrimos lunares, como a los hijos. Mis películas los tienen, y grandes, pero sabido es que para los padres no hay hijos feos. Por eso, si el Hacedor existe, como dicen, e hizo todo lo que dicen que hizo, debe ser—más allá de lunares y lobanillos que afean el mundo—el más feliz de los seres que hayan existido.

Eliseo Subiela (n. 1944)

Director de *La conquista del paraíso* (1980), *Hombre mirando al sudeste* (1985), *Últimas imágenes del naufragio* (1989), *El lado oscuro del corazón* (1992), *No te mueras sin decirme a dónde vas* (1995).

Coproducción con España en 1961, **Hijo de hombre** es a mi juicio una de las mejores películas del cine argentino.

Tuve la fortuna de llegar a tener una relación personal y amistosa con su director, Lucas Demare.

Él coincidía en que era su mejor película.

A Demare lo conocí tardíamente, en 1980, poco tiempo antes de su muerte. En una semana de pre-estrenos en Mar del Plata, él vio mi primer largometraje **La conquista del paraíso**. A la salida, Demare y Angel Magaña me buscaron para saludarme. Era mi primera película y ese saludo de dos "próceres" del cine argentino creo que fue lo mejor que me pasó con esa, mi primera película, que luego se convertiría en mi primer fracaso comercial. "Pibe, esta película podría haberla hecho yo", me dijo Demare.

A partir de allí nos vimos todas las veces que pudimos, fuimos juntos a un par de festivales en el interior del país y compartimos dos de nuestros amores en común: el cine y el whisky.

Se murió un mes antes del estreno y yo le dediqué la película.

Para mí, cada charla con él era una lección de cine. Lucas Demare era uno de esos directores "de raza". Mi generación, por motivos que no viene al caso analizar en estas líneas, se perdió aprender al lado de realizadores como él, como Sóffici, como Tinayre y tantos otros.

La generación del '60 desperdició la oportunidad de ser la continuidad histórica del valioso cine que se había hecho hasta entonces en nuestro país. Y los que vinimos atrás también nos perdimos que esos maestros nos transmitieran un oficio y una experiencia irrepetibles.

Lamentablemente, se optó por una falsa "ruptura cultural y generacional", prefiriendo mirar a Europa, que por supuesto hacía un cine valioso, pero que en general los nuevos directores argentinos dirigieron mal. Más que a contar historias que llegaran a la gente, el "nuevo cine argentino" se dedicó a hacer películas pretenciosas y aburridas que terminaron por alejar al público de las salas.

Sé que esto que digo es polémico, pero realmente creo que dilapidamos -como suele ser nuestra costumbre nacional- un valioso tesoro del cual podríamos haber aprendido mucho.

Hijo de hombre es una historia de amor y heroísmo enmarcada en la guerra paraguayoboliviana. Un chofer aguatero debe atravesar el monte para alcanzar un destacamento aislado. La empresa será costosa e inútil como la guerra misma.

Con una estupenda fotografía del maestro Alberto Etchebehere, la historia transcurre con excelentes actuaciones de Olga Zubarry y del gran Francisco Rabal, actor español varias veces ligado al cine argentino (**La mano en la trampa** y **Setenta veces siete**, ambas de Leopoldo Torre Nilsson, **Intimidad de los parques** de Manuel Antin, **El muerto** de Héctor Olivera).

Demare desplegaba toda su garra, su fuerza como narrador, apoyado en un muy sólido guión que había escrito junto a Augusto Roa Bastos, autor del cuento original en el que estaba basada la película.

Hijo de hombre es una película imperdible, sobre todo para los que quieren empezar a hacer cine. Van a saber que detrás de ellos hay un muy va-

lioso patrimonio cultural en el cual pueden "apoyarse". Un cine con una tradición de narradores cinematográficos como Lucas Demare, que nada tuvo que envidiar al mejor cine de otras partes del mundo.

Carlos Vallina (n. 1940)

Director de **Reconstrucción** (corto, 1968), **Collage** (corto, 1985), **Compañía americana solicita psicólogo laboral** (corto, 1986), **Federico** (corto, 1987), **La carta de Franz** (corto, 1992-1993).

Codirector de **Observatorio** (corto, 1969), **Los taxis** (mediometraje, 1970), **Informes y testimonios: la tortura política en argentina** (1973), **Memoria y homenaje** (corto, 1986), **Me deben tres** (mediometraje en video, 1993)

En octubre de 1995, la FUC organizó un Festival de Escuelas de Cine. Allí se exhibieron algunos de los cortometrajes que luego del gran naufragio se rescataron de la antigua Escuela de Cinematografía de la Universidad Nacional de La Plata.

Uno de ellos, **Single**, de Alberto Yaccellini, volvió a conmoverme.

Dos personas jóvenes ingresan a una cabina de montaje. Barbados, los distinguimos con movimientos cautelosos en una ceremonia que implica observar las primeras imágenes en la subpantalla de la moviola. Allí se iniciará un diálogo en *off*, durante el resto del film. En realidad, un monólogo expositivo, en tono casi burlón, del responsable de las escasas circunstancias por las que vemos a Alberto Demiddi, remero argentino -rosarino-, campeón mundial.

Alberto (el realizador) cuenta casi en modalidad introspectiva que él quería hacer como ejercicio académico una ficción acerca de un hombre cuyo matrimonio andaba mal, que se iba a remar los fines de semana para estar aislado. Todo esto se narra mientras la cámara sigue al campeón que va a buscar su embarcación. Esta tensión entre la figura conocida del remero y la intención planteada, genera un plus de interés. Ahí, el realizador explica que la obtención del lauro internacional colocó a Demiddi en primer plano y le inspiró la idea de hacer un documental en el mismo sentido y con menos riesgos.

Pero Alberto, el atleta, se mostró cauto, modesto hasta la resistencia, en la que Alberto, el cineasta, naufragó con su propósito de conducir la entrevista. No pudo filmarlo con libertad. Sin embargo, el escaso material se desovilla con fluidez. El remero saca su bote de la guardería, se lo coloca en la cabeza y comienza a ser observado por una panorámica que lo conduce al río. Esta ritualidad es acentuada por las entradas en la cabina de montaje, por el rostro acuciado de los cineastas, por la pantallita mágica y por el ingreso de un piano delicado, sutil y expresivo que acompaña el momento.

El relato insiste en el fracaso de la posibilidad de abordar al atleta. Describe su aparente soberbia, más bien su violenta discreción. Algunas cartas de actor social al director lo corroboran cuando comienzan a ser exhibidas, "leídas" gráficamente ante cámara, en fragmentos a la vez afectuosos y distanciados. El remero practica ante *travellings* exactos y luego regresa. Alguien lo ayuda a levantar el bote. Siempre recordaré cómo apoya el remo. Estamos a cinco o seis metros, se ve su figura entera de espaldas, en la reverberación del agua. Lo coloca en el empuje y, sin arquearse, lo acompaña suavemente hasta las tablas. Un verdadero escenario.

La voz de Alberto persiste en la descripción de la imposibilidad y en la aparición de una tercera idea, ésta, la que estamos viendo. Ni documental, ni ficción. Sólo cine.

El otro, el que ha entrado con él al principio y lo ha escuchado, dice: "¿No será que la soledad del remero es la tuya, la del director, y que -en rigor- vos estás tratando de entender eso?".

Los films exhibidos en esa muestra proponen estudiantes de cine que estaban en movimientos de todo tipo: políticos, sociales, religiosos, morales, culturales. Pero desde hoy advierto con mayor claridad que Alberto y tantos otros sólo estaban en el cine. No podían ni querían concebir otro espacio ni otra entrada para el conocimiento. Esta nación desgarrada no pudo contenerlos. Yaccellini hace muchos años que trabaja en Francia.

Creo que su film, su corto, es la mejor lección de cine que he recibido. Tengo admiración verdadera por él. Y respeto amoroso por tan maduro lenguaje.

Ojalá retornara a filmar a nuestro país. Su cine nos hace falta.

CINE PARA SIEMPRE

Venta y Canje de Películas

Todos los Géneros y los Mejores Precios...

CORRIENTES 1382

LOCAL 25

TEL: 374-2613



Margarethe von
Una alemana sin patria
Trotta

n primera instancia, cuesta establecer las relaciones entre la mujer menuda y luminosa que Margarethe von Trotta es, y las sombras trágicas, a veces tragicómicas, que rigen su cine. Se sabe que la creación se mueve por caminos misteriosos, pero aún así cabe preguntarse qué tienen en común personajes como Christa Klages, las “hermanas alemanas”, Rosa Luxemburgo o las “tres hermanas” de Chéjov, con esta mujer de risa fácil y madura belleza que da indicaciones a Mario Marotta sobre cómo fotografiarla, habla parte en alemán, parte en italiano, y seduce con la misma naturalidad con que combina los colores de su ropa.

Pasó por Montevideo a fines de septiembre para presentar el preestreno de su última película, **La promesa**, la historia de dos amantes separados, literalmente, por el Muro de Berlín a lo largo de toda su existencia. Apostando más abiertamente al melodrama que en sus primeras películas, en **La promesa** reitera las obsesiones que han marcado su filmografía como directora: la incidencia de los hechos políticos en los afectos y la psicología individuales, los climas opresivos, la destrucción del amor, las dicotomías expresadas a través de personajes antitéticos.

Ella dice que no se había detenido a pensar en esos ejes temáticos, porque veía a cada proyecto como distinto a los demás: “*Lo que tengo que decir lo digo en mis películas y nunca pienso después sobre ello*”. Hasta que un documental sobre su trabajo, realizado por el crítico Peter Buchka para la televisión, le mostró algunas coincidencias. “*Me di cuenta de que en todos mis trabajos prácticamente la primera escena muestra siempre una forma de prisión. No se trata necesariamente de un establecimiento carcelario, pero sí de un ambiente cerrado. El segundo despertar de Christa Klages, mi primera película, comienza cuando la protagonista camina por un corredor y llega a una pieza vacía. Se detiene y dice: ‘Primero tengo que armar mi propia cárcel para saber qué ha pasado conmigo’. Esa es la primera escena de mi primer film*”.

Otros rasgos comunes van surgiendo a medida que transcurre una entrevista de casi hora y media: la certeza con que se sumergió en cada proyecto, las vibraciones individuales que hacían eco en todos ellos (“*aún en Rosa Luxemburgo, donde tal vez cueste ver el lado personal*”), y también una gran confianza en la intuición. “*Creo que eso hace al arte. No es que un artista encuentre la posibilidad de reflejar algo con tales instrumentos, sino que hay elementos que una inconscientemente sabe que debe ponerlos, y después resulta que surgió un buen símbolo para expresar algo. Por ejemplo, en La promesa hay una escena donde hay una puerta separando a la pareja. En algún momento yo sentí que esa escena cabía allí, que tenía un lugar allí, pero no la busqué como un símbolo para el Muro. Eso surgió después*”.

Dos o más mujeres

Aunque se la ha encasillado como realizadora de films políticos y feministas, su más evidente obsesión radica en una dialéctica que se establece entre personajes sumergidos en procesos paralelos e impermeables, casi siempre de imposible conciliación. En **Christa Klages**, la protagonista opta por la ilegalidad como forma de ejercicio de su libertad, creando una oposición inmediata con otros personajes —la testigo misteriosa, la amiga infelizmente casada— que sin embargo no le ayudará a encontrar la fe en sí misma; en **Hermanas** o **El balance de la felicidad**, el delicado vínculo fraterno entre la dominante María y la pasiva Anna se romperá con el suicidio de la última; dos formas de activismo político, el racional y el violento, entran en colisión en **Las hermanas alemanas**; en **Pura locura**, la amistad entre una profesora de Literatura y una esposa sin inquietudes avanza hacia una relación autosuficiente que termina en el asesinato; un conflicto permanente entre el amor y los celos se establece entre las amigas de **La africana**, y entre ambas con un mismo hombre.

“*Necesito a dos o más personajes para representar lo que son mis contradicciones*”, puntualiza. “*En todas mis películas se muestra el dualismo interior que siempre me caracterizó, y que en La promesa queda de manifiesto de manera más evidente porque están las dos Alemanias divididas, incapaces de volverse a reunir*”.

Ese “dualismo interior” la acompaña desde la cuna. Su madre (quien le dio el apellido von Trotta) había nacido en Moscú y si bien tenía origen germánico, absorbió los ideales de la nobleza en la Rusia zarista, lo cual le impuso un cierto desdén por la cultura burguesa alemana. Esa opinión no se modificó con los años, a pesar de que en 1920 debió dejar Rusia para instalarse en Berlín: la nación alemana seguía siendo un vulgar y despreciable nido de pequenoburgueses. De alguna forma Margarethe, que nació en 1942, recibió ese bajo concepto de la sociedad en la que fue criada. Con los años, ello evolucionó en un sentimiento de no pertenencia y en la visión inmisericorde y crítica que destiló en sus películas. “*No es tan evidente que yo sea una realizadora alemana de cine, si bien en la actualidad me siento una realizadora de cine alemán. Pasé a ser claramente una ciudadana alemana cuando contraí matrimonio por primera vez (con el director*



Volker Schlöndorff) pero no siempre fue así. Cuando era niña y me preguntaban cuál era mi nacionalidad, yo decía: ‘Soy apátrida, no tengo patria’, aunque mi lengua materna y la cultura en la que me criaron eran alemanas. Pero crecí con esa frase de las Tres hermanas de Chéjov, ‘Moscú, Moscú’, un lugar al que la familia no puede retornar pero que se mantenía como un ideal, un lugar de esplendor con el que se soñaba”.

Había motivos: la inmediata post-guerra encontró a Margarethe viviendo con su madre en la más absoluta pobreza en una habitación que los dueños usaban como depósito de muebles viejos. A pesar de que sobrellevaron la situación con total entereza, sin emitir jamás una queja, aquel contraste entre la niñez aristocrática de su madre y la precariedad de la propia “*marcó definitivamente mi trabajo y mi vida*”. El contraste se amplió en los años ‘50, con el Milagro Alemán. Mientras que luego de la guerra las carencias igualaban a todos, una década después una clase social resurgió de las cenizas y consiguió poder y dinero. Pero Margarethe y su madre, como miles de compatriotas, siguieron en lo que ella llama “*la serena pobreza*”. Por esos años, a principios de los ‘60, se fue a París a estudiar teatro, trabajando como empleada doméstica y niñera. Como muchas jóvenes de su generación, quiso escapar de los rígidos ideales de vida que le impartían desde el poder: “*Nos queríamos ir de la Alemania de Adenauer, un país sin ningún tipo de brillo, opaco, aburrido. Era el clima asfixiante, aplastante, que quise mostrar en Las hermanas alemanas, que en el original se llama ‘Los años de plomo’. Quería mostrar que había una especie de cielorraso de color plomizo que nos oprimía a todos*”.

por Alvaro Buela fotos por Mario Marotta

Antes que ella, cineastas como Schlöndorff, Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog, Alexander Kluge y el primer Wim Wenders, entre otros, habían mostrado esa misma opresión con distintos grados de acidez, humor o densidad germana, conformando lo que a mediados de los '60 se conoció como Nuevo Cine Alemán. En realidad se trataba de una corriente heterogénea que no obstante se aglutinó en una común oposición a lo que ellos denominaban "el cine de los abuelos", y en un inconformismo con tanto de culpa como de fría ansiedad.

Margarethe se unió al Nuevo Cine Alemán como actriz, primero de Schlöndorff y luego de Fassbinder, y más tarde como libretista, pero hoy se siente una integrante más del movimiento. "Si no hubiese existido ese grupo básico del Nuevo Cine Alemán, yo no hubiese tenido ni la oportunidad ni el coraje de hacer las películas que he hecho", confiesa. Y si bien todos tuvieron algo que decir sobre la guerra, el nazismo, el Milagro Alemán y sus consecuencias, se fue dando una progresiva decantación. Mientras los demás tomaron otras opciones estéticas u otras formas de trabajo, ella permaneció en la indagación de la sensibilidad y la historia alemanas desde una perspectiva política, en sentido general y particular.

Pero en 1968 era sólo una actriz de teatro con deseos de ser directora de cine. Durante su estadía en París solía pasarse tardes enteras en la platea, viendo la misma película una y otra vez, particularmente las de Bergman, Antonioni y las de la Nouvelle Vague; "Aquellas tardes en el cine fueron para mí una experiencia radical, fundamental para mi formación. Nunca estudié en una escuela de cine. Mi única formación, digamos, académica, tiene que ver con las películas que vi y luego con el trabajo que hice varios años junto a Volker Schlöndorff. En aquellos años en París yo hacía lo que uno puede hacer en su casa con un video. Seguro que vi *Hiroshima mon amour* tres o cuatro veces. También fue clave *Sin aliento* de Godard, con ese lento camino hacia la muerte del personaje de Belmondo, que de algún modo yo recreé a mi manera en *El segundo despertar* de Christa Klages".

Una temprana formación en letras germánicas y romanas retomó un papel de relevancia a partir de 1970, cuando comenzó a desempeñarse como colibretista de películas de Schlöndorff, tanto en la creación de argumentos originales (*La súbita riqueza de los pobres de Kombach*, *Llamada*, *El coraje de un pueblo*) como en la adaptación de complejas obras literarias (*Golpe de gracia*, sobre Marguerite Yourcenar, *El honor perdido de Katharina Blum*, sobre Heinrich Böll). Ha escrito además los guiones de los diez largometrajes que dirigió, lo que la convierte en una de las pocas "autoras" de amplia carrera en la historia del cine, junto a la italiana Lina Wertmüller, la argentina María Luisa Bemberg, la polaca Agnieszka Holland, la española Pilar Miró y su compatriota Leni Riefenstahl.

Reconstruyendo el muro

En la actualidad vive en París con un compañero italiano, y reconoce que no está muy al tanto de lo que se está haciendo en Alemania, particularmente entre los cineastas jóvenes. "No los conozco mucho porque lo que hacen no se difunde fuera de Alemania, y hace años que no vivo allí. Lo que se puede percibir de los nuevos realizadores es una actitud de tomar distancia con respecto a nosotros. Así como el Nuevo Cine Alemán se quiso distanciar del cine anterior, ellos quieren liberarse de la carga que les representamos nosotros. Afirman que no quieren un cine como el nuestro, serio, pesado, de temas densos, sino que les interesa entretener al público, ser más libres en sus movimientos. Rechazan lo que nosotros tenemos para darles; es decir, una visión de la generación del '68, de Alemania, de post-guerra". Es decir, la visión de *La promesa*.

La idea original de su última película, cuenta, nació un mes después de la caída del Muro de Berlín. Allí había estado un productor italiano que se encontró con Margarethe en Roma, durante la Navidad de 1989, y le pidió que hiciera una película con el muro como tema. Ella, que antes de mudarse a Roma había vivido en Munich y no se encontraba capacitada para hacer un retrato fiel de Berlín, aceptó la oferta con la condición de que trabajara con ella el escritor y guionista Peter Schneider. Se largaron juntos a las efervescentes calles berlinesas, en un tiempo en que cientos de alemanes orientales y occidentales estaban ávidos de contar sus experiencias. Lo que von Trotta y Schneider hicieron con aquellos testimonios fue integrarlos en una narración que abarca los veintiocho años de la existencia del Muro (1961-1989), dividirla en cuatro capítulos y enfocarla en los avatares de la quebrada pareja protagonista, ella en el Oeste, él en el Este.

"Tuvimos que reconstruir todo el Muro, porque no quedaba nada. Además, yo necesitaba las cuatro generaciones del Muro, y en particular la primera, la de grandes bloques de piedra y alambres de púa, que requiere una larga escena en la película. Eso fue lo que más dinero nos costó. Tuvimos que hacer la reconstrucción en Berlín Oriental, porque no quedaba ningún lugar en Berlín Occidental que se pareciera a 1961: las construcciones son todas más nuevas. Por otra parte, mi intención era mostrar en qué estado se encontraba el Muro en cada uno de los tramos en que está dividida la película: la construcción a principios de los '60; la que se ambienta en los hechos del '68; otra en 1981, cuando se cumplieron veinte años; y el fin en 1989".

No debe haber sido una filmación fácil; además de los cambios de ambientación que requiere el guión, hay complicadas escenas de masas en las calles (o debajo de ellas) que contrastan con el intimismo tranquilo de otras, o el traslado a Praga, donde se desarrolla uno de los capítulos. Sin embargo, Margarethe parece tener todo bajo control. Después de todo, ella fue la conductora de la su-

perproducción *Rosa Luxemburgo*. "Con mi gente intento generar un clima de entusiasmo, para que cada uno me dé lo mejor de sí, pero siempre evito un sistema dictatorial. En las escenas de masas de *Rosa Luxemburgo* o de *La promesa* se necesita tener claro qué es lo que se quiere de la gente, y la capacidad de transmitírselo. No se puede probar con ellos, sin aclararlo bien desde el principio. Entonces, ahí sí, exigirles. Por ejemplo, cuando filmábamos *Rosa Luxemburgo*, que tenía un tema trágico y fuerte, había personas que venían al lugar de rodaje y se sorprendían de que nos estuviéramos divirtiendo en los descansos, de que nos estuviéramos riendo. Lo que intento lograr es un clima de distensión. Pero al momento de rodar, todos, y más que nadie los actores, deben estar compenetrados con ese aspecto trágico de lo que vamos a filmar. Si durante todo el rodaje les exigiera esa tensión, esa compenetración con el tema, estaría robándoles una parte de su existencia. Y eso es algo que no quiero hacer".

La máquina Fassbinder

"Conocí a [Rainer Werner] Fassbinder cuando Volker Schlöndorff realizó por encargo *Baal*, de Bertolt Brecht, donde yo era la protagonista, que fue filmada en 16mm. y se proyectaría en televisión. A raíz de ese encuentro, Fassbinder me propuso actuar en su siguiente película, *El dios de la plaga* (1969). Después hice con él *El soldado americano* (1970), donde tuve un papel secundario, y *Cuidado con la santa prostituta* (1970). Cuando me casé con Schlöndorff, me dijo que no haría más películas conmigo. Si bien se sabía que Fassbinder era homosexual, se hubiera querido casar conmigo y era tremendamente celoso.

Cuando empecé a trabajar con él fue en un grupo reducido, 'El anti-teatro'. El grupo era una comunidad: vivían juntos, trabajaban juntos, y por supuesto los problemas internos tenían un efecto en el trabajo que hacían. De todos quienes formaron el grupo, las únicas que no estábamos directamente inmersas en la comunidad éramos Hanna Schygulla —quien ya había trabajado con Fassbinder en teatro— y yo.

El también actuaba en *Baal*, y lo que más me impactó cuando lo conocí fue que si bien era una pieza difícil, con largos monólogos y un lenguaje poético, no cometió un solo error. Podía reproducir largos monólogos a la perfección. Pero además de noche se iba a realizar el montaje de su segunda película, y al mismo tiempo estaba escribiendo una obra para radio. Ahí me di cuenta de que tenía una energía impresionante, y de que le alcanzaba con dormir dos o tres horas diarias.

Cuando murió, quienes le conocimos nos preguntamos si habría trabajado tanto y de manera tan obsesiva, si había querido terminar todo tan rápido y vivido tan intensamente, porque sabía que iba a morir joven —siempre tuvo problemas con el corazón—, o si por el contrario murió joven porque trabajó tanto, durmió tan poco y consumió su vida de manera tan extrema y vertiginosa. Es decir, no sabemos cuál fue la causa y cuál la consecuencia. Hizo de todo y lo hizo en exceso: trabajo, alcohol, drogas, sexo. Pasolini era un caso similar. Es decir, a Pasolini lo asesinaron, pero su energía sexual, vital e intelectual se comportaban como los vasos comunicantes de la física. En ese sentido me parecen casos análogos.

Algo sorprendente en Fassbinder era que desde el comienzo sabía qué quería lograr. Le bastaba echar una ojeada para percibir la escena exacta que estaba buscando: llegaba al lugar de rodaje, lo miraba, miraba a las personas que había allí, y de inmediato podía imaginarse una escena complicada en todo su desarrollo, con toda su coreografía. Por eso nunca filmó más de lo que usaría después en el montaje. Nunca le sobraba mucho. Justamente lo contrario a lo que suele ser el principio de trabajo de los directores norteamericanos, quienes primero arman la escena como un cuadro general y luego van al detalle, y filman lo mismo una y otra vez. En Fassbinder era lo opuesto: sabía hasta qué momento necesitaba una escena general, y cuando un primer plano o un detalle, y era eso lo que después usaba.

Eso tenía como resultado que a los productores les servía su trabajo, porque era muy económico. Filmaba lo que estrictamente necesitaba, y a las cinco de la tarde ya había terminado y estaba aburrido. Entonces se iba a algún lado a hacer otra cosa”.

Filmografía de Margarethe von Trotta

La siguiente nómina sólo incluye sus films como realizadora:

- 1975 **Die verlorene Ehre der Katharina Blum**; codirigida con Volker Schlöndorff.
- 1977 **Das zweite Erwachen der Christa Klages**
- 1979 **Schwester oder Die Balance des Glücks**
- 1981 **Die bleierne Zeit** (*Las hermanas alemanas*)
- 1982 **Heller Wahn**
- 1985 **Rosa Luxemburg** (*Rosa Luxemburgo*)
- 1987 **Felix**
- 1988 **Paura e amore/Fürchten un Lieben** (*Tres hermanas*)
- 1990 **Die Rückert/L'aficana**
- 1993 **Il lungo silenzio/Zeit des Zorns**
- 1994 **Das Versprechen** (*La promesa*).

Nota: Esta entrevista fue realizada con Homero Alsina Thevenet y fue posible gracias a la colaboración invaluable de la traductora Raquel García y a los oficios del Instituto Goethe.

Imágenes y sentimientos. Historias.



“Expresarte con imágenes es un arte. Exige por sobre todo mucha práctica y sólidos conocimientos de Guión, Fotografía, Producción, Sonido, Montaje, Dirección.”

carrera de dirección de cine (3 años)

Vení a conocernos. Antes de inscribirte participá en una Práctica de Filmación. Además los Martes y Jueves 19 hs. Charlas con Docentes.



cievyc

35/16 mm. Y VIDEO. OPTIMA RELACION DE EQUIPOS Y MATERIALES POR ALUMNO. CONEXIONES CON EL MEDIO. LLAMANOS Y TE ENVIAREMOS UN VIDEO INFORMATIVO.

Cochabamba 868 inf: lun/vier 10 a 21hs Tel: 307-6170/7297

TACTICA

Alcanzó notoriedad por su talento como dibujante y caricaturista, tiene 43 años y es de Ituzaingó, donde todavía vive y desarrolla una vocación paralela haciendo video y cine. En la obra del Perrone realizador, Ituzaingó es lo que Manhattan para Woody Allen o Colonia para Ricardo Islas.

raúl perrone

“Eso pasa porque necesito conocer el lugar en donde estoy. No me sentiría cómodo de otra manera. A este bar puedo venir porque conozco a los mozos, los saludo, me saludan... Con el equipo que filmo pasa lo mismo. Y es un equipo chiquito. Me siento identificado con Jarmusch y otra gente que admiro, cuando dicen que conviene trabajar con poca gente, porque si viene la cana hay que rajar” por **Fernando Peña**

“las películas

Es que su obra se caracteriza por destilar una suerte de poesía de la inmediatez. Si como caricaturista Perrone debió desarrollar el arte de capturar un rasgo, un gesto, un matiz definitorio, como cineasta ha hecho una obra a partir de momentos irrepetibles. En su cortometraje **Chamuyando** (1993), dos sujetos que no saben manejar tratan de robar un auto, pero esa anécdota mínima no es el film, sino apenas un marco en el que los dos protagonistas improvisan diálogos que son divertidos, desconcertantes y propios, a la vez que están buscados y definidos por el realizador. De ese modo, el film termina siendo la riqueza de un rostro, o la intensidad de una mirada, o la forma intransferible en la que un personaje le cuenta una historia a otro. En todos los casos, son elementos que no tienen capacidad de mentir y que, como en documental, exigen un contexto de gran confianza para dejarse ver.

-Dibujo desde los cinco años y eso te da gimnasia de observador. Porque pasan cosas que conviene anotar. El otro día, en la parada del micro, una señora me dice: “Al final mi marido consiguió trabajo”. “Ah”, le digo. “¿Y qué hace?”. “Trabaja en una funeraria. Hoy tiene que ir al centro a cobrar unos jubilados”. “¿Cómo?”. “Sí, se murieron y los tiene que ir a cobrar”. Y en seguida agrega: “Pero, no sé, se muere tan poca gente...”. Ya lo puse en la primera secuencia de una película. ¿Quién te va a escribir un diálogo así?

La filmografía de Perrone tiene dos etapas, distanciadas entre sí por varios años. La primera comienza hacia 1974, en los tiempos en que el formato de súper 8mm era sinónimo de cine *amateur*. Perrone realizó un primer film titulado **El cumpleaños de Juan** y obtuvo premios en festivales de cine de paso reducido.

-Después hice un corto más, y otro que se llamaba **Pedro y María en el basural**. Pero al final paré, porque yo era muy joven, estaba casado, vendía curitas en la calle, me gastaba todo lo que ganaba en súper 8 y mi mujer me dijo: “Si seguís filmando, me voy”. Le respondí: “Sigo filmando”. Y al otro día me dí cuenta que no, y dejé de filmar por tiempo indeterminado.

Perrone evitó así—por lo menos hasta ahora—la precariedad económica en la que vivió su tío abuelo, Nelo Cosimi, actor y realizador pionero del cine argentino mudo, que se arruinó varias veces en el empeño de hacer cine. El video apareció después como una alternativa económica para retomar la vocación postergada y, con la debida autorización de su mujer, el hombre continuó. Entre la obra de esa segunda época deben citarse **Subterráneo** (1988), con música de Charly García, **Estoy buscando un tango** (1989), con Eliseo Subiela, Hugo Soto y Charly García, **Suave como el terciopelo** (1991), con “una especie de Marilyn Monroe en Ituzaingó”, **Angeles** (1992) y la citada **Chamuyando**, que fue realizada en 16mm. y postproducida en video, con la idea de que formara parte de un largometraje integrado por diez historias que transcurren en autos que no andan¹.

Después, Perrone se embarcó en un proyecto mayor que derivó en su primer largometraje. Se titula **Labios de churrasco** y está protagonizado por Fabián Vena y Violeta Naón.

-Leí un cuento de Carver y lo imaginé a Fabián Vena de protagonista. A él le habían pasado **Chamuyando** y le había gustado, así que nos presentaron, le conté la idea y me dijo: “Bueno, traeme un guión”. Escribí algo que ya no era lo de Carver, le gustó, pero mientras yo preparaba todo me embale con cosas mías de la adolescencia, cambié todo otra vez y pensé “¿Qué le digo a este pibe, ahora?”. Después se me ocurrió una situación en un video-club y ahí ya dije: “Bueno, que Dios me ayude”.

Escribo la noche anterior en papelitos. Nunca pude recuperar mis guiones porque no existen, los tienen los actores y son papeles que anoto. En el caso de **Labios...** recordaba cosas que me habían pasado a mí, las escribía y se las contaba a los actores por teléfono. Cuando llegaba el momento del rodaje, yo tenía una especie de boceto con la ubicación de la cámara y lo que quería que dijeran. Y tiraba dos tomas: una para que los tipos se concentraran en lo que yo quería—y casi siempre quedaba esa, me gustaba porque era más natural—y la otra para cubrirme.

Sabía que quería hacer una historia de pibes, que están reunidos, que charlan... ¿Qué hacen los pibes? Toman cerveza, charlan, van a un video-club,



as están en la calle”

sacan una película, la ven, comen pizza, hablan de minas, se pelean... Bueno, en base a eso iba a ser la película. Junté a mi equipito y así salió **Labios**.

historia de jóvenes suburbanos de aquí a la vuelta, **Labios de churrasco** es en realidad dos películas. Una es la que se ve, otra es la que se desarrolla fuera de campo. Empeñado en imprimir a su film una cotidaneidad ineludible, Perrone registra en varios planos-secuencia los que parecen momentos sueltos de algo mayor, indefinido, que puede deducirse parcialmente de lo que está.

-Siempre sentí mucha vergüenza ajena cuando un director apoya con una imagen lo que está diciendo. O lo cuento o lo muestro, alguna de las dos cosas sí, pero no las dos al mismo tiempo. Me daba mucho miedo omitir, pero si no lo hacía me iba a quedar como un video clip, en el que toda la letra aparece ilustrada. Es más bien intuitivo. Me gusta mucho contar cosas que no se ven. Me gusta la sensualidad de lo que no se ve. Y no me gusta hacer melodrama de situaciones típicas, no me gusta dramatizar.

Un grupo de muchachos conversa en el cordón de la vereda. De pronto, a una cuadra, la policía se lleva a un hombre, pero ello sólo produce un cambio en la dirección de las miradas de los chicos y en el tema de la charla. El arresto propiamente dicho nunca se ve, apenas se oye y al rato tampoco importa. Perrone hace a un lado la necesidad de elaborar un relato clásico y en cambio se permite balancear silencios y diálogos con todo el tiempo que sus personajes necesitan para definirse, sin más recurso que la presencia, en un ambiente de imprecisa pero auténtica marginalidad. Lejos, muy lejos, bien lejos de Piñeyro.

En otra escena sorprendente, de cara al sol, dos chicas hablan de varias cosas y comentan lo que resulta ser la escena de la masturbación de Harvey Keitel en **Un maldito policía** (Ferrara, 1993).

-Les dije que fueran a ver esa película, les marqué la secuencia y como ellas saben cómo laburo, no me preguntaron nada. Después les pedí que la comentaran, que fuera una charla de pibas como yo no veo, como no puedo ver. ¿De qué hablan las pibas cuando ven una escena así? La hicimos cuatro veces y salieron cosas maravillosas. Siempre sobre una estructura de la que no podían moverse. Para mí, hasta que sale, esos son momentos de miedo profundo. Sufro mucho cuando filmo, siempre me digo que va a ser la última vez, aunque después me siento feliz de haberlo hecho.

Esas cosas salen porque los actores inventan historias para vos. Te quieren seducir. En definitiva se trata de vos, con tu actor y con tu cámara. Y a ese actor no lo va a salvar nadie en el montaje, va a ser él. Dirigido, controlado, pero va a ser él. Además, me agrada la idea de sacar algo adelante con pocos medios. Veo tipos que vienen y se lamentan porque están haciendo un video clip con tres mil dólares y pienso: "Pobre pibe... qué equivocado estás". Las



Fabián Vena (aquí)
y Violeta Naón (página anterior)
en **Labios de churrasco**

películas están en la calle, están en los bares, están en las esquinas. Yo no sé. No entiendo los números de algunos tipos... **Chamuyendo** se hizo con dos mil dólares, en 16mm., contando una jornada de rodaje, quince metros de vía, pantallas y transcripción a video.

Labios de churrasco sólo pudo verse una noche en el Lorca, a sala llena, pero luego la sala no se arriesgó a estrenarlo como corresponde. La Cinemateca Uruguaya, que no se caracteriza por su miopía, adoptó rápidamente el video y lo estrenó en Montevideo a fines de noviembre de 1995. Mientras tanto, Perrone terminó inmediatamente **Yimidín**, un medimetro que ilustró una exposición de 24 dibujos sobre James Dean realizada en septiembre de 1995 en el Espacio Giesso.

-La idea de este video es que James Dean iba a venir a hacer una película en Ituzaingó, una película con Mirtha Legrand. Y que al final, por algún motivo no pudo venir. Pero como ésto se supo a último momento, en Ituzaingó salieron a buscar un doble para que lo vea la gente. El espectador va descubriendo ésto de a poco, porque el film tiene la estructura de un documental con reportajes: hay testimonios de personas que aseguran haberlo visto y uno nunca termina sabiendo exactamente cómo fue la cosa. Es algo muy argentino. Te dicen que va a venir Michael Jackson, así que vos preparás todo y a último momento Michael Jackson no quiere salir porque dice que lo pican los mosquitos. Y vos ya tenés todo montado. ¿Qué hacés? Salís a buscar a

otro, como en su momento hicieron con los Beatles. Los Beatles nunca vinieron a la Argentina, pero hubo un programa de televisión que en el medio del fervor importó a unos Beatles truchos. Esa es una parte de la idea. La otra es que cuando vos le ponés un micrófono a un chanta y le decís que el mes que viene va a venir James Dean, el chanta va a opinar, te va a decir que lo conoce, que salió con la hermana...

Pero Perrone no se detiene. Paralelamente a **Yimidín** pergeñó **No seas cruel**, un video que desde los títulos se reconoce originado por el cine norteamericano barato de los '50 que daban por TV. Esa referencia se prolonga ingeniosamente a la imagen, trabajada como si el original hubiera sido en Cinemascope y lo hubieran desanamorizado mal, como casi todas las viejas transcripciones a TV de las películas de esa época: por un lado, toda la imagen quedaba ligeramente estirada en sentido vertical; por el otro, los extremos horizontales de la pantalla quedaban fuera de campo. TNT rescata a diario alguna película que ha sufrido ese infame proceso.

Pero ahora Perrone ha sabido convertirlo en estética. Y a diferencia de la mayoría de sus obras previas, ha incorporado además color y algunos efectos logrados por *chroma-key*, muy simples pero eficaces para fingir que un auto anda en la ruta, como lo fingió el cine de estudios durante años y después las primeras telenovelas. En este caso es importante que esa simulación sea precaria y que los colores sean sólidos, fuertes, a veces chillones.

El relato del film se reparte entre dos policías (Sanabria y su Jefe) y un trío de jóvenes perseguidos, al principio por una pavada y después por una muerte accidental. La acción avanza por lo general en planos secuencia aunque lo importante no es exactamente que avance sino más que se detenga en disgresiones como un capítulo de *Los Simpsons* o la técnica correcta para arremangarse y lograr que ambas mangas queden iguales. "*La idea es hacer trece episodios con estos dos policías que no resuelven nada*", dice Perrone. "*No seas cruel fue algo así como el piloto, me permitió explorar un montón de cosas, y ya estamos haciendo el segundo, incorporando totalmente el uso de estudio, de maquetas...*" En **No seas cruel** esa voluntad de exploración le permitió lograr una de sus escenas de mayor vuelo (la persecución y seducción de una joven esposa) sin recurrir al plano secuencia. Habría que decir también que esta vez Perrone permitió que un actor le hundiera un par de escenas que podían ser claves, pero que por su parte Violeta Naón y Carlos Briolotti levantan cada una de las suyas.

Según Perrone, la serie que empieza con este video "*Me permite sacarme las ganas de tratar de utilizar otras cosas, otros elementos*". También, seguramente, las ganas de filmar todos los días.

1. Ver además "Hablar, esa apariencia", por Sergio Wolf, en *Film 7*.

Sobre Yimidín

por Sergio Wolf

Yimidín es un sistema que, paradójicamente, es puro en su hibridez. Y para empezar a explicar este juego de palabras, hay un doble de James Dean que dice que no es pero es como si lo fuera: fuma con los mismos ademanes de él, mira lánguido como él, pone los ojitos rasgados como hacía él. Y es esa miopía –gestual o explicada cuando el personaje se pone los de Carey– lo que define esa pura hibridez que es la mirada de Perrone. Proponerse hacer una película para que aflore su fascinación por el mito, y al hacerla inocularle un bacilo enfermizo, tanto al *Yimidín* filmado como en los *Yimidines* que componen la exposición en que el video-film se enmarca. Perrone suele trabajar de este modo: partir de la mitología, desmentirla o reescribirla, y volver a ella.

Como "Citizen Kane en Hurlingham" o "Zelig en Don Torcuato", alguien, un testigo, empieza a hablar de "James Dean en Ituzaingó". En esa frase, o mejor en esa situación, Perrone hace de la hibridez un método. Método que consiste en hacer como si lo que vemos fuera un documental, para luego desarrollar una ficción que culmina como en los melodramas de los '50. Paradoja de las paradojas, Perrone encina los modos del narrar y así es que sale del documental para arribar a su opuesto eterno: el género. No hay distinción entre documental y ficción, porque ambos son ficciones o documentales de lo que se hizo durante la filmación. Ocurre en su *Yimidín* lo mismo que en los dibujos que lo acompañaron en el Espacio Giesso: hay una predominancia del fondo en una textura en que los planos se fusionan, y esto define el tono dramático, siempre en Perrone delatado por el tipo de encuadre elegido.

Un sistema que es puro en su hibridez, un James Dean en Ituzaingó, un documental que culmina en el género. Así como los padres y directores superan en volumen a un Dean esmirriado e invierten "lo que se espera" de una fascinación, los testigos y sus testimonios valen todos por igual, y esa falta de jerarquización de los testigos vuelve a proponer un pacto siniestro e ilusorio: venerar al mito sabiendo que sólo podremos vivir reescribiéndolo.



SERVICIOS A ESTUDIANTES DE IMAGEN

Edición MX50 - 4 Casset. Hora: \$ 9

Edición MX30 Hora: \$ 7

Operando vos mismo (si no sabés, te enseñamos)

Alquiler de Equipo

Filmación - Iluminación - Sonido

Trípode Luz \$ 2 jornada

Cámara AG450 \$ 30 jornada

Fresnel 1000 \$ 10 jornada

Mic. Inalámbricos \$ 20 jornada

Alargues - Banderas porta telgo
y todo lo que necesites

EE.UU 1819 1º Piso Dto. 5
Capital Tel: 383 - 0627

SOLO CINE

**Películas
Libros
Revistas**

Rodríguez Peña 402 esq. Corrientes
Capital Federal
Tel 375 - 0855

CINE Y LITERATURA

por

José María Poirier

Del 11 de abril al 13 de junio
Jueves de 19 a 21 hs.

La Crujía
CENTRO DE
COMUNICACION
EDUCATIVA

Librería de la comunicación

Tucumán 1999 - Capital Federal
Telefax: 375-0376/0664 de 10 a 20 hs.



Ciro

Retrato de destinos

Cappellari

Hijo del río fue la revelación del cine argentino del año pasado. Pocos, muy pocos lograron verla, hecho en el que colaboraron la habitual desidia de la mayoría de la crítica especializada y un lanzamiento apurado y con poca imaginación en la convocatoria. **Ciro Cappellari** aparecía –según lo revelaba su película– como uno de los tantos cineastas argentinos que planificaba su vida y su obra como un puente, o como una pura imposibilidad en tanto no había opción: ni quedarse ni irse. Y también como un nombre más que se sumaba a los que en los '70 emigraron y pensaron desde allá la Argentina, como **Edgardo Cozarinsky**, **Eduardo De Gregorio** y **Hugo Santiago**, o los que lo hicieron en los '80, como **Alejandro Agresti**. La obtención del Premio al Mejor Guión Inédito en el Sundance Institute de **Robert Redford** impactó en los medios locales –que en muchos casos ni siquiera consignaron de quién se trataba–, y la coyuntura del inminente rodaje de **Sin querer** en el país, permitieron esta charla, que en verdad no habla sino sobre el destino de una generación.

-Contá un poco tu historia....

-Me fuí a Alemania en 1981 para estudiar cine allá. Trabajé como fotógrafo, aprendí idioma un tiempo y entré en la Academia Alemana de Cine y Televisión de Berlín recién en 1984.

-¿Por qué decidís irte en 1981? Había algunas escuelas acá: la del Instituto, la de Avellaneda....

-Sí, pero acá había una situación en la que me sentía incómodo: la dictadura militar. Yo vivía en Bariloche en ese momento. Y Buenos Aires –que es una ciudad difícil para alguien que viene del interior y encima con esa represión terrible– me confirmaba que no podía vivir ni estudiar acá. En el Instituto creo que había un brigadier como interventor.... Y me fuí, pensando en formarme en un clima de mayor libertad, ideológica al menos, que para mí es vital. Decidí irme y correr el riesgo, yo tenía 20 años.... Y elegí Alemania de modo casual. Mi origen es italiano y español, pero como era fotógrafo y empecé a trabajar muy bien con agencias importantes de Alemania, hice contactos y me quedé. Descubrí que ahí había varias escuelas de cine donde podía producirse mucho: yo quería hacer práctica, filmar. Entré en la Academia que es muy buena, porque tiene una tradición y la gente que egresa de ahí se inserta en la industria del cine y la TV.... La inserción no fue fácil. Comencé como estudiante, después empecé con trabajos en películas underground, fuera de los circuitos comerciales y fui conocido en festivales donde daban ese tipo de cine, haciendo cámara y fotografía, o haciendo **Amor América**, dentro de ese sistema.

-Y antes de Amor América, ¿hay guiones o proyectos que quedan en el camino?

-Siempre hay esos proyectos. Pero mi decisión fue hacer dirección de fotografía y realización de mis propios proyectos. Como tuve enseguida mucho trabajo.... Sí tuve la necesidad de hacer cine en Argentina, y creo que lo logré, porque **Sin querer** va a ser mi tercera película acá.

-¿Qué buscaste con el documental Amor América?

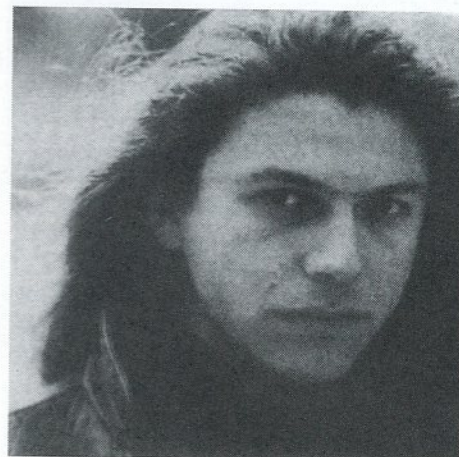
-Es un documental de casi dos horas sobre la Conquista del Desierto. Necesitaba contar la historia de la Patagonia, que me parecía mal contada desde siempre, fuera de algunos autores interesantes, como **Oswaldo Bayer**. Creo que la historia oficial no había analizado correctamente esa historia. Quise contarla desde la perspectiva de los indios mapuches. Conocí a **Aymé Payné** –que vivía en Buenos Aires–, pero que falleció antes de empezar a filmar, y me contactó con su amiga, **Luisa Calcumil**, para trabajar con ella. Ella lleva el relato: el viaje que íbamos a hacer con Payné lo hacemos con su mejor amiga. Fuimos buscando sobrevivientes, y sorprendentemente detectamos algunos que quedaban vivos. Junto con **Ubertalli** hicimos la investigación, y los textos sobre la historia los escribió **Oswaldo Bayer**. Es así: hay una pequeña introducción que es una voz en off que cuenta la historia de la Conquista, y luego la película se libera de eso y toma la forma del cine-directo, con entrevistas, situaciones de gente que hace cooperativas, otros más tradicionalistas que mantienen los rituales. El objetivo era tratar de descubrir qué queda de esa cultura que desaparece: ésta era una inquietud mía desde chico, porque crecí ahí y quería saber quiénes vivían al lado mío.

-¿Sentís eso como raíz tuya, no descendiendo de mapuches?

-Sí, porque eran los chicos con los que yo jugaba de pibe. Y a algunos chicos muy pobres, los llamábamos "los chicos viejos", porque tenían ocho o diez años pero parecían más adultos. Todos esos recuerdos eran importantes, y terminaron siendo preguntas que sentía que, en algún momento, debía contestarme... **Amor América** significó acercarme a zonas de mí mismo y de mi propia historia, que desconocía.

-Al hacerlo, ¿pensabas en algún modelo de documental?

-Tenía sobre todo preguntas sobre el cine documental. Sí había visto documentales de **Leacock**, o más políticos como los de **Joris Ivens**, o **Marker**, o el cine-directo. Pero buscaba trabajar con libertad: **Amor América** comienza con un estilo a lo **Chris Marker**, con imágenes y comentario de un modo casi analítico de una situación, y después se vuelca a un cine-directo, de entrevistas, de presencia de la cámara. Y luego



me planteo la puesta en escena dentro del cine documental: una actriz es documentada y también representa un papel en una obra que es filmada. Intento una mezcla... Siempre creí que el límite entre el cine documental y el de ficción se define por la estética, no por el contenido, porque uno en el documental siempre está armando una historia.

-Alemania es un país con una tradición documental muy fuerte....

-Con quien pude tener un contacto más estrecho fue con **Klaus Wildenhan**, que es un documentalista de cine directo que, por ejemplo, hizo un trabajo impresionante documentando durante siete días la construcción de un silo. El participa de esas jornadas, de ese trabajo, no incluye un comentario... No trabajé en sus películas, pero fue maestro mío en la Academia.

-En Amor América cubrías los rubros de cámara y fotografía, y luego lo recuperarás haciendo cine de ficción en Hijo del río...

-Sí, pero **Hijo del río** es una ficción que mantiene elementos documentales: filmo con los indios chozotes en el Pilcomayo, ellos viven en la situación en que están filmados, representan un guión escrito por mí pero tienen una gran parte "de verdad". Lo mismo ocurre en la parte en Villa 21, hay también un acercamiento a la representación documental, hay como un roce entre la ficción y lo documental.

-Incluso a varios actores los descubriste en la Villa 21....

-El protagonista vivía ahí, si bien había hecho un papel breve antes, en **Después de la tormenta**, de **Tristán Bauer**. En la película de **Tristán** tenía quince años, y en la nuestra ya tenía dieciocho. Es un chico con gran talento, al que considero un profesional, por su modo de trabajar y su compromiso.... Pero

por **Sergio Wolf**

en lo que hace a la dirección de ellos, trabajé de un modo diferente a como lo hice con los actores. Por ejemplo: en el mismo grupo de personajes estaban Fabio Sancineto o Gabriel Tureo, que eran actores, y había diferencia en cómo trabajaba con ellos y con quienes no eran actores. Era otro diálogo... La complejidad estaba en darle a eso un nivel de homogeneidad.

-Tanto en Amor América como en Hijo del río aparece la idea del viaje, que tiene una tradición extensa en la cultura argentina, en este caso desde la perspectiva del campo y la ciudad...

-Con la cultura argentina y con mi historia. La mía es una historia de traslados y viajes permanentes: mi abuelo vino a la Argentina de Europa, después yo fui allá... Todo lo ligado con el desarraigo tiene un peso personal importante...

-Y el personaje de Hijo del río que intenta irse para allá... Y la idea del padre: padre ausente, un tío que ocupa el lugar del padre... ¿Esto se continúa en el nuevo proyecto, Sin querer?

-Más bien no pudiéndose ir... Y en el caso de *Sin querer*, es diferente. Si en *Amor América* y en *Hijo del río* me ocupé de temas indígenas, de una población auténtica de Latinoamérica, en *Sin querer* quise ocuparme de la gente como yo. La mayoría de los personajes de *Sin querer* son argentinos de origen europeo. Intento retratar un microclima de la Argentina, algo cerrado. Uno de los aspectos más interesantes de la ficción, es crear un mundo inexistente, para buscar un camino poético con el cual decir cosas. Aquí los personajes están aislados del mundo, y ese aislamiento es importante para contar esta historia. Historia de la esperanza, de la soledad, de la presencia de ciertos códigos que en otros lados han desaparecido...

-¿Cómo es la trama de Sin querer?

-Es un pueblo de 1500 habitantes perdido en el desierto -llamado San Lorenzo-, aislado y en un país y un momento donde la comunicación está cortada: el tren ya no funciona, las rutas están destrozadas... Hay algo atemporal, en ese sentido. En ese aislamiento, llega la noticia de que va a pasar un barco por tierra. Empiezan a esperar al barco y llega un ingeniero para hacer el trabajo de medición de terrenos. Y la gente comienza a volcar en ese ingeniero sus esperanzas más privadas: hay un interesado en negocios que busca asociarse, una india cree que a su padre lo mataron y le pide que le ayude a hacer justicia, hay una mujer que nunca conoció el amor y de la que él se enamora, un muchacho que necesita un amigo de su generación y no lo tiene porque los jóvenes se fueron... Se genera un mundo para el protagonista que llega y para la gente del pueblo. Y hay un cambio: algo muy estructurado se hace transparente... El film es una especie de retrato de destinos, de individuos que viven juntos...

-Así como lo contás, el personaje que llega pareciera como un mesías, un predestinado que trae los cambios...

-Para nada tiene ese tono. Tiene algo alegórico, por supuesto: el ángel que llega... Pero creo que el título *Sin querer* tiene una connotación fundamen-

tal: él va por un trabajo que le encargó su empresa. Y lo que le pasa allí no tiene que ver con "algo" especial de él, sino con el roce con la gente del pueblo que le hace descubrir cosas de su propia persona.

-No es un personaje a lo Herzog...

-No, no es el personaje que va tras una misión imposible y va a pasar por encima de cadáveres para eso. Acá es alguien muy simple, y que va a hacerlo Daniel Kuzniecka. Además, en el elenco van a estar China Zorrilla (Honorina), y Angela Molina (que es Gloria, la mujer de 40 años que nunca conoció el amor).

-¿Y qué nexos ves con Hijo del río? Porque hay un microclima, algo cerrado que no es un pueblo sino una villa de la cual apenas se sale, o de donde se sale furtivamente, como cuando el pibe visita a Norman Briski o el paseo por el centro.

-Ese hermetismo me interesa. Me abre horizontes meterme en un personaje y tratar de entenderlo. Ramona -en *Hijo del río*- es importante, siempre para mí la mujer es muy importante. Y en *Sin querer*, las historias de las mujeres serán mucho más importantes que en *Hijo del río*. Son todos destinos terribles, pero muy significantes en su paralelismo. Y después, el rol de los hombres, en la medida en que llevan la acción en un pueblo como este.

-Siempre tus proyectos parecen estar desfasados de los lugares o espacios tradicionales que transita el cine argentino...

-Lo que ocurre es que me niego a la visión romántica. ¿A qué llamo la visión romántica? A representar el Obelisco o los cafés como elementos de identidad nostálgicos. Busco una autenticidad en mi trabajo, pero quiero evitar el folklorismo, y ubicar la historia en un marco donde me siento más cómodo.

-Sí, porque en Hijo del río, los referentes que ví también se relacionan con esa mirada algo rispida, de más fricción con los personajes y la historia: Pasolini, Favio, Buñuel...

-Trato de crear personajes sobre los que no tomo un juicio, sino a los que trato de reconocer. Para mí, hacer una película es igual a hacerte preguntas... Con *Hijo del río* me pasó un poco eso: ¿quién es un chico que ves en Plaza Once con un bolsito colgando del brazo?, ¿qué hace?, ¿de dónde viene?. Y en *Sin querer* me pasó lo mismo: ¿cómo se conecta el aislamiento con la decisión de vivir en medio de la Patagonia?, ¿por qué hay casi dos generaciones que viven allí y no abandonaron el lugar?, ¿qué significa vivir en esas condiciones? De algunas tengo respuesta, de otras no, pero me llevan a acercarme a un tema. Y por eso no puedo dar juicios.

-En 1995 hubo un film ambientado en la Patagonia, La nave de los locos, de Ricardo Wullicher, que claramente afirmaba una serie de ideas: qué hacen los blancos, qué son los indígenas, qué hay que defender. En Hijo del río no tuve esa percepción...

-No participo de ese tipo de cine que da juicios moralistas: creo que la actitud política debe consis-

tir en confrontarte con un tema profundamente, y no tomar una posición paternalista con respecto al público, que creo que es muy inteligente. Ni decir qué es lo bueno y lo malo. Me parece que hay que darle mucho más espacio a los espectadores para discernir...

-Sin embargo, trabajás a menudo con un escritor de posturas ideológicas muy duras, como Osvaldo Bayer...

-Sí, pero creo que es una persona con gran libertad de pensamiento, y eso lo vuelca en su trabajo. Por supuesto que tiene su postura moral frente a las cosas, pero tiene un gran respeto por quien lo lee. Sería no tanto decir qué es lo bueno y lo malo, sino lo que yo pienso.

-¿Te aparecieron como cercanas a lo que proponés en Sin querer ciertas películas? ¿Es frecuente que veas films que se conectan con lo que vas a contar o que te inspiran?

-Veo mucho cine. Siempre me interesa tratar de encontrar nexos, que me ayuden a realizar o encontrar un camino. He visto unas cuantas películas que tienen que ver con la historia de *Sin querer*, como *La última película*, de Peter Bogdanovich. Al principio me interesaba esa trama sobre la vida de un pueblo, pero después me dí cuenta de que no quería contar eso, porque para mí era clave el personaje que llega de afuera y que le da connotaciones totalmente diferentes... Y después me interesé por las historias de Paul Auster, que son de la ciudad de Nueva York pero que también son retratos de personas en el submundo en que viven, pero tampoco encontraba allí nexos demasiado fuertes con lo mío... Había empezado el guión de *Sin querer* con Bayer, y hace un año y medio estoy escribiendo con Graciela Maglie, con quien hice la última versión. Decidimos darnos la libertad de contar nuestra historia desde un punto de vista más nuestro, liberándonos de historias que habíamos visto.

-Lo pregunto, porque cuando contabas la trama recordaba Teorema, de Pasolini.

-Hay elementos de *Teorema*, que es una película que me interesaba. Pero como no planteo el tema clarísimo que desarrolla él de la relación con la homosexualidad, la integración y desintegración de la familia que ocurre cuando llega el personaje. En algunos puntos se conectan, pero no demasiado. Si trazo un arco algo absurdo, *Sin querer* estaría entre *Teorema* y *Lo que el viento se llevó*...

-¿Cómo trabajás? ¿Escribís en Argentina o en Alemania? ¿Escribís cuando venís a Argentina?

-Las dos cosas. Allá y acá, según las etapas de desarrollo de la historia. Esta película empecé a escribirla allá, después terminé escribiendo casi exclusivamente en Argentina.

-Pareciera que hay una "conexión alemana" de argentinos que están allá: Osvaldo Bayer, Dino Saluzzi, vos como director...

-No es tan así. Con Bayer sí nace de una relación de muchos años de conocernos en Berlín, de un contacto personal. Con Saluzzi no, porque cuando hablé por primera vez con él para que hiciera la música de *Hijo del río*, no sabía que vivía allá. Había

visto un concierto de Saluzzi en Alemania, pero creí que era una de las tantas giras que se suelen hacer. Con él, se da algo más casual. De hecho no lo incorporé en **Sin querer**, porque no lo veo como para este proyecto.

-¿Y tus gustos cinematográficos?

-Es una pregunta clásica que cansa responder. Cuando era muy joven, me atrajo el neorrealismo italiano, sobre todo una película de Visconti: **Obsesión**. Después ví *remakes* de la misma historia y nunca me generaron lo que me produjo la de Visconti. También las películas de Antonioni, que me influenciaron en el modo de encarar la puesta en escena y por su forma de ubicarse como al costado de su propia historia... En Europa, curiosamente, conocí el cine de Glauber Rocha, que me gusta pese a no encontrar un nexo propio con lo de él....

-¿Y con el cine argentino?

-No tengo mucho que decir sobre el cine argentino. Lo único que ví que me ha fascinado, es un documental de Fernando Birri: **Tire dié**. Para mí ese documental tiene una fuerza cinematográfica excepcional... Otra película que me impresionó fue **Crónica de un niño solo**, de Leonardo Favio. Son obras que creo que hicieron planteos nuevos dentro del cine argentino. Y después algunas películas que me interesaron pese a no identificarme con ellas, como algunas de Torre Nilsson.

-En tu generación no hay nada que te parezca cercano.

-Conozco y me interesa lo que hace Tristán Bauer y las dos películas que ví de Alejandro Agresti, sobre todo **El amor es una mujer gorda**... Pero no tengo oportunidad de ver mucho de lo que se hace acá, de gente de mi generación o más joven....

-El Premio a Mejor Guión Inédito que ganaste en el Sundance, ¿qué significa para la película?

-Es un premio único con motivo de Los 100 años del cine, y que se hace para promover la nueva generación de cineastas. Por eso me honra que me hayan elegido.... Lo que supone el premio es un contacto con algunos productores de cine independiente de Estados Unidos. Y para este proyecto, hace un contacto para una pre-venta a la televisión estatal japonesa, la NHK, que financió el premio, en conjunto con el instituto de Robert Redford. Hubo cinco guiones ganadores, y se entregaron por regiones del mundo... Pero además tiene una connotación importante para mí, que es un contacto con productores de cine independiente norteamericano -que crece cada vez más en su poder de llegar al público. Ellos plantean que va a haber un agotamiento en ese cine industrial de Hollywood, de historias de poca relación con lo que nos pasa, y eso me interesó.

-En Sin querer interviene dinero de distintos países y productoras...

-Interviene la productora alemana Transfilm con una subvención de la ciudad de Berlin-Brandenburg, la productora suiza Cine-Manufactur-Suisse, y la productora española es CPA, y además el crédito del Instituto de Cine.

-Se van inflando los presupuestos de tus pelícu-

Hijo del río



las. Creo que Hijo del río costó cerca de 500.000 dólares y Sin querer orilla 1.800.000 dólares. Cada vez proyectos más caros...

-En **Hijo del río** la mayoría de los actores eran jóvenes y la produje casi solo... En **Sin querer** la propuesta es diferente y se hizo más cara. Creo que no podría filmarse con menos....

-Pero pareciera que cada vez se te ocurren proyectos más caros.

-No parto desde el costo del proyecto, sino de una idea y luego hago el cálculo de costos... Tengo otros proyectos que pienso hacer que son más del costo de **Hijo del río**. Uno de ellos se llama **Sueños perdidos**, que es la historia de tres amigos y de la que no quiero adelantar demasiado porque estoy escribiendo el guión. Es una película muy simple, que está muy cerca mío, transcurre mayormente en Buenos Aires, un tramo en Hamburgo y otro en la Patagonia. Tiene que ver con la historia de un amigo mío que falleció.... Y otro proyecto que sí es caro y es **El ojo de la patria**, la novela de Osvaldo Soriano.... De esa novela me interesó la historia de un espía argentino, Julio Carré, que vive en París. El absurdo y la misión que podría convertirlo en un héroe, eso me gustó. Es la primera vez que hago la adaptación de una novela -con Axel Nacher-, siempre escribo con otros autores pero sobre mis propias historias.

-Te pregunto sobre el tema del dinero porque no se si sabés que acá hubo toda una discusión sobre política cinematográfica, en especial durante la gestión de Antonio Ottone al frente del Instituto. El planteaba hacer muchos films baratos y tuvo que irse porque le pedían pocas películas caras... Y pareciera que en los directores más prestigiosos y de edad avanzada hay ya una imposibilidad de pensar proyectos de menor costo...

-Es un problema del cine argentino, que yo creo que está mal encarado. Creo que los directores que quieren hacer un cine deberían poder hacerlo, es gente que ya tiene una carrera cinematográfica que pueden tener subvenciones o créditos pero que tienen apoyo económico externo. El Instituto tiene el suficiente dinero para apoyar ambas cosas, pero no tiene que olvidarse en absoluto del cine joven, del cine que requiere poco dinero y cuenta historias simples. Ese es el futuro del cine argentino. Si existe el Instituto, tiene que estar para eso, no solamente para los que hacen películas siempre. Creo que el sistema no está bien. Hay poco acuerdo en el concepto -se cambia de director del Instituto tres veces en un año- y muchas peleas e interés en el dinero.

La ópera prima

Amor América (1989) trabaja sobre la idea del documental como deriva, en la medida en que el punto de partida se disuelve -la muerte de Aymé Payné y deja paso a un viaje que servirá para tomar contacto y aprehender aquello que el relato desconoce. Si las afirmaciones sobre la Conquista del Desierto y su ejecutor Julio Roca abren el film entrecruzadas con imágenes de archivo, revelan, de inmediato, que los supuestos tienen su límite cuando la investigación toma forma en el "campo" mismo de los hechos. Luisa Calcumil toma el lugar de la ausente Payné y es a través de ella -como en una práctica de exorcismo- que el pasado y sus vestigios hablan. Calcumil ejecuta un viaje inverso al de Roca: se trata de buscar restos, voces, jirones de una cultura estallada en fragmentos. El respeto de Cappellari por los dialectos y por los tiempos propios de quienes testimonian el despojo sufrido, evidencian una distancia con el ejercicio violento de la televisión. La impronta del documental-encuesta que marca el comienzo de **Amor América** tiene sus fuentes en el modelo de **La hora de los hornos** (Solanas-Getino, 1968), con ese tono de sentencia, de poder afirmativo clausurado. El viaje de Calcumil que sucede a ese prólogo registra, de modo sorprendente, las vivencias, aquello que las palabras esclerosadas por el revisionismo histórico sólo podían declamar. Los permisos que se concede Cappellari -las asambleas campesinas, la excepcional dramatización del desgraciado devenir de los mapuches- y su persistencia en el viaje, son quienes confieren solidez de la película, evitando ese lugar común de tanto documental presuntamente etnográfico y bien pensante: el miserabilismo.

Nota: **Amor América** no está editada en video pero puede consultarse en **La Videoteca**, Corrientes 1555.

La herencia, de Ricardo Alventosa por Raúl Manrupe y Fernando Martín Peña

Como tantos directores argentinos que desarrollaron su actividad hacia 1960, Ricardo Alventosa (1930-1995) acreditó a lo largo de su carrera una filmografía esporádica y espaciada en el tiempo, que sin embargo no justifica la omisión de su nombre en el *Diccionario de realizadores argentinos contemporáneos* de Jorge Abel Martín. Algunos cortometrajes fueron los encargados de ponerlo en conocimiento del medio, como el celebrado dibujo animado **Una historia negra** (1960), acerca del petróleo, tema muy en boga durante el frondismo, y **Sin memoria** (1961), sobre el olvido del nazismo, con la participación como intérprete de Fernando Solanas.

La herencia, sobre relato de Guy de Maupassant, fue su primer largometraje y el único por el cual quería ser recordado. Por cierto debería haber alcanzado para apuntar su nombre entre los nuevos realizadores independientes que aportó la generación del '60.

Un rodaje complicado

Aparentemente, el cine argentino sólo había recurrido dos veces a Maupassant: la primera en 1948 con **La dama del collar** (Luis Mottura, 1948) con Amelia Bence, Agustín Irusta y Guillermo Battaglia, y la segunda en 1960 con **Chafalonías** (Mario Soffici, 1960) con Luis Sandrini. Ambas experiencias resultaron pobres, pero es improbable que Alventosa reparara en ellas.

En febrero de 1995, el realizador recordó la gestación de **La herencia** paso a paso para **Film**: *"A mí Maupassant me gustó siempre, lo leí todo, y sinceramente cuando empecé a leer sus cuentos lo hice con la intención de encontrar eso que yo necesitaba para hacer mi primera película. Así llegué a La herencia, hice una primera adaptación, pero no me entusiasmó mucho. La segunda tampoco y recién a la tercera quedé conforme. Se presentó al Instituto, la rechazaron varias veces, Pero después la aceptaron tal cual estaba"*.

El argumento se podría resumir así: un matrimonio se entera de que podrían cobrar una fortuna si tuviesen un hijo, pero para lograrlo deben recurrir a un tercero dado que el marido es estéril. Esa anécdota es una sólida excusa para un ejercicio básicamente descriptivo apuntado hacia la clase media porteña. Desde el comienzo resultaba claro que esa propuesta sólo tendría éxito si Alventosa lograba sostener el film en una línea de ironía fina y a la vez corrosiva, lo cual lo apartaba de las aproximaciones tradicionales al humor en el cine argentino. Lograrlo era un riesgo muy grande y el elenco resultaba una variable esencial, de modo que Alventosa y su productor, Luis Angel Bellaba, pusieron especial empeño al seleccionarlo. El ascético estilo cómico de Juan Verdaguer parecía hecho a propósito para el film.

"A Verdaguer no lo elegí por Rosaura a las 10, no me gustó en esa película. Lo elegí porque me gustaban cosas que hacía en televisión y porque lo había visto alguna vez en teatro. Creo que fue una elección acertada. Está realmente muy bien, comprendió en seguida el personaje y nos llevamos estupendamente. Alguien después lo comparó con Buster Keaton. Creo que hay algo de eso. Tuvimos largas charlas con todos los actores principales antes de empezar el rodaje, estuvimos unas dos semanas viéndonos casi todos los días. Y de ese modo todo se fue decantando antes de filmar nada". Alventosa logró otro colaborador clave en Nathán Pinzón a quien **La herencia** permitió uno de sus pocos protagónicos, además de la rara ocasión de salir de los personajes arquetípicos que interpretó (como nadie, eso sí) en sus cincuenta años de carrera cinematográfica. El tercer protagonista recayó en Marisa Grieben, hermosa mujer, esposa de Verdaguer en la ficción y de Bellaba en la realidad. El resto de los personajes eran más bien episódicos y ello permitió cubrirlos con nombres sólidos, como Ernesto Bianco, Alba

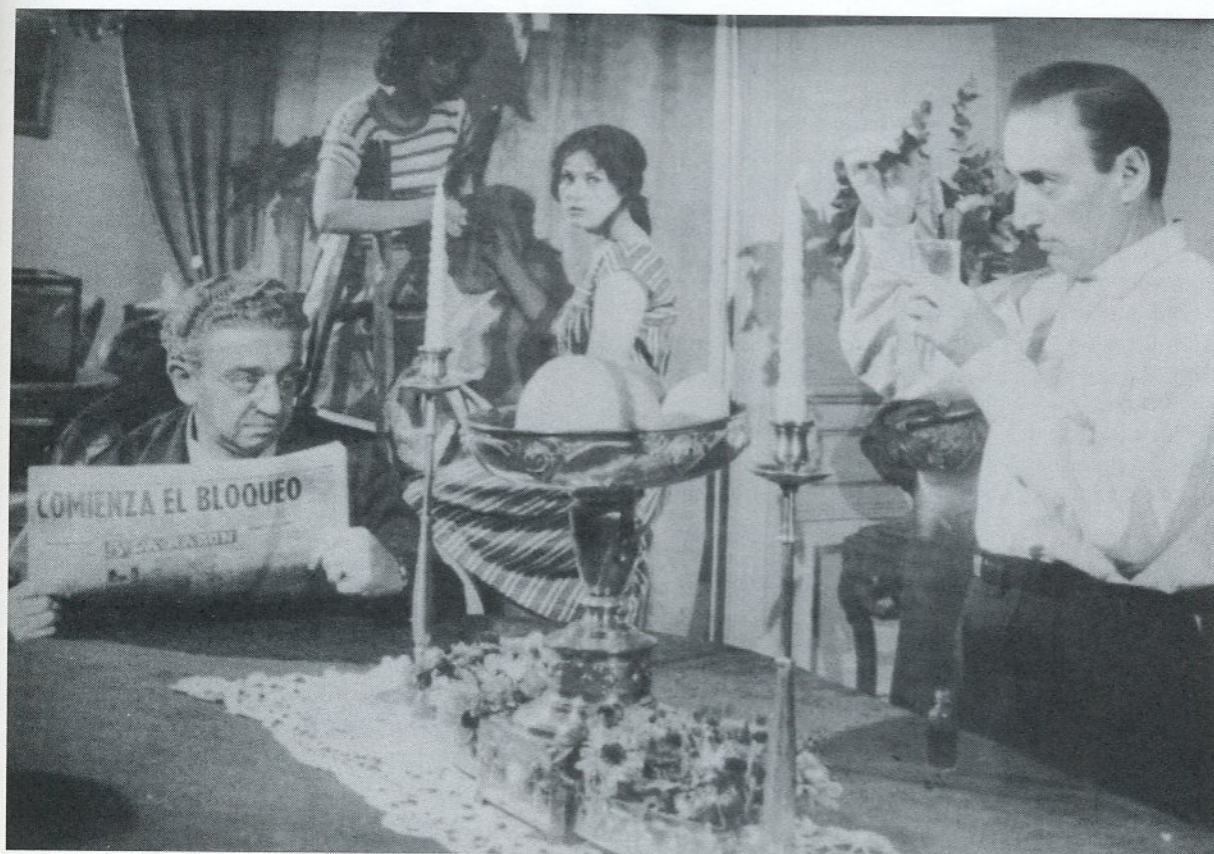
Mugica, Héctor Méndez y Alberto Olmedo, que comparte con Verdaguer una escena en una funeraria, extraordinaria por el contenido juego cómico de ambos. *"A Olmedo lo consiguió Bellaba; eran muy amigos, creo que ya habían hecho una película juntos y él me lo propuso. Olmedo tenía muchos compromisos en ese momento así que su escena la hicimos en un solo día de trabajo"*.

Alventosa guardaba un buen recuerdo del rodaje, a pesar de que resultó muy dificultoso. *"La filmación fue muy entretenida, muy divertida, pero hubo muchísimos problemas económicos. Teníamos el crédito del Instituto y el resto lo conseguía Bellaba, que es todo un personaje. El luchó mucho para que se terminara La Herencia. Hizo muchos líos, muchos desastres, pero ama el cine y se jugó siempre. Gracias a él se terminó la película. De repente teníamos que interrumpir porque no había clavos para colgar una cortina, o cosas así. A la segunda semana la gente de S.I.C.A. paró la película por falta de pago, pero después, como el compaginador Rinaldi dijo que parecía que iba a ser buena, decidieron seguir trabajando. Se portaron muy bien los muchachos"*.

Efectivamente, la película fue buena. Demasiado. El Instituto la calificó "B", letra que según la teoría de la legislación vigente debía aplicarse a films cuyo nivel técnico y artístico estuviera por debajo de un cierto promedio, sin que nada en **La herencia** delatara las dificultades económicas en las que se realizó. En la práctica, la "B" despojaba al film en cuestión de la obligatoriedad de exhibición y del derecho a los beneficios económicos que disponía la ley de cine, por lo que fue utilizada para perjudicar films independientes y comprometidos, que a la censura no le convenían por razones políticas y a la industria tampoco por razones económicas. El recurso fue aplicado sobre películas tan irreprochables como **Los de la mesa 10** (Simón Feldman, 1960), **El dependiente** (Leonardo Favio, 1968) y **Eloy** (Humberto Ríos, 1969).

Un largo corte

De inmediato, Alventosa y Bellaba pidieron al Instituto la revisión de la calificación. *"Estábamos haciendo una exhibición pública en un cine de la calle Rivadavia. Terminó la película anunciada y se empezó a pasar La herencia sin que la gente supiera qué era. Eso se hizo porque el Instituto me lo había pedido para verificar la reacción del público ante la película, así que había algunas personas del directorio del Instituto entre la gente. Al tercer acto cayó la gente de Coordinación Federal y se la llevó. Así que el público no sólo no entendió qué era lo que estábamos pasando sino tampoco por qué se había interrumpido de repente. Al otro día se presentaron en laboratorios Alex y se llevaron los negativos. Como el secuestro en el cine se había producido en la función nocturna, pensamos en ir al laboratorio al día siguiente (no podíamos hacer nada a la noche), pero Coordinación Federal se nos adelantó, fue temprano y se la llevó. Por suerte*



nos quedó una copia, que fue vista por el crítico francés Robert Benayoun en Mar del Plata. Benayoun se la recomendó a [Georges] Sadoul, y entonces la sacamos del país y tuvo toda la repercusión que tuvo. Estuvo en Cannes, en el 11 Festival de Nueva York, en el de Londres, estuvo en Bergamo. Tengo varios biblioratos con críticas, buenas y malas. El de Nueva York debe haber sido el más interesante, porque se elegían las quince películas más interesantes del mundo, estuve con catorce monstruos y eso me engrupió mucho. Me volví gordo en esa época". **La herencia** se había realizado en 1962 y no se pudo estrenar en Buenos Aires hasta diciembre de 1964. "Cuando se estrenó, no tuvo ningún corte. Primero me pidieron diecinueve cortes y un cura que estaba ahí en la reunión me dijo que, en realidad, por estar basada en Maupassant, la película tenía que tener un solo corte: a lo largo. Yo lo tomé con bastante humor todo eso, fui como siete veces a la SIDE, frente a la casa de gobierno, a pelear los cortes, a discutir la película. En el quinto piso tenían una moviola así que la iban pasando de a poquito y me decían cosas increíbles: '¿Qué quiso decir con ésto?'. Siempre les preocupaba qué había querido yo decir. Entre los que me interpelaban había un cura laico que había sido profesor mío de lógica en la Facultad de Periodismo, que me decía que yo era una oveja descarriada y que él sabía que yo iba a terminar haciendo cosas así. Me retaron, me dijeron que no filmara más películas con mala leche.... Es curioso, hubo una crítica norteamericana posterior que decía más o menos lo mismo, que **La herencia** era una

película hecha con mala leche. Era imposible aceptar diecinueve cortes. Me objetaron una escena en la que se escucha el himno, unos carteles de 'Conserve su derecha' que yo había filmado en la calle, y hasta una toma en la que cuando Verdader subía una escalera se veía un graffiti que decía 'PC'. Hubiera aceptado tres o cuatro cortes porque la película había que estrenarla, pero diecinueve eran demasiados y no se iba a entender nada. Y bueno, me la tuvieron secuestrada un año hasta que subió Illia y me llamaron nuevamente para negociar, pero ya había otra gente, la situación era otra. A mí, sinceramente, toda la situación me gustaba: se preocupaban tanto de la película mía que me daba risa. Al final acepté tres cortes para que me la dejaran sacar, prometí que los iba a hacer pero no los hice, y después no me dieron más pelota. Eso sí, en cuanto salió de Coordinación Federal la secuestró el Sindicato de Actores, obviamente por falta de pago".

Un espejo de los '60

Cada tanto se difunde la noticia de que en algún lugar se va a enterrar una cápsula del tiempo con un mensaje para la posteridad. Así, en el marco de la Exposición Universal de New York de 1939-40 se depositaron, entre otras cosas, una taza de plástico con dibujos del Ratón Mickey y un ejemplar de *Lo que el viento se llevó*, de Margaret Mitchell. Hace pocos años, una empresa de artículos de audio y video propuso lo mismo en Argentina, incluyendo una serie de documentales que se exhibieron oportunamente por TV con el auspicio de esa firma. De un modo menos espectacular y muy evidente, hay films que retratan con mucho detalle determinados aspectos del momento en que fueron realizados, incluyendo las costumbres cotidianas, el marco político, la moda, los mecanismos de supervivencia o la cultura. Títulos como **Dar la cara** (Martínez Suárez, 1962), **Informes y testimonios** (varios, 1973), **Plata dulce** (Ayala, 1982), **La amiga** (Meerapfel, 1988) o **Después de la tormenta** (Bauer, 1991), por citar algunos, podrán dar en el futuro una idea precisa de cómo eran las cosas en esas fechas. En el caso de **La herencia**, su preservación garantiza un ajustado panorama de los años de débil democracia que transcurrieron entre Frondizi, Guido e Illia, desde la óptica de la clase media porteña. En **La herencia** se respira un aire cargado de planteos militares e irritantes luchas entre azules y colorados, con tanques apostados en las

La herencia

Dirección: Ricardo Alventosa. argumento: cuento homónimo de Guy de Maupassant. fotografía: Américo Hoss. cámara: Carmelo Lobótrico. foto-fija: Adolfo García Gálvez. música y dirección musical: Jorge López Ruiz. dirección artística: Ponchi Morpurgo. montaje: Gerardo Rinaldi y Antonio Ripoll. asistente de dirección: Ricardo Feliú. sonido: Jorge Castronuovo y Miguel Babuini. maquillaje: Antonio Notari. productor: Luis A. Bellaba. jefe de producción: Juan A. García. laboratorios: Alex. estudios: Lumiton. producción: 1962.

Estreno en Buenos Aires: 10 de diciembre de 1964, cines Ocean, Flores, Palacio del Cine y General Belgrano. distribuidora: Gala. duración original: 78'. calificación: Prohibida para menores de 18 años.

Intérpretes: Juan Verdaguer (Leopoldo Selva), Nathán Pinzón (César Cachellini), Marisa Grieben (Celeste Coralia Cachellini), Alba Mugica (Victoria Carlota de Cachellini), Ernesto Bianco (Terranova), Alberto Olmedo (emplado de la funeraria), Héctor Méndez (abogado Menecchi), Silvio Soldán (Marino), Juan Alberto Domínguez (López), Oscar Caballero (Galano), Nelly Tesolín (mucama María), Saló Vasocchi (el jefe), Fernando Iglesias "Tacholas" (Lacava), Alfredo Distasio (médico), Miguel Paparelli (sacerdote), Ana M. Galli (telefonista Zulema), Norma Aleandro (doblaje de Marisa Grieben).

plazas públicas y aviones sobrevolando una Buenos Aires que todavía recordaba claramente el 16 de junio de 1955. Como en un puzzle paralelo a la historia del señor Selva y su suegro Don César, la película va presentando imágenes en clave lúdica, silenciosa y audaz, una verdadera colección de íconos sutiles que integran el camino narrativo elegido por Alventosa y que los censores no advirtieron, demasiado preocupados como estaban por el descarnado humor negro de la trama. Una lista parcial de esas imágenes debe incluir:

- Un grupo de granaceros escoltando el coche presidencial.
 - Una iglesia con antena de TV.
 - Los carteles "Prohibido girar a la izquierda" y "Conserve su derecha".
 - La Spica a transistores para estar informado al instante de lo que pasaba o podía pasar.
 - Los diarios y sus titulares con el tema recurrente de la inestabilidad.
 - Un *pinball* para subrayar la situación de deriva.
 - Las frases-clisés: "Un país democrático, cristiano... y occidental". "Hay que proteger las instituciones democráticas".
 - Un "ratón alemán", símbolo de los nacientes ejecutivos.
 - El himno nacional en un trolebús.
 - Las rejas de la oficina.
 - Un chico que mira a través de sus piernas, cabeza abajo.
- Lejos de complicar el desarrollo de la trama, este álbum de figuritas en blanco y negro contribuye puntualmente al retrato de aquellos años agitados e inciertos, años de tirano prófugo, Cuba libre y planteos políticos temblorosos. Esa afinada conciencia de su tiempo enriquece al film y es la mejor garantía de su permanencia.

Trayectoria difícil

Tres años después del estreno de *La herencia*, Alventosa decidió encarar un proyecto de largometraje con los cómicos uruguayos de *Telecataplum*, tal vez el programa humorístico más innovador e inteligente de la historia de la televisión rioplatense. El grupo de actores ya había debutado en el cine en 1965, en el episodio *Elixir de amor* que dirigió Luis Saslavsky para el film en tres partes *La industria del matrimonio*. La idea de Alventosa era realizar un largometraje íntegramente apoyado en el grupo, y en particular en las interpretaciones protagónicas de Ricardo Espalter y Raimundo Soto. La película se llamó *Cómo seducir a una mujer* y a pesar de su fino humor resultó un fracaso. Alventosa recordaba con ironía: "Algunos dijeron que era una película demasiado intelectual para ser comercial y otros que era demasiado comercial para ser intelectual". El film estaba significativamente dedicado a Buster Keaton y fue desdeñado por Alventosa hasta el punto de no mostrar el menor interés en exhibirla o mencionarla, incluso tres décadas más tarde. Hoy es un film muy difícil de ver. Ricardo Espalter, en conversación informal con el periodis-

ta Paraná Sendrós, la consideró lo mejor que el grupo había hecho en cine, por lejos.

Luego de esa experiencia, Alventosa retornó al cortometraje y al cine publicitario, al tiempo que se especializó en documentales institucionales. Le gustaba contar que había logrado filmar vinchucas, aunque éstas no salen a la luz y él no contaba con equipos especiales para rodar de noche: "Las agarramos una por una y les pintamos los ojos de negro con un pincelito. Estuvieron muy bien".

Con el retorno de la democracia en 1983, Alventosa decidió emprender otro largometraje, *Chau, papá*, sobre una obra de Alberto Adellach. El film se proyectó como una alegoría del autoritarismo en Argentina, tema recurrente en el cine de la época. La analogía se daba a través de la figura de un anciano agonizante (Matías Hacker) y su familia. Finalmente la película se rodó en su integridad, entre 1987 y 1988 pero cayó en el complicado limbo de la hiperinflación y, como muchos otros títulos de ese momento, nunca pudo terminarse. Algunos años después, Alventosa hizo un montaje en video, a título de boceto provisorio, que ocasionalmente mostraba. *Chau, papá* tenía aciertos, como los *inserts* de documentales en blanco y negro que el realizador había hecho en villas de emergencia durante los '60 y '70, reiteraciones de algún material de archivo muy visto desde el estreno de *La república perdida* y algún inteligente toque de humor negro, duro y hasta *gore*, como una escena de tiro al blanco practicado con una rata clavada por la cola a una puerta. Alventosa sostenía que, de disponer del dinero necesario, *Chau, papá* debía tener un montaje muy diferente al de ese boceto. Ya en el primer gobierno menemista, el realizador sentía que el tema había quedado desactualizado y aunque en algún momento manifestó cierto interés por terminar el film, lo cierto es que pasó el tiempo y nunca se decidió a hacerlo.

Además de seguir haciendo cortos institucionales, Alventosa pasó la mayor parte de sus últimos años dedicado a descubrir el lenguaje cinematográfico a jóvenes estudiantes. Disfrutaba enormemente con la docencia y la ejercía con pasión y una gran seriedad profesional. "En la Facultad hay momentos en los que me comprometo mucho con los chicos; creo que se dan cuenta, me lo agradecen. A principios de año les paso mis cosas, es decir, las cosas que hice que todavía me gustan, para que me conozcan, para que sepan quién soy".

Durante 1984 y 1985 perfeccionó un sistema de videos educativos que ilustraban los más sutiles movimientos de cámara con fragmentos de películas y gráficos sencillos pero muy eficaces. Alventosa dejó colar su fina ironía incluso en estos trabajos: secuencias de films tan diversos como *Los siete samurais* (Kurosawa, 1954) y *Funes, un gran amor* (de la Torre, 1993) le servían para ejemplificar por qué cada realizador había elegido determinada forma de expresión y de qué manera se la había logrado. Más allá de su obra cinematográfica, más allá de su film más querido, estos videos constituyen la otra herencia de Ricardo Alventosa.

¡INVADEN NUESTRO PLANETA!

¡ILLECC PARA
QUEDARSE!

¡ATENCIÓN POR SUS
PROPIOS DUEÑOS!

¡Si Con todo lo que vos andabas buscando:
Series de TV - Cult Movies - Clásicos de
cine fantástico y terror - Videos inéditos -
Books - Las publicaciones más increíbles
del género - Videos de FX y caracte-
rificaciones con toda la línea del estudio
Borman's - Star Wars -
Star Trek
Todas las tonterías
que se te puedan
ocurrir están en **BL**
Y se feliz de una
buena vez. ¿Vistes?

**FILM COMICS
MAGAZINES**

Av. Corrientes 1381 (Esq. Uruguay)
LA LIBRERÍA MAS GROSA DE TODA LA GALAXIA

ENFRENTA DE CAMELOT, LA COMIQUERIA MAS INTERESANTE JAMAS VISTA

Eastman

E>KR

F I L M

S Y S T E M

B Y K O D A K