

Film

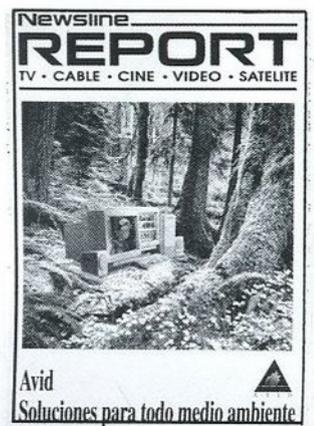
NUEVOS
RESPLANDOR
EN LA NOCHE
EL ODIO
EVENT HORIZON
PERDIDOS
YO, CLAUDIO

MUJERES
KAMA SUTRA:
habla Mira Nair
MUJERES
GUIONISTAS
entrevista a
MARLEEN GORRIS

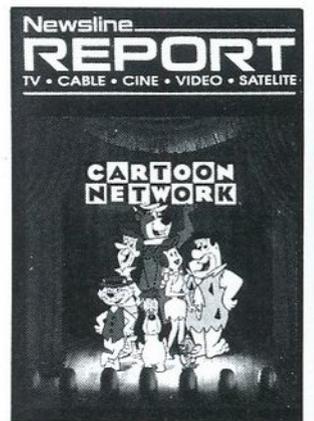
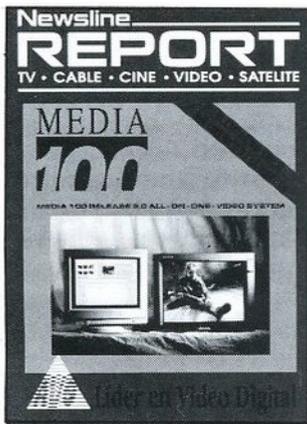
todo es
SEXO

DOSSIER el sexo en el cine: Hollywood, Europa, Oriente
y la censura en la Argentina

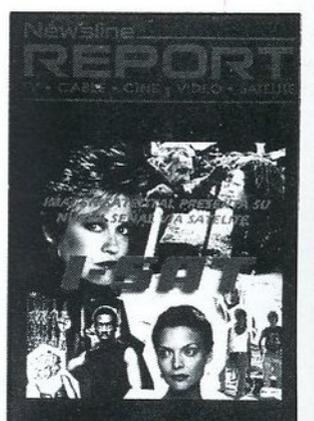
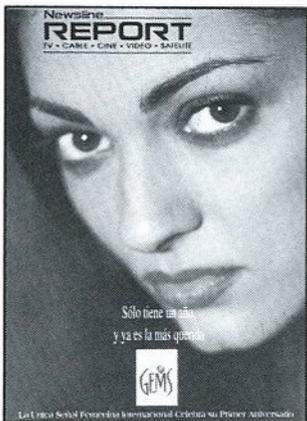




Desde hace cuatro años, la revista



empresarial líder del sector.



Newsline
REPORT
TV • CABLE • CINE • VIDEO • SATELITE

Informacion Estrategica

Sumario

6 Malón

Luchadores maxicanos, **El odio** de Mathieu Kassovitz, música, Benjamin Geißler, láser, Oyanka Cabezas, libros y Tiempos Cortos II.

18 Resplandor en la noche

Llega finalmente el film de Billy Bob Thornton que este año ganó el Oscar por mejor guión, aunque también deberían habérselo dado por la mejor música. Anticipan Kabusacki y Peña.

22 Yo, Claudio

La historia de un proyecto frustrado del maestro Josef von Sternberg. Desempolva Fernando Martín Peña.

26 Event Horizon

Detrás de este turbulento film hay una interminable serie de referencias y uno de los talentos más inquietantes que ha producido el cine fantástico reciente, según autorizada opinión de Diego Curubeto.

28 Dossier El acto en cuestión

Dos o tres cosas que Ud. no quería saber sobre el sexo ni le interesaba preguntar, en este *dossier* tan gratuito como lúbrico.

Sergio Olguín explora el apagado erotismo del cine norteamericano, Christian Kupchik investiga el tramposo estreno europeo de **Un verano con Mónica**, y Paula Félix-Didier junto a Fernando M. Peña rescatan algunos casos significativos de censura local. Se suman además Patricia Suárez y Pablo Rodríguez Jáuregui para hablar de Louis Malle, Vilgot Sjöman y dos ejemplos extremos del extremo oriente.

Quizá algunos jamás nos perdonen por esto, pero siempre le podemos echar la culpa a la primavera.

46 Mujeres, mujeres

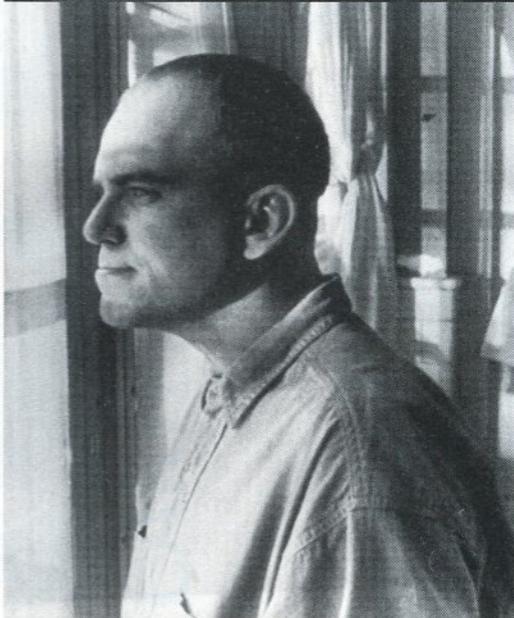
Mira Nair y Marleen Gorris conversan en exclusiva con *Film*, mientras María Eugenia Lara revisa un libro de Lizzie Francke sobre el rol de las guionistas en el cine de Hollywood.

56 Clásicos Nativos Ayala (1920-1997)

O la muerte del cine de estudios, por Daniel López. Incluye completísima filmografía.

60 Cable

Cine por TV para noviembre.



Film30

Noviembre '97



CINÉ CLÁSICO
Y DE AUTOR
MÁS DE 3000
TÍTULOS

ALQUILER
Y VENTA

ÓPERAS
DOCUMENTALES

TARIFAS
ESPECIALES
PARA SOCIOS
DISTANTES

BIBLIOTECA
DE CINE PARA
CONSULTA

SERVICIO DE
CONSULTA
CINEMANIA '94
EN CD-ROM Y
ENCICLOPEDIAS
MULTIMEDIA

BARRANCAS
DE BELGRANO

O'HIGGINS
2172

TÉL: 784-0820

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

Film Staff

Hacen Film

Fernando Martín Peña
Paula Félix-Didier
Aldo Paparella
Diego Cabello

Dirección Editorial

Fernando Martín Peña
Paula Félix-Didier

Diseño

Diego Cabello

Dirección Comercial

Aldo Paparella

Colaboran en este número

Homero Alsina Thevenet
Diego Curubeto
Fernando Kabusacki
Christian Kupchik
María Eugenia Lara
Daniel López
Alejandra Marino
Sergio S. Olgúin
Claudia Palozzo
Pablo Rodríguez Jáuregui
Gustavo Sigal
Patricia Suárez
Alejandra Szir
Flavia Torricelli
Carlos Vallina
Yvonne Yolis
Guillermina Zabala

Corresponsales:

N.York

Gabriela Chistik

Los Angeles

Guillermina Zabala

Alemania

Claudia Palozzo

Holanda

Alejandra Szir

París

Valeria Ciezar

Impresión

Sociedad Impresora Americana

Distribución

Capital
Vaccaro Sánchez & Cia. (☎ 342-4031)
Interior
Disa (☎ 304-4973)

● en la tapa:

!!!!Betty Page!!!!

en la página anterior:

Billy Bob Thornton, bendito tú eres,
junto a Betty Page, Sarita Choudhury,
Indira Varma y Jane Russell

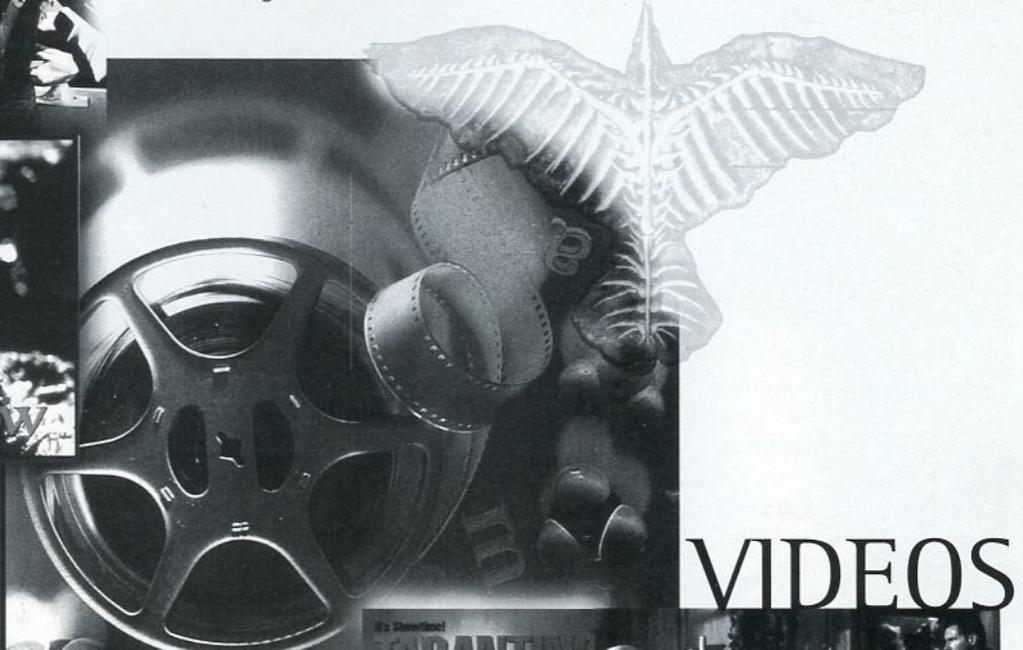
Film es una publicación de Marienbad S.R.L. Derechos reservados, prohibida su reproducción total o parcial sin autorización. Registro de la propiedad intelectual en trámite. Los artículos firmados representan la opinión de los autores y no necesariamente la de la revista. Impreso en Argentina.

● *material inédito*



EE. UU. Publicaciones especializadas en simultáneo con los países de origen.

Premier	ESPAÑA	INGLATERRA	FRANCIA
Cinescape	Fotograma	Cult Times	Mad Movies
Sci-Fi Universe	Imágenes	Shivers	Impact
Fangoria	Cinemanía	Starburst	L'ecran fantastic
Filmfax	Cinerama	SFX	
Cult Movies	Dirigido	Film Review	
Cinefex	Nosferatu		
Femmes Fatales	Interfilms		
Cinefantastic	Mundo Canalla		
Dreamwatch	SFX		
The scream factory			
Starlog			

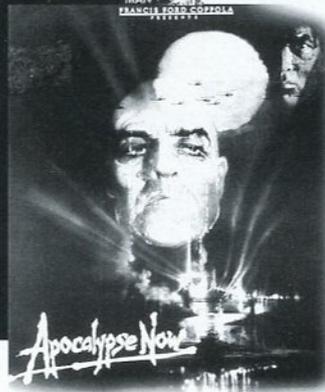


POSTERS

VIDEOS



● Horario: Abierto de lunes a sábado de 9:00 a 23:00 hs; domingos, de 14:00 a 23:00 hs



CARTELES



● Guías
Scripts
Movies guide
Leonard Maltin
Martin Porter

● Makings Of

● Libros de actores y directores

● Envíos al interior

LA NUEVA ERA DE CAMELOT EN CINE

Camelot

Archivo Histórico de Revistas CINE & COMICS www.ahira.com.ar

Av. Corrientes 1388 (esq. Uruguay) • (1043) Buenos Aires • Tel.: 374-6152

vivir el momento

Entrevista con Oyanka Cabezas, protagonista de *La canción de Carla*, el nuevo film de Ken Loach, por S. Levinton, A. Moreno, V. Pelaccini, T. Saphir y M. Verardi



La canción de Carla pudo no ser lo mejor de Loach, pero en todo caso fue su primera aproximación a algunas cuestiones clásicas de este continente. La protagonista del film se llama Oyanka Cabezas y es nicaragüense. Un grupo de estudiantes de la carrera de Artes de la UBA la interceptó en Mar del Plata con el fin de indagar sobre los particulares métodos de trabajo del realizador. Más sobre Loach en el n° 6 de *Film* (febrero/marzo 1994).

-¿En Nicaragua trabajás habitualmente como actriz?

-No, soy más bailarina que actriz. Normalmente soy bailarina, lo de actriz fue una de esas sorpresas que te da la vida, tenés una oportunidad y hay un momento para tomarla, para aprovecharla.

-¿Cómo sucedió?

-Bueno, la historia de *La canción de Carla* es bastante larga, tiene como seis o siete años más o menos. La primera vez que el director y el productor fueron a Nicaragua fue en el '93, buscando al personaje de Carla, y ahí tuvieron contacto con una gente que anteriormente trabajaba en cine, en una pequeña empresa de cine en Nicaragua. Entonces hicieron una convocatoria muy selectiva, llamaron como a seis o siete personas y en esa ocasión yo fui por un compromiso, porque la gente que me había llamado eran amigos, pero la verdad es que no tenía ni el más mínimo interés porque no era actriz y porque no dominaba el idioma inglés, que era uno de los puntos fundamentales que pedían. Pero bueno, fui a hacer la prueba, hice la improvisación y me

ma
no

dijeron: muy bueno, te llamamos, te escribimos... Luego llegaron de nuevo en el '95 y en esta ocasión la convocatoria fue más amplia, por los medios de comunicación; otra vez me volvieron a llamar, me dijeron: "Vení que la gente está interesada en tu trabajo". Al final, bueno, me dijeron que me estaban esperando, que querían que fuera a hacer la prueba.

-¿En qué consistía la prueba?

-Te contaban algo y luego tenías que... por dar un ejemplo: él es un médico, se tiene que ir de Nicaragua y vos tenés que convencerlo de que no se vaya porque se está muriendo tu gente, entonces ¿qué hacés en esa situación? Lo que pasa es que Loach no te pide mucho que sobreactúes sino que vivas el momento. Normalmente trabaja con una sola cámara y la esconde para que los actores no sepan dónde está y en el círculo de rodaje sólo hay alrededor de tres o cuatro personas y los actores: logra intimidad y te hace sentir que no estás en cámara, que no te está viendo nadie. El trabajo es mucho con la improvisación, muy espontáneo, no te dan el guión entero, sino que cada día te van pasando una hojita. En los días que te dan la hojita te pregunta qué te parece y se puede cambiar si no te sentís bien o no te parece bien. Yo me sentía súper bien. Para ser la primera vez que trabajaba como protagonista me sentía con una confianza increíble.

-¿Cuánto tiempo duró el rodaje?

-En Glasgow se trabajó durante cuatro semanas y en Nicaragua cinco semanas.

-¿En qué medida influyó tu historia personal en la composición del personaje de Carla?

-Pues, a mí me pasaron cosas que le pasaron a Carla, entonces había momentos en que, como no estabas sobreactuando y como no sabías qué te iba a pasar, era realmente tu vida. No sabías qué te iba a pasar el día de mañana, igual que nos pasa en la vida, no sabés lo que te va a pasar dentro de una hora, nada está programado. Hubo momentos que sí me complicaron la vida, momentos que dije: "Me voy,

búsquense a otra...". Es angustiante porque Loach explota tus emociones, tus sentimientos, es una persona respetuosa pero cuando te ve algo te lo explota al cien por cien y entonces llegó un momento en que ya no aguantaba. Yo pensaba: "Está haciendo un frío endemoniado, y yo solita aquí, no me permiten hablar español...", la verdad es que ya era la tercera semana y todo el mundo estaban cansadísimo, pero luego en Nicaragua me pasó lo mismo y estaba en mi país.

-¿Cómo trabaja Loach en el rodaje?

-Normalmente para hacer un *flash-back* no es necesario interpretarlo antes, sino que el director te cuenta la historia y vos sólo tenés que imaginarte. Loach no hace eso. Antes que nada hubo que rodar el combate, cuando torturan a Antonio...

-Digamos que respeta la cronología del personaje.

-Claro, para que vos sepas, para que Oyanka sepa por qué Carla se va de Nicaragua. Entonces fue una semana increíble. Ese *flash-back* es cuestión de segundos, es un abrir y cerrar de ojos y se rodó una semana, una semana completa, y fue un trauma terrible porque no sabíamos que iba a haber una emboscada. Estábamos todos cantando y de pronto cuando pasamos el río hubo un bombazo, y eso se rodó cinco veces. Las otras veces ya lo sabíamos pero la primera vez no, sabíamos que iba a pasar algo pero no qué... Además ninguno de los nicaragüenses eran actores salvo dos: el maestro y Norma.

-¿Cuál fue la repercusión de esta película en Nicaragua?

-Ha tenido mejor repercusión internacionalmente, por desgracia. En Nicaragua se estrenó a comienzos de octubre pero la verdad es que fue un caos porque dos horas antes de la proyección se perdió una piqueta del proyector, la imagen se veía fatal, oscuro todo el tiempo, no se podía leer. Esa fue la primera función; durante la segunda se fue la luz, explotó un transformador y hubo que parar, y eso volvió a ocurrir en la tercera, que supuestamente era la *premiere* con invitados especiales del gobierno. Ahora, también fue proyectada en el campo, en los lugares donde se rodó, y allí la aceptación ha sido genial. Era uno de los objetivos de Ken, que se llevara la película a todo lugar, si no se podía cobrar que no se cobrara, pero que la gente viera la película. En el campo se presentó ocho veces y en Managua tres.

-No estuvo en ningún cine oficialmente.

-No, porque de los tres cines, dos dijeron que no había espacio hasta julio del '97 y la otra sala no ha querido ir a retirar las copias. Así que nos vimos obligados a que se pase por TV primero, cosa que yo no quería.

-¿Se hace cine en Nicaragua?

-No, nada.

-¿No hay una carrera que forme directores?

-Hay gente preparada, gente que estuvo en Cuba, pero no hay apoyo del gobierno, y eso es fundamental. En épocas pasadas sí hubo apoyo y se hicieron documentales y tres películas, que ya es bastante - dos nacionales y una coproducción - y del '90 al '96 sólo una se ha hecho, que es ésta y tiene capitales de afuera.

Aquí y enfrente: **Oyanka Cabezas y Robert Carlyle en *La canción de Carla*, de Ken Loach**





VideoClásicos

A propósito de Niza

de Jean Vigo
(Cine-Ojo)

Crimen y castigo

de Josef von Sternberg
(Epoca)

F de Falso

de Orson Welles
(Kinema)

El hombre de la cámara

de Dziga Vertov
(Cine-Ojo)

Nanook, el esquimal

de Robert Flaherty,
(Cine-Ojo)

Tarzán de los monos

de Scott Sidney
¡con Elmo Lincoln!
(Epoca)

clásicos México bizarro

Sobre cine bizarro mexicano
por Diego Curubeto

Como hasta ahora era casi imposible conseguir películas de terror y lucha libre mexicana en la Argentina, la veintena de títulos que ha lanzado *Epoca* harán las delicias de los fans del género fantástico y el surrealismo-*pop* azteca.

Esta editora ya había sorprendido a principios de este año al editar los dos primeros films del legendario ídolo de la lucha libre Santo, el Enmascarado de Plata, filmados en Cuba a fines de los años '50 (*Santo contra Cerebro del Mal* y *Santo contra Hombres Infernales*). En realidad, estos ítems parecían destinados más que nada a iniciados en el "cine chatarra", ya que los verdaderos films de culto son los que Santo filmó en México en la década del '60.

Justamente a esta época pertenecen varios de los films que ya se pueden encontrar en Buenos Aires. Entre lo mejor hay que destacar a Santo y el Hacha Diabólica (con una rara escena en la que Santo se quita la máscara para dejarle ver su rostro por única vez a una enamorada), Santo en *Atacan las brujas* (con un largo comienzo onírico que es de lo más psicotrónico de la interminable serie de films de Santo) y Santo y Blue Demon contra el Poder Satánico, que en realidad es un film del luchador Blue Demon con una pequeña intervención especial de Santo. El director de esta película es Chano Urueta, amigo de Luis Buñuel y de Sam Peckinpah, quien le dio roles de campesino mexicano de larga barba blanca en *La pandilla salvaje* y *Bring the Head of Alfredo García*.

Otros títulos son Santo vs Profanadores de tumbas, Santo contra el Espectro del Estrangulador (este film de René Cardona está ambientado en un teatro de revistas y tiene una llamativa cantidad de números musicales *kitsch* sin desperdicio), Santo vs El Asesino de la TV, Santo y Blue Demon contra los monstruos (esta es ultrabizarra, con los luchadores enfrentándose a Drácula, Frankenstein, la momia y el monstruo de la laguna negra) y Santo vs Blue Demon en la Atlantida. En general los fans de Santo coinciden en que las mejores son las películas en blanco y negro rodadas durante la primera mitad de los años '60, pero no hay que subestimar a ningún film del valiente Enmascarado: todas y cada una de sus aventuras ofrecen un alucinante cóctel de *catch*, humor voluntario y del otro, horror gótico, música *pop* mexicana, estética de *comicy* algo de sexo (incluso algunas películas, como *Atacan las brujas* tenían doble versión con desnudos).

Otro clásico de culto dentro de la misma serie es la antológica *Las luchadoras vs el Robot Asesino* de René Cardona, con las increíbles Lorena Velázquez y Elizabeth Campbell. El robot había sido utilizado en la alucinante comedia de ciencia-ficción *La nave de los monstruos* (este film de Rogelio A. González, protagonizado por el cómico popular Piporro en 1959 es uno de los títulos imperdibles de esta maratón mexicana en video) con beldades alienígenas que llegan a la Tierra para procrear.

Otro film para destacar, ya dentro del terror mexicano a secas, sin luchadores ni comedia, es *La loba*, extrañísimo film de mujer lobisona que en las noches de luna llena se transforma en una criatura peluda que da unos saltos terribles antes de desgarrar a sus víctimas. Sólo en los primeros tres minutos de película la loba mata a media docena de personas, con un nivel *gore* muy llamativo para 1964.



lluvia de láser

The Betty Page Collection (Cult Epics)
por Diego Curubeto

dicen que ella quería ser una estrella de cine o de los musicales de Broadway. En cambio se convirtió en la reina de las *pin-ups*, en un ícono del *bondage* (fotos de inocente sadomasoquismo de los años '50), y de las películas subidas de tono que hoy podrían pasarse en el Cartoon Network. Hay varios libros sobre Betty Page y un par de ediciones en video con los films del pornógrafo Irving Klaw que la tuvieron como protagonista, pero generalmente las copias son espantosas. Este año apareció un láser que finalmente hace justicia al legado de esta beldad, desaparecida sin dejar rastros en 1957. (Treinta y cinco años después se descubrió que estaba viva, aunque nunca quiso reaparecer públicamente ni explotar de ninguna manera el culto a su figura.) La edición se llama The Betty Page Collection y aunque da la sensación de que el material hubiera dado para más, debe reconocerse que Betty nunca pudo ser vista así.

Lo mejor del láser son algunas de las películas en colores, incluyendo una en la que la modelo de Nashville, Tennessee (Bettie Mae nació el 22 de abril de 1923 en pleno centro de la ciudad a la que Robert Altman dedicó una de sus mejores películas) actúa un poco además de practicar danzas exóticas en bikini y ser atada por señoritas no tan agradadas como ella. Lo peor son algunos logos que aparecen cada tanto en algún ángulo de la pantalla durante ciertos cortos que, evidentemente, son considerados incunables por los editores. Este debe ser el primer láser que viene con logo, como si fuera una película emitida por cable.

El compilado dura casi dos horas y presenta una selección razonablemente vasta de fragmentos de films eróticos que en su momento alimentaron los cines marginales de la calle 42. Digamos que al lado de estas audacias *sexploitation* las películas de Armando Bó parecen tan *mainstream* como las de Cecil B. DeMille. Una especie de lujo asiático son los cinco minutos de *Striptorama*, un largometraje dirigido por Jerald Intrator en 1953, cuya verdadera estrella era Lily St. Cyr, y que acumulaba figuras del *burlesque* con nombres como Rosita Royce, Nola Lee, Mandy Kay y Mr. & Mrs. America. Betty aparece en un *sketch* onírico de humor muy elemental, pero es mucho mejor su participación en una alucinante *Bubble Bath Scene* con ambiente de las Mil y Una Noches. El láser incluye toda la escena de títulos de apertura de *Striptorama*, que no tiene desperdicio.

Luego de esta introducción, el resto del material consiste en cortos producidos por Klaw. Quien ya conozca a Betty Page por sus míticas fotografías encontrará una mujer igualmente sexy pero mucho más ingenua y desamparada ante la pobreza total de medios y creatividad que ostentan estos productos. Librada a su propia suerte, Betty abusa de ges-



tos, miradas pícaras y señas tan atractivas como sus sensuales movimientos de caderas, aunque en los momentos culminantes le da la espalda a la cámara.

Hay unos diez minutos de *Varietease* (Klaw, 1954), también con St. Cyr, junto a Chris La Chris, Baro and Rogers, Monica Lane y Vicki Lynn, donde la pobre Betty, sin marcación coreográfica alguna, intenta una danza de los siete velos. En un momento de desesperación, tras repetir las mismas caritas sensuales —a veces totalmente surrealistas— vuelve al suelo a buscar alguno de los velos que había tirado y se lo pone delante de la cara buscando alguna novedad creativa para enriquecer su número. El fragmento dedicado a *Varietease* incluye el *trailer*, pero faltan palabras para describirlo con alguna justicia.

El festival continúa con fragmentos de *Tease-rama* (Klaw, 1955) con Tempest Storm, Twinnie Wallen, Trudy Wayne, Cherry Knight, Chris La Chris, Honey Baer y Pepe and Roccio. Aquí puede encontrarse una aparición conjunta de Betty y Tempest y más danzas de la primera, aunque no tan tremendas como la de los velos. Luego hay una sobredosis del fuerte de la diva del S&M. *Bondage*

malón

● Betty Page fotografiada por Bunny Yeager

Enfrente: **Santo contra los zombies, de Benito Alazraki**

Página siguiente: **Líneas de teléfonos**

Classics es una especie de documental con varios cortos en los que Betty es atada y azotada en las nalgas por una o varias señoritas. Los cortos están reeditados por el propio Irving Klaw, con música divertida y una narración informativa aunque un poco insípida, que por suerte desaparece cada tanto. Hay dos escenas con tacos altos (unos de los fuertes de Betty, especialmente recomendado para fetichistas buñuelianos) y varios títulos bastante sugestivos, como *Second Initiation of the Sorority Girl*. Los decorados minimalistas de estos cortometrajes (realizados en 16mm. entre 1951 y 1956) no se pueden creer. La única excepción es una exhibición de poleas y ataduras muy bien diseñadas, de la que deben haber aprendido mucho los escenógrafos de Jess Franco, el maestro de las chicas con los brazos en alto.

Al final hay una serie de cortos de muy mala calidad —se rodaron en 8mm y sin ningún presupuesto— pero que muestran a Betty Page en todo su esplendor. Los editores, que no son americanos sino holandeses, prometen una edición CAV (para poder detener cada cuadro) titulada *100 Girls by Bunny Yeager*, con las célebres fotos de Betty Page en piel de leopardo.

festivales tiempos cortos II

por Yvonne Yolis

Por segunda vez, un grupo de alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras de la U.B.A. organizó el Festival de Cortometrajes: **Tiempos Cortos**. Hay tres intenciones básicas que sostienen esta muestra: propiciar la creación de un espacio de exhibición para los nuevos realizadores, demostrar la fuerza y los adeptos que el cortometraje tiene como forma cinematográfica, y acercar la producción a una carrera netamente teórica como es la de Artes Combinadas,

En la semana que precedió a la muestra competitiva, el festival desarrolló una serie de charlas relacionadas con la fotografía, la animación, la Ley de Radiodifusión, y homenajes a Fabián Polosecki y a Víctor Iturralde. También se proyectó material corto cedido por la Cinemateca francesa y el Instituto Goethe y se proyectó el largometraje *Lumière y Cía.*, de Sarah Moon y otros cuarenta directores, realizado en homenaje a los Hermanos Lumière al cumplirse los cien años del cine y hasta ahora sólo visto por cable.

La muestra competitiva mostró un nivel sorprendentemente parejo y satisfactorio, como dijo uno de sus jurados. La elección de los ganadores estuvo a cargo de Diego Kaplan (Realizador), David Oubiña (Investigador, docente de cine), Lita Stantic (Directora de cine), Antonio Ripoll (Montajista) y Alberto Rubinstein (Laboratorista de cine), quienes vieron el material por anticipado y acercaron su decisión el último día del festival. Allí se entregaron los premios, una cantidad de película virgen y la mención del público que durante dos días llenó la sala de proyecciones de la facultad.

La selección de los treinta y seis cortometrajes proyectados se dividió en cuatro categorías: argumental, documental, experimental y animación. *Líneas de teléfono* de Marcelo Brigante compartió el primer lugar con *Malaria* de Alejandro Carreras; *Agua* de Margarita Bali obtuvo el segundo puesto. En los tres se advierte una realización impecable pero, aunque sea lo primero que salta a la vista, esto no es lo más importante. Muchos otros cortos también convencen con ideas, humor o buenas historias como *Fiesta*, *Curva a la izquierda* o *Los dueños de los ratones*, antes que con un buen uso de la tecnología. Eso fue todavía más evidente en los



cortos experimentales (como *Damero circular o Palabras*) o de animación: *Bum Bum y Morf*. El primero resuelve efectivamente una campaña de prevención contra el SIDA a través del uso del preservativo mediante tres situaciones que se repiten y el humor de sus personajes un poco toscos y muy simpáticos a la hora de hacer el amor. El segundo es un dibujo animado, un institucional del tipo "Buenas noches" televisivas, algo más visto, aunque en general es bienvenida toda producción nacional en este género.

Los ganadores pertenecen a categorías diferentes (argumentales y experimental, respectivamente), pero comparten una concepción similar. Una buena idea inicial y un desarrollo acorde con esta idea. La creación de un mundo propio, una visión que además exige ser completada por el espectador, y un compromiso con lo que se está contando. A la vez, entre los cortos que comparten el primer premio, se advierte rápidamente la creación de dos universos absolutamente diferentes, dos concepciones de lo que es el cine filtradas a través de la puesta en escena, de sus mundos ficcionales. *Líneas de teléfonos* parte de una fantasía para construir una metáfora claramente conectada con el presente y la realidad argentina. *Malaria* construye un mundo cerrado en sí mismo, en su propia ficción. A partir de dos personajes marginales (que también podrían pertenecer a la realidad argentina) desarrolla una serie de situaciones sencillas, verosímiles, pero con un tratamiento formal que las transforma, las convierte en puro cine. *Malaria* utiliza el blanco y negro, filtra algunas imágenes saturadas de colores fosforescentes, planos detalle, sonidos intensificados, iluminación expresionista y algunas referencias cinéfilas: una mano cortada al costado de la vía hace inevitable el recuerdo del surrealismo de Buñuel, así como el tren imaginario que se viene encima del espectador remite a *La llegada del tren* de los hermanos Lumière.

Líneas de teléfono es argumental, transcurre en pocos días y lugares, y parte de la idea de una comunicación telefónica entre el presente y el pasado. No cualquier pasado, el más reciente, el más terrible. Pocos elementos reconstruyen el mundo de ella en 1978, el de él en 1996 y siembran todos los indicios que servirán a la trama. La persecución de ella en el comienzo se unirá con la marcha de las Madres de Plaza de Mayo que él presenciara mientras escribe. El gusto compartido por la poesía y la lectura será el punto de contacto en la primera conversación. Ella lo escucha en silencio, casi como una burla para los perseguidores que están por derribar su puerta. Algunos libros le están prohibidos, no es casual la mención del argumento de *Fahrenheit 451* y la representación de un diálogo del bombero y Clarisse. Luego vendrá la descripción de los detalles de la casa que ambos (en distinto tiempo) comparten: el ojo en la ventana, el corazón de piedra en la vereda de enfrente, el resultado adelantado de un partido de fútbol que Argentina ganó en el Mundial '78 y la revelación del misterio que termina de entenderse y aceptarse como tal.

Ariel ligó su teléfono con el pasado, leyó sus poesías a Vera, trató de advertirle que iban a llevarse. Ella le regaló una foto escondida en el espejo en el que él se reflejará años más tarde, así como una sociedad debe mirarse en los espejos del pasado, en sus imágenes escondidas, o ignoradas. Así como Ariel la mira, se mira en los carteles de la Plaza. Ella le regaló la foto y la sensación de no haber podido más que oír su voz. De otra forma, seguramente se hubieran enamorado: ella debería tener alrededor de treinta, como él calcula, y no diecisiete como ella revela. Pero no hubo otra forma.

Agua comparte con *Líneas...* y con *Malaria* el gusto por la narración, aunque el trabajo experimental suponga otra forma de narración: hay un relato formal en la utilización del cuerpo y sus movimientos, en la composición plástica de los cuadros, o en determinadas puestas en escena. Se crea una conjunción perfecta entre la forma y el contenido, como puede ocurrir en el relato argumental, con la diferencia de que ese contraste, esa comunión, está en primer plano. Hay contemplación del cuerpo, descripción de las coreografías a través de la cámara, de los cortes, de la utilización de la cámara lenta. Hay narración a través del transcurrir del tiempo, en ese mar que no cesa. El grupo de bailarines nace de la relación entre el mar y una antigua estructura de hierro, se introduce por sus huecos, se une, se desmorona. Sus creaciones son la re-inventación del *tableaux vivant* utilizado en la pintura. Re-inventación por lo efímero, por su ambiente natural, su luz solar, y sólo permanente hasta que el mar lo vuelva a desmoronar y hasta que la cámara lo haya captado.

Vete de mí (una de pasiones) de Alberto Ponce fue una de las menciones del jurado junto con los documentales *El oviedo* de Damián Finvarb y *Pasaportes* de Inés Ulanosky. Tanto *El oviedo* como *Para vestir santos*, que fue una de las menciones del público, tienen más de humor y descripción de personajes atractivos que de concepción documental e investigación, como sí se advierten en *Pasaportes* o *Seguiremos estando*. *Vete de mí*, que junto con *Líneas de teléfono* fue parte de *Historias Breves II*, es un homenaje a una de las canciones más emotivas de los hermanos Virgilio y Homero Expósito. El cortometraje está hilvanado por dos líneas que se alternan: una documental, reconstruida a través del relato del propio Virgilio Expósito y la historia de la canción desde su nacimiento hasta su consagración, y otra ficcional, que es la que se reconstruye a través de los fragmentos de voces de radioteatro y de la música.

Comienza con la imagen de la mujer y sus niños sentados frente a la radio antigua, dispuestos a escuchar "una de pasiones", la historia diaria. Luego la incógnita, la pregunta en Buenos Aires y en Cuba de qué es *Vete de mí*. En Buenos Aires, pocos lo saben, en Cuba todos lo cantan. Después vendrá el relato de la creación de los hermanos Expósito y la consagración que logró con *Bola de Nieve*, su admiración y su muerte. Los fragmentos de voces que lo han cantado como María Marta Serra Lima, Cae-

tano Veloso, Daniel Río Lobos y el final, que otra vez nos devuelve a la ficción. Un mar cristalino, dos pianos flotantes que se cruzan, dos grandes: Bola de nieve y Virgilio Expósito. Un sueño de niño: el de entregarle su partitura a esa mágica voz cubana que hizo de un tango el más lindo de los boleros.

La lista es extensa y los gustos estuvieron repartidos entre el jurado y el público que agregó a los elegidos la mención de otro corto interesante, *Fiesta de Jorge Núñez*. *Fiesta* se basa en un poema de Baldomero Fernández Moreno, transcurre en una noche y está resuelto sólo con un interior y un exterior. El corto de Núñez propone un clima de personajes grotescos y aporta un remate humorístico e inesperado.

José Martínez Suárez, jurado del año anterior, abrió la proyección del festival con una reflexión: los cortometrajes argentinos están entre los mejores del mundo, como lo demuestran los festivales internacionales y merecen su reconocimiento, tanto emotivo como económico. *Tiempos Cortos* se irá incrementando año a año, mejorará su organi-

zación, aumentará la cantidad de público y tendrá mayor difusión. Ya cuenta con lo más importante: un grupo de gente con ganas de hacer cosas y, en primer lugar, los cortometrajes, el cine.

Los films de la muestra

Argumentales: *Una muerte de mierda* (Lucas Palombo, 8'13", Córdoba), *La última llamada* (Andrés Schaer, 6'30", Capital), *Curva a la izquierda* (Héctor Bujía, 9', Capital), *Bajo la superficie* (Pablo Tatola, 14', Capital), *La Fuga* (Adrián Szmukler, 16', Capital), *Pigmaleón* (Rodrigo Fierro, 8'30", Córdoba), *Fiesta* (Gerardo Núñez, 18'30", Capital), *Rostro, Rostros* (Andrés Habegger, 3'22", Capital), *Líneas de teléfonos* (Marcelo Brigante, 18', Capital), *Los dueños de los ratones* (Teresa Constantini, 14', Capital), *Diez metros bajo tierra* (Gabriel Álvarez, 5', Capital), *Ojalá corra el viento* (Ana Katz, 20', Capital), *Llama invisible* (Diego Yaker, 3', Capital), *El hombre de la bolsa* (Juan Cruz Varela, 11', Capital) y *Malaria* (Alejandro Carreras, 25', Santa Fé).

Documentales: *Seguiremos estando* (Carolina Grquerevic, 15', Capital), *Para vestir santos* (Elizabeth Altecharch, 9', Capital), *El Oviedo* (Damián Finvarb, 21', Bs. As.), *Vete de mí* (Alberto Ponce, 19', Capital), *Pasaportes* (Inés Ulanosky, 17', Capital), *Hubo una vez un país* (Delfina Gil Soria, Bs. As.), *Tranquilandia* (Marcelo Domizi, 12', Capital) e *Historia de calles y tacitas* (Daniel Evans, 18', Capital).

Experimentales: *Agua* (Margarita Bali, 12', Capital), *Literatura* (Nicolás Bratosevich, 4'30", Capital), *Quantom* (Noel Palozzo, 5', Capital), *Néctar* (Hernán Khourian, 1', Bs. As.), *Imposible, es* (Diego Fried, 2'50', Capital), *Presentes, ausentes y fusilados* (Luis Abraham, 10', La Pampa), *Damero circular* (Jorge Castro, 4', Córdoba), *Palabras* (Eduardo Viola, 4'40", Bs. As.) y *El extirpador de imágenes* (Sebastián Díaz, 5'30", Capital).

Animación: *Bum Bum* (Mónica Ross, 2'40", Capital), *Morf* (Rubén Lamponi, 1', Capital) y *El otoño de Fede* (Lucila Arenas, 3'22", Córdoba).

música duro de oído

por Fernando Kabusacki

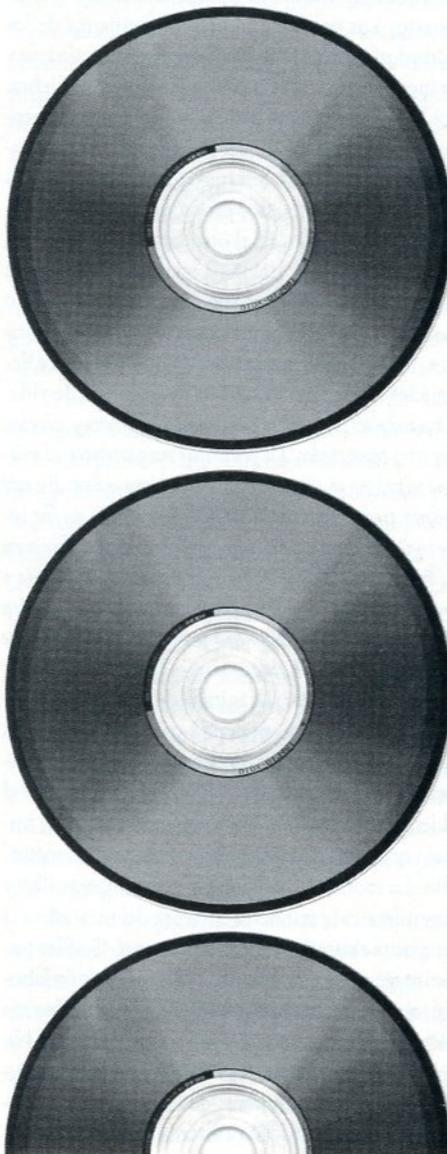
I Am Your Boogie Man (I)

Al comenzar *La última cena* (*The Last Supper*, de Stacy Title) una alegría: *I Am Your Boogie Man* por KC and the Sunshine Boys. La película se emparenta con *Tumba al ras de la tierra* (*Shallow Grave*, de Danny Boyle) y *Todo por un sueño* (*To Die For*, de Gus Van Sant) en un sentido temático pero no en el manejo ni en la función de su banda sonora. Mientras en *Tumba...* la música cumple una función en cierto modo "especulativa" (en la medida que ayuda a desequilibrar la guardia del espectador), la música de *La última cena* parece estar allí para recordar al espíritu del oyente que en todo momento, si bien es difícil imaginar una escapatoria posible de esa trampa siniestra en la se han metido los personajes, hay un factor de simplicidad, humor, frescura y humanidad disponible al que el espectador puede recurrir a voluntad. En otras palabras, el término "tolerancia" es clave en *La última cena*, aunque sus personajes no lo recuerden. Tal vez ellos hubieran necesitado oír la música de Mark Mothersbough.

Hay varias canciones en el film, de las cuales *I Am Your Boogie Man* al principio y *Top of the World* durante los títulos destacan como las más acertadas. Mothersbough es un ex-integrante del grupo DEVO, cuyos discos recomiendo insistentemente.

I Am Your Boogie Man (II)

El CD de la banda de sonido de *The Crow* (*City of Hope*) incluye una exorbitante versión de *I Am Your Boogie Man* por los White Zombie, además de



una notable pieza de Linda Perry con Grace Slick (de Jefferson Starship) y versiones de Tricky, Bush, PJHarvey, Iggy Pop, Korn y los Deftones. La selección de temas y autores es, por lo menos, formidable.

Dato: James O'Barr, autor del *comic* en el que se basa el film, dice en el librito del CD que *The Crow* fue más influenciada por la música que por otros comics. Es decir que este CD viene a contener la música de una película influenciada por un *comic* influenciado por la música. Sin exagerar, algunos personajes del *comic* original fueron directamente inspirados por las apariencias escénicas de músicos como Peter Murphy, Iggy Pop, Joy Division y The Cure. Aún más: la película está dirigida por Tim Pope, estilista visual de The Cure.

Peter Murphy es del grupo Bauhaus. Ver *El ansia* (*The Hunger*, de Tony Scott) y oír *Bela Lugosi Is Dead* para mayor información. Si no basta, correr a comprar CDs de Bauhaus (temas sugeridos: *Bela Lugosi Is Dead* y *Hope*). Más referencias sobre Iggy Pop en el cine en notas previas de *Film*. Si no basta, correr a comprar CDs de Iggy Pop (tema sugerido: *China Girl*, de Iggy y David Bowie).

malón



Benjamin Geißler y la voz de los sin voz

Sobre el nuevo documental alemán
por Claudia Palozzo (desde Hamburgo)

El cine alemán de post-guerra contiene un fuerte ingrediente documental. El ritmo pausado y el obsesivo afán por explicar y fundamentar los hechos ocurridos entre 1933 y 1945 revelan el peso de una realidad que, aún medio siglo después, no ha sido totalmente elaborada. Como deber de esclarecimiento público, el género creció y echó raíces en la década del 60. Recién entonces la televisión alemana emitió las imágenes del holocausto y los crímenes de lesa humanidad cometidos por los nazis. Sobrevivientes de esta masacre como los realizadores Karl Fruchtmann (*Testigo y Un hombre común*) y Claude Lanzmann (*Shoah*) narraron sus versiones de la vida cotidiana en los campos de concentración y se convirtieron en referentes para muchos documentalistas jóvenes. Benjamin Geißler (33) es uno de ellos.

Los Bussmann en el bosque (1990) es el primer proyecto documental de Geißler, realizado por encargo de la ZDF, uno de los dos canales oficiales de alcance nacional de la televisión alemana. Es la historia de los hermanos Manfred y Norbert Bussmann, quienes deciden abandonar el trabajo en la fábrica para volver a la naturaleza, a su pueblo natal. Con el apoyo económico de la madre, llevan adelante una sociedad de jornaleros en el bosque. El trabajo es duro y mal remunerado pero la vida es más intensa que en la ciudad. Dos caballos y un tractor son patrimonio de los Bussmann. Cerca de seis dólares por árbol talado reciben a diario, en una

jornada laboral que llega a las 10 horas. Pero el tractor, que aún no ha sido amortizado, se ha descompuesto. Los gastos se juntan, la confianza de los acreedores de los hermanos comienza a minarse y se movilizan las fuerzas que los llevarán a la quiebra. La Policía detecta que adeudan el impuesto automotor y no pueden mover el vehículo. La paralización laboral es total. Sin tractor, no hay leña ni dinero. Sin generar gastos extras, los costos fijos aumentan las deudas. Es el otro lado de la Alemania supercalificada, la Alemania que expulsa a quienes pierden competitividad o no tienen contactos como para negociar exitosamente con acreedores y bancos. Geißler explica esta reacción en cadena que lleva a los Bussmann al fracaso de su forma de vida. *"En mi país la gente se comunica a diferentes niveles, en estratos sociales. La gente que no pertenece al mismo nivel, no se comprende. Ni siquiera se ven. En este punto creo que el análisis de Marx todavía no fue superado. El Estado y los intereses económicos asfixiaron el intento de los Bussmann por establecer su propio y personal diálogo social a través del trabajo, la única herramienta de diálogo que poseen. El resultado fue que no los dejaron hablar. Se quedaron mudos"*, argumenta el realizador. La mirada de Manfred, citado ante la justicia que pretende confiscar los bienes que ya no posee, sintetiza esta parálisis. Entre la expresión de esos ojos y la taladora automática que el dueño del bosque ha contratado para realizar el trabajo que él ya no podrá realizar, hay pocos segundos. La monstruosa máquina que escupe astillas y ensordece es la respuesta eficiente del mercado a la pregunta existencial de los Bussmann. Geißler pone imágenes a la tan mentada automatización laboral, que incide brutalmente en una historia de vida al punto de mutilarla sin alternativa posible. No hay respuesta aún para los Bussmann. No la hay para los muchos Bussmanns que alimentan las estadísticas alemanas del Ministerio de Trabajo.

Para Geißler la vida y el cine como forma de trabajo, establecen una relación de necesidad que es explicable desde su propia biografía. Criado en la pequeña localidad de Osnabrück, en un medio burgués y altamente intelectual —padre escritor de izquierda y madre médica— Geißler desembocó, como suele suceder, en todo lo contrario: su búsqueda estuvo orientada hacia un regreso a las cosas sencillas y, eventualmente, a la naturaleza. A los 22 años y cuando otros jóvenes hacen ya carrera, Geißler se retiró al bosque, con dos caballos y un perro. Durante siete años, su trabajo fue el de jornalero, tal como los Bussmann. Su destino cambió tras un accidente que lo inmovilizó más de un mes. Él también quebró, como los Bussmann, pero, a diferencia de ellos y gracias a su formación intelectual, el revés económico lo acercó al cine. Mientras convalecía en el hospital, casualmente vio *En lo extranjero*, del realizador Klaus Wildenhahn, uno de los precursores del documental testimonial en Alemania. *"En ese momento y con todo perdido me di cuenta de que tenía una historia para contar. Pasé de ser espectador a ser hacedor. Para mí el documental es subjetivo. Cuando el realizador tiene algo que decir, la película siempre se refiere a él mismo. En otras vidas encuentro símbolos que le dan sentido a la mía"*, declara.

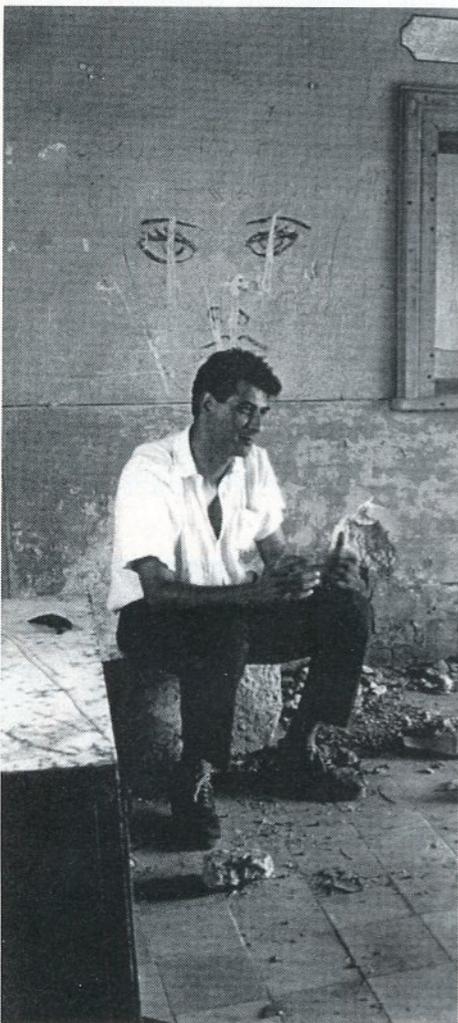
Las fotos de su estadía en el bosque podrían formar parte de su film, así como él las utiliza para apoyar las biografías de sus entrevistados, tanto en el caso de los Bussmann como en *Vincenzo Florida o la última rosa* de Noto, su segundo film, financiado esta vez por la RAI italiana y rodado en la isla de Sicilia en 1995. Las fotos antiguas, fotos de familia en manos de los protagonistas, potencian emociones y son vehículos para el desarrollo dramático de sus filmes. La historia del maquinista siciliano Vincenzo Florida también gira alrededor del trabajo. Es una crónica de la vida cotidiana contada por un grupo de amigos que buscaron su suerte en otro lugar y, años después, se reencuentran en la isla para quedarse. El ramal del tren que lleva al pueblo de Noto es automatizado y deja en la calle a muchos empleados. Geißler filma el último viaje a Noto y crea una metáfora sobre la rosa, la última que recogerá Vincenzo en esa estación antes de ser despedido. *"La mafia, la iglesia, la situación de subdesarrollo en que se encuentra el sur italiano no es fruto de la ausencia del Estado. Es fruto de la presencia de este Estado actual"*, señala uno de los protagonistas. 36 horas de video, carpetas conteniendo diálogos detallados en italiano y en alemán forman parte de la post-producción, fruto de seis meses de rodaje en la isla. El neorrealismo italiano, Pasolini y Antonioni están presentes como referencia ineludible. *"El subproletariado que muestran los filmes neorrealistas o el mundo de Pasolini ya no existe. Lo que sí existe todavía es la gente común que es el proletariado de la sociedad contemporánea. Me interesa saber cómo ellos articulan lo que yo teorizo"*, dice. En este movimiento del pensar al hacer, Geißler no peca de teórico puro. A fin de evitar interferir en lo que sucede frente a la cámara mientras filma, el realizador tra-

baja con la ayuda de pocas personas y lleva casi todo consigo. La mayor parte del tiempo filma con cámara en mano y adapta las fuentes de luz a sus necesidades. Así logra crear un clima de cercanía y absoluta confianza con sus entrevistados. Los testimonios, el relato de los Bussmann o de Vincenzo Florida y sus compañeros es fresco y confidencial. El realizador evita además el relato de un narrador que explica casi siempre lo que ya se ve y mediatiza, con su opinión "calificada", la expresión directa de los protagonistas. Ambos filmes fueron televisados en Alemania e Italia y fueron presentados en diversos festivales de cine.

Los dos nuevos proyectos que ocupan al realizador hurgan otra vez en diferentes fuentes culturales: la vida en Polonia y una biografía italiana. "Conseguir financiación de la televisión alemana para este tipo de proyectos es cada vez más difícil", asegura el realizador. "También aquí ganan espacio propuestas más livianas, más digeribles. Yo sigo apostando a este tipo de material, donde sea posible respirar aún la condición humana".

Abajo: Vincenzo Florida

Enfrente: uno de los hermanos Bussmann



lanzamientos el odio genera cine

Sobre *La haine*, de Mathieu Kassovitz
por Carlos Vallina

hoy más que nunca un film debe probar la pertinencia de su lenguaje. Exponer sin que ninguno de sus componentes devore al resto y permitiendo un fluir narrativo simultáneo a la cita de antecedentes. *El odio*, de Mathieu Kassovitz, es una organicidad plena de marcas genéricas, procedimientos y configuraciones que conviven en una navegación audiovisual superadora del concepto de *road movie*.

La insurrección urbana de París, de grupos étnicos oprimidos por la indiferencia, la desocupación y el desprecio, implica batallas callejeras con las famosas fuerzas del orden. Los títulos pequeños, con tipografía de máquina portátil, fragmentan la percepción del espectador a la manera de los noticieros. Duelos verbales, piedras lanzadas a los escudos, gases y bastonazos parecieran ser siempre un acto renovado del azoramiento. Si se impone además un blanco y negro que se extenderá no sólo a la pantalla sino también a las pieles de los seres, se obtiene un verosímil abismal que exhibe la misma situación una y otra vez, sin jamás colmar el significativo. Estos fragmentos del mundo van componiendo un azar calculado, arman una totalidad golpeada por los sonidos que producen las iras de sus protagonistas: una bolsa de box da paso al cierre de la presentación del trío en los miserables y kafkianos "proyectos" edilicios, esa forma animalizada de instalar suburbios géticos para las comunidades supuestamente externas a la pureza racial y productiva de Le Pen y de la sociedad civil rechazada.

A las 10:38hs. comienza la planificación cinematográfica de Kassovitz. Cuando Said observa a través del primer plano descontextualizado el mundo que lo circunda, relleno de carros policiales, para ir componiendo la imagen global del mundo, la famosa globalización que impone mirar atentamente lo local, el barrio, que ya no quiere ser representado por quienes nunca lo hicieron sino simplemente ser reconocidos. Aviones que pasan, radiollamados, patrullas, trenes, silencios nocturnos, luces ciudadanas, permean texturas sonoras cuya realidad no deben confundir sobre la exquisita manera en que se manifiestan los sonidos del film. Los ruidos son una partitura de alta complementariedad visual y la música opera como efecto ambiental que rediseña el concepto de escenografía, entendido más allá de lo óptico.

Con Vinz ingresamos a uno de los núcleos más acerados de las contradicciones. Rapado como un neonazi, Vinz es de familia judía y sus amigos son un negro y un árabe. Es él quien roba una poderosa arma de la policía y plantea una *vendetta*: si Abdel, un compañero herido y detenido, muere, Vinz ejercerá la antigua ley del Talión. Un policía deberá morir. Sólo él ve una vaca por las calles, en una alu-

cinación ambigua que nos compromete. La impiedad de su lenguaje, de uso corriente en el barrio cargado de brutalidad, color y baja sexualidad, permite exorcizar los fantasmas de la muerte y la miseria. El idioma es tan violento como las situaciones: permite empatar, durante un rato, el *match* social planteado.

Vinz imitará ante el espejo doméstico al De Niro de *Taxi Driver*, conectando varias marcas del film: su humor directo, su aire caricatural, su intertextualidad con los graffitis, la publicidad, la televisión, el cine americano en toda la crudeza de sus representaciones y los móviles de los canales como panópticos informativos. Tan informativos como un cartel de tránsito o un parte meteorológico. Todas las personas descriptas están mediatizadas por todos los discursos institucionales y los del mercado, por los marginales y los familiares, o lo que queda de ellos.

Said se asombra de frases tales como "Te mato gratis", o cuenta chistes como el de la monja identificada como Batman. O el del hombre que cae al vacío repitiéndose a sí mismo "Hasta aquí, todo bien" y que da lugar a la intromisión metafórica del inicio del film, con la imagen del globo terráqueo y su explosión. El mundo es tuyo, la felicidad se anuncia en traje de afiche. Baudelaire preside murales, a pesar de que ya no recordamos sus flores malignas. Las camperas negras, los tatuajes y los efectos de la droga conviven con terrazas pobladas de barras inútiles que recuerdan a los films neorealistas.

Kassovitz niega por ausencia a iglesias, escuelas y cualquier otra institución. Sólo la policía uniformada y de civil. O la televisión, que se desenvuelve en subgéneros como el videoclip, que el realizador utiliza hábilmente en los laberintos de garages desocupados, del subterráneo, de las elocuencias del cuerpo ocupando las aceras con el *breakdance*, de las pantallas electrónicas, de la muerte en directo. Detrás de la búsqueda de *El odio* se podría ver a Resnais y su *travelling* permanente en París o Hiroshima, pero sin la poética introspectiva de Duras.

malón



● **Furiosa juventud: Said Taghmaoui y Hubert Koundi en *El odio***

malón

O también, más cerca, pensar en *Los 400 golpes* de Truffaut, con un Antoine Doinel estallado, multiplicado y desplazado a las márgenes de los suburbios.

En un baño cualquiera el trío puede discutir en aparente soledad el valor de la violencia y de cualquier letrina puede emerger un anciano con una historia de frío, amistad y muerte, mientras un adolescente cuenta un programa de cámara sorpresa con el entusiasmo que surge del instante que posterga el dolor. Se trata de eso, de gritar, romper, protestar, amenazar y putear para alejarlo, para posponerlo, para funcionar al menos como una mueca en un presente efímero ante un futuro horriblemente cierto. Uno sabe el final, no lo deduce pero lo siente. En algún sentido se es cómplice, porque asistimos tan próximos a ellos y sin embargo no podemos hacer demasiado que lo evite.

Kassovitz nos lleva a la zona de Tarkovsky a través de estos tres guías interétnicos, cuyas nuca están montadas en una zorra imaginaria, como cuando visitan la comisaría y se suspende el tiempo. Los

ralentis sutiles se combinan con planos lejanos y muy próximos y las tomas aéreas nos dan un complejo edificio nada parecido al mundo plástico de HBO, pero sí con sus recursos. Un paseo a través del cable, con sus estaciones de *via crucis* contemporánea: MTV, el informativo de 24hs., el sorteo que sospechamos algún día nos va a tocar. Y no necesariamente como fortuna.

Cuando se produce el desenlace, la negra pantalla —que ya se ha transformado en un punto apagado de televisión, o en una metalizada de video— ahora es un reloj digital que deja caer un 0 y lo reemplaza por un 1. En un simple instante del abismo infinito de la realidad —esperado, como toda convención, pero que se ha cargado de un nuevo significado— la ciudad no es un infinito de manos de concreto y de autopistas para automóviles sino un vocinglero universo de demandas, en forma de múltiples voces, cuerpos, memorias y sueños que chocan contra la tierra sólo en forma de muerte.

El odio es un palimpsesto. Es decir, un soporte arcilloso sobre el que se escriben repetidamente en el mismo lugar, hora tras hora, día tras día, historias muy parecidas pero también mezcladas con lo que ha quedado debajo, esos tejidos humanos y sociales que parecen perdidos pero emergen. El cine no olvida nada, y mucho menos sus conquistas y tradiciones. En un cine francés que había prescindido de conmovernos, se renueva el deseo estético que promovió aquella nueva ola, aunque la insurrección a la que asistimos no haga más que recordarnos, como en la Comuna, que cada tanto el Sena se tiñe de sangre, siempre roja, por más que sea de árabes, negros o judíos.

El odio

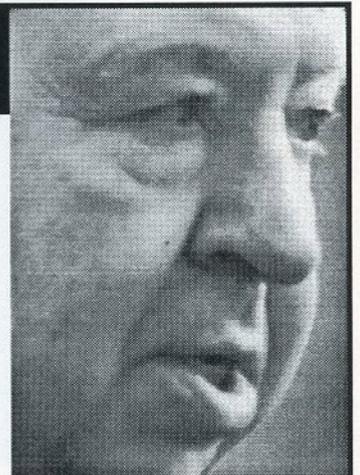
(*La haine*, Francia-1995)

Dirección y libreto: Mathieu Kassovitz. *fotografía:* Pierre Aim. *montaje:* Mathieu Kassovitz, Scott Stevenson. *concepción sonora:* Vincent Tulli. *con:* Vincent Cassel, Hubert Kounde, Said Taghmaoui, Karim Belkhadra, Edouard Montoute. *productor:* Christophe Rossignon. *duración original:* 95'. *editó:* Transeuropa.

Video Club GATOPARDO

Los clásicos que estás buscando
encontralos en Videoclub Gatopardo

Piedras 1086 (San Telmo) Tel: 300 - 5139
Estacionamiento sin cargo



libros espejos del pasado

por Homero Alsina Thevenet

dos recientes libros españoles ayudan a subsanar una carencia o escasez de textos en castellano sobre cine. Ambos combinan los conceptos de Historia y Cine, lo que aporta una visión panorámica más completa que otros ensayos sobre un director o un género cinematográfico. En ese sentido, ambos son un buen material básico para los jóvenes aficionados de América Latina, donde el cine no suele estar incluido entre las material de estudio.

El de Sánchez y García, que con toda ambición se titula *Guía Histórica del Cine, 1895-1996*, divide su material en el tiempo, dando un capítulo a cada año y eligiendo allí una película principal, otras de segunda fila, algún aporte tecnológico, alguna anécdota, algunas personalidades fallecidas y una lista de los Oscar de la Academia. En 1963, para tomar un ejemplo, elige *Cleopatra*, cuenta las desventuras del rodaje, marca su costo desmesurado, alude al romance Taylor-Burton y critica el producto final. Después menciona los inventos técnicos que se conocieron en 1963 y una lista de premios de la Academia, lista que en el caso fue encabezada por Tom Jones, Tony Richardson, Patricia Neal y Sidney Poitier. En 1941 elige con toda razón *El ciudadano de Welles*, con menciones incidentales para *El halcón maltés* (Huston), *La loba* (Wyler), *Qué verde era mi valle* (Ford) y *Las tres noches de Eva* (Sturges). Pero no olvida que 1941 fue el año de Pearl Harbour, ni omite advertir en esa fecha la propaganda franquista en la española *Raza* (Sáenz de Heredia), cuyo libreto se atribuye a Franco mismo.

Ese plan de los dos autores españoles reitera con pocas variantes lo que antes fuera hecho en *Seventy Years of Cinema* (por Peter Cowie, 1969) y en *Sixty Years of Hollywood* (por John Baxter, 1973). Obligados por la cronología a recorrer el mismo camino, los dos jóvenes españoles agregan una dosis de entusiasmo que se advierte en su exaltada Intro-



Imagen Digital

Club de

LaserDisc & DVD

Perfección en imagen y sonido • Alquiler y Venta

Echeverría 2460 y Paraguay 1574 Capital Tel: 788-1816 / 422-8095 / 496-1131 / 813-6888



VideoLanzamientos

El cuervo
(Ciudad de ángeles)
de Tim Pope
(Gativideo)

En el crepúsculo
de Christopher Reeve
(AVH)

Fantasmas del pasado
de Rob Reiner
(LK-Tel)

Romance sin límite
de Bruno Barreto
con Dennis Hopper
(Gativideo)

Rosewood:
cacería de inocentes
de John Singleton,
(AVH)

Una última oportunidad
de Sondra Locke
(SBP)

Bambola
de Bigas Luna
(SBP)

Pusher
de Nicolas Winding Refn
(Transeuropa)

El elemento del crimen
de Lars von Trier
(Transeuropa)

Estrella solitaria
de John Sayles
(LK-Tel)

Aller Simple
Pasaje de ida
de Noel Burch,
Nadine Fischer,
Nelson Scartaccini
(Cine-Ojo)

ducción, le suman cuatro páginas de la evolución técnica secular que hizo nacer al cine, enumeran algunos fallecimientos y culminan con dos nutridos índices de títulos y de nombres propios. Era inevitable que se les escaparan algunos lapsus de información y de fechas, pero son menores. Su defecto mayor es la profusa prosa española, que gasta doscientas líneas para decir lo que cabe en cincuenta, a fuerza de agregar adjetivos, adverbios, frases derivadas, conceptos redundantes. Un editor más exigente habría comenzado por tacharles los "quizá" y los muchos "sin duda", que transmiten una frecuente inseguridad.

Es más complejo el plan del erudito español Caparrós Lera, veterano autor de varios libros sobre cine. También es más compleja la relación de la historia con el cine histórico. Hay películas que procuran reconstruir fielmente un hecho pretérito, como *Octubre* de Eisenstein (1928) sobre la Revolución Rusa o *La Marsellesa* (Renoir, 1937) sobre la Revolución Francesa, en ambos casos con un enfoque sobre la colectividad y no sobre un personaje. Otras películas trazan una ficción tras la que se dibuja el hecho histórico, como lo hace *Lo que el viento se llevó* (Fleming, 1939) con la Guerra Civil americana, sin poner en imagen una sola batalla. En una tercera categoría figuran aquellos títulos que revelan algo sobre su propia época o circunstancias de filmación, y así *El acorazado Potemkin* (Eisenstein, 1925), que presenta un episodio histórico de 1905, dice bastante sobre el espíritu revolucionario del cine mudo soviético, ocho años después de la Revolución de Octubre, veinte años después del motín que narra.

Para dar una estructura a ese material, expuesto con cien películas en 25 capítulos, Caparrós elige acontecimientos de dos siglos: revoluciones francesa, rusa, americana, mexicana, guerra civil española, dos guerras mundiales, la depresión econó-

mica en EE.UU. desde 1929, la postguerra, la descolonización (India, China, Argelia) y algo más. Sobre cada tema coloca tres o cuatro películas y sobre éstas un análisis del contenido. En un alarde de erudición que revela una poderosa biblioteca, Caparrós agrega en cada capítulo una precisa ficha técnica de cada película y una detallada cronología de los sucesos en cuestión, más los títulos de treinta o cuarenta libros y artículos que cubren cada hecho histórico o que examinan las películas respectivas. Con eso y con los nutridos índices finales, la moraleja de las 780 páginas es que otro autor podría agregar muy poco sobre Historia y Cine. Lo esencial está allí.

En los textos de Caparrós, el análisis de las películas suele ser superficial, en parte porque el plan de trabajo le exige estar más cerca de una "crítica de argumentos" que de realizaciones. Pero también se debe a que sobre cada título Caparrós se conforma con transcribir en muchas páginas lo que escribieron otros autores, generalmente españoles, y eso deriva en la prosa inflada y a los fáciles superlativos, viendo "obra maestra" o "gran jerarquía artística" en demasiadas películas. Este es un defecto nacional.

Guía histórica del cine
de Emilio C. García y Santiago Sánchez González
Ediciones Film Ideal, Barcelona, 1997.
526 páginas.

100 películas sobre historia contemporánea
de José Ma. Caparrós Lera
Alianza Editorial, Madrid, 1997.
780 páginas.

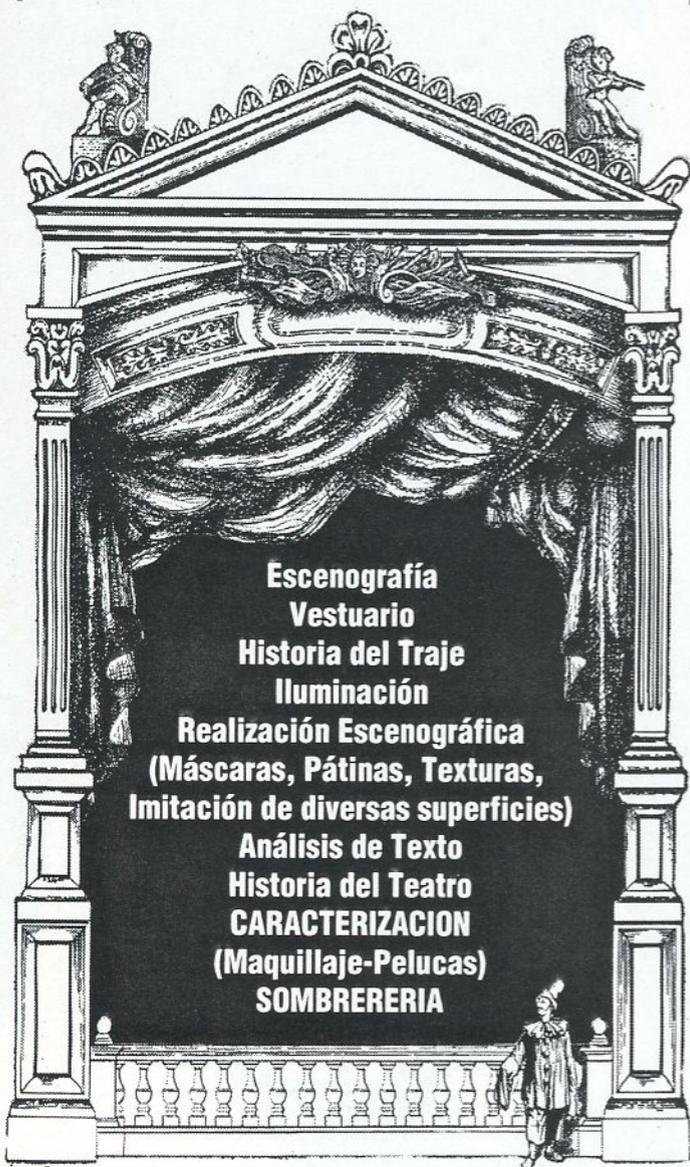
diseño sonoro

El compositor y diseñador sonoro Jorge Haro dictará un curso sobre "Diseño sonoro para medios audiovisuales" en el Centro de Actualización Profesional (CAP) de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. El curso tiene por objeto el análisis de las distintas actividades que le competen al diseñador sonoro en la composición de bandas de sonido para cine, video y multimedia, así como el conocimiento de los medios de producción más utilizados.

Para inscribirse o solicitar más información, comunicarse con la Escuela de Posgrado de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (Ciudad Universitaria, Pabellón III, 4º piso) a los tel/fax 782-8857 y 780-2351. El inicio del taller es el 13 de noviembre.

malón

Instituto de
Diseño Escénico
"Saulo Benavente"



Escenografía
Vestuario
Historia del Traje
Iluminación
Realización Escenográfica
(Máscaras, Pátinas, Texturas,
Imitación de diversas superficies)
Análisis de Texto
Historia del Teatro
CARACTERIZACION
(Maquillaje-Pelucas)
SOMBRERERIA

Docentes integrantes del
Cuerpo Técnico del Teatro Colón

Dirección
Alicia Gumá - Víctor De Pilla

Moreno 3326 - Cap
Tel: 961 - 3909 / 864 - 3778

BUENOS AIRES [»]
COMUNICACION [»]
Centro de Capacitación y Producción

CINE TV VIDEO

Abierta la inscripción ciclo '98

Carrera de Comunicación Audiovisual
Cine • TV • Video

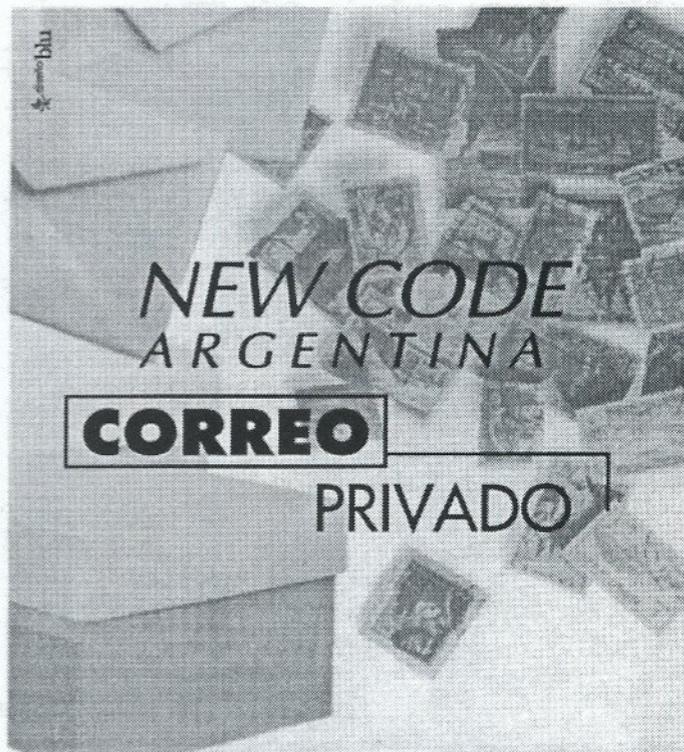
Inicio: **marzo '98**
Duración: **3 años**

Taller de Dirección y Producción
Video y Televisión

Inicio: **abril '98**
Duración: **9 meses**

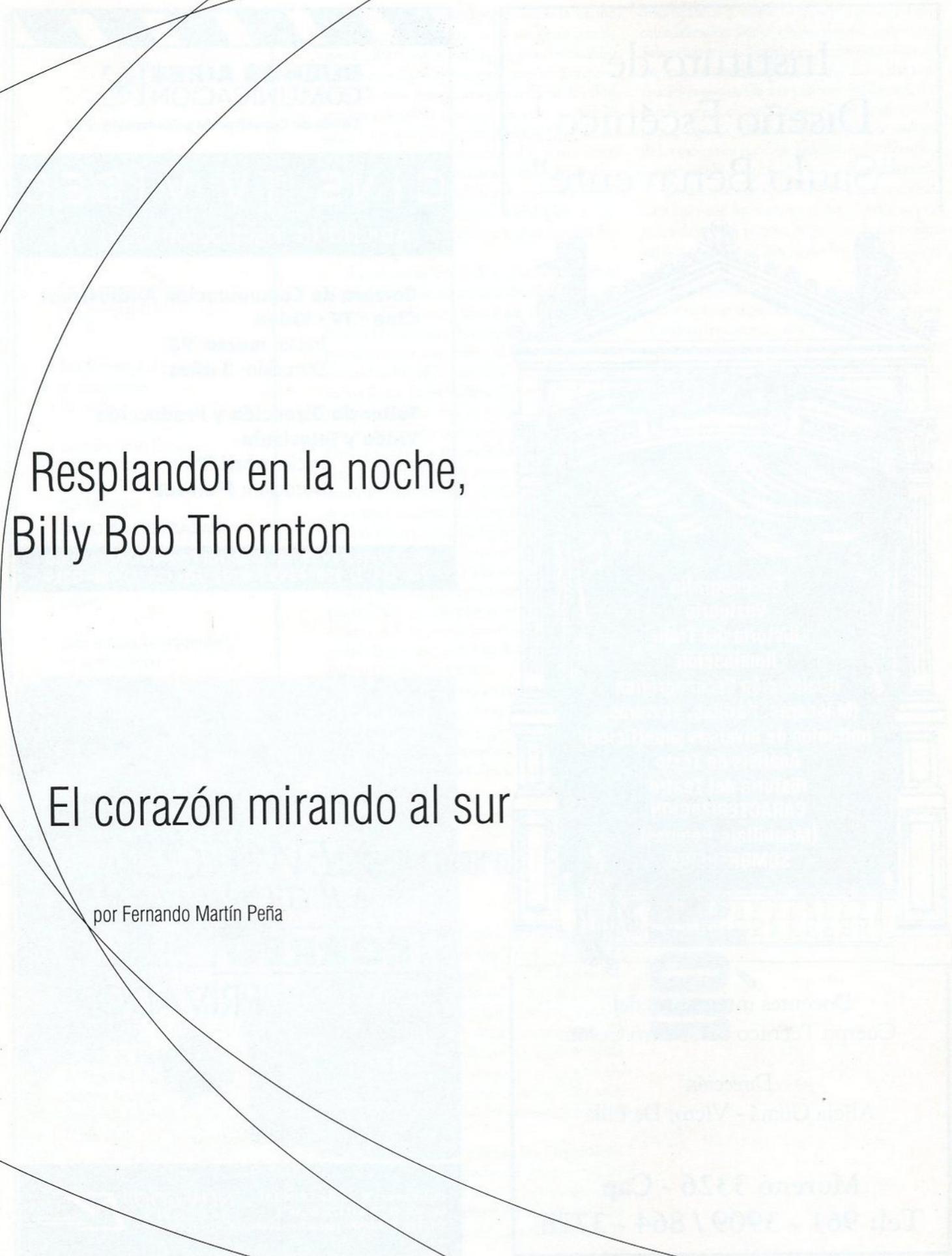
VACANTES LIMITADAS

Díaz Vélez 3965 P.B. Capital Federal, Argentina
Tel. (54-1) 958-4395 / 4392 Fax (54-1) 981-0219



High Comm S.A. - R.N.P.S.P. Nº103
Guatemala 5776 (1425) Bs.As.
Tel./Fax: 777-6006 Líneas Rotativas

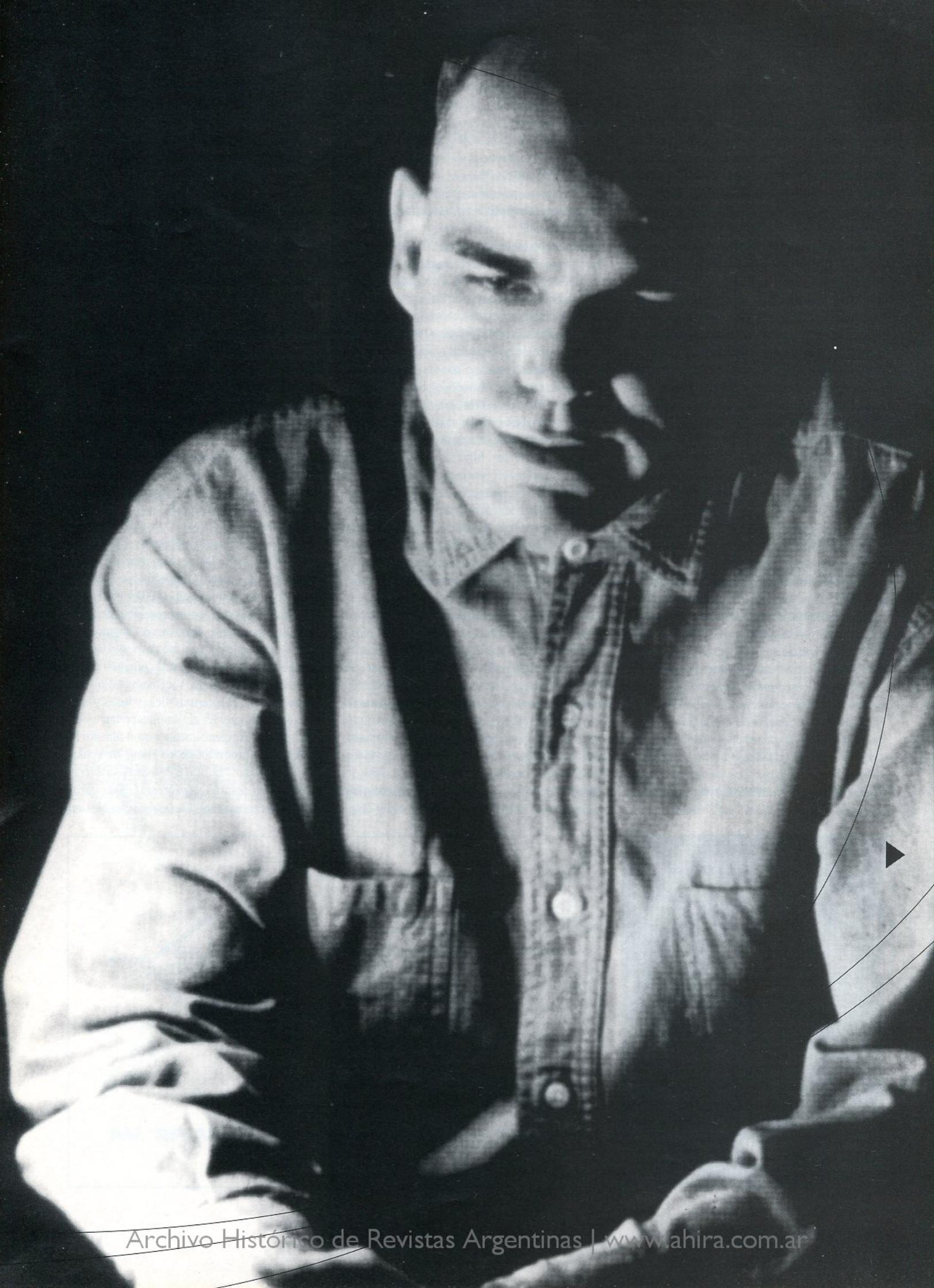
NEW CODE
ARGENTINA
Correo Privado



Resplandor en la noche,
de Billy Bob Thornton

El corazón mirando al sur

por Fernando Martín Peña



Tiene nombre de personaje de John Wayne, aunque esa circunstancia no obedece a emulación alguna. El hombre simplemente nació hace 42 años en Malvern, Arkansas (pronúnciese "orkansoh") y se llama así. Sus orígenes no son precisamente aristocráticos: "Comíamos lo que fuera que mi padre matara en el bosque", ha dicho. Este año ganó un Oscar por su libretto para **Resplandor en la noche**, que además dirigió e interpretó. También había sido nominado como mejor actor, pero le ganó Geoffrey Rush por su trabajo en **Claroscuro** (*Shine*, Scott Hicks-1996). La opción era difícil y curiosamente similar: los dos interpretaban personajes excéntricos, traumatizados por padres dominantes.

Se sabe que la cuestión es determinada por demasiadas variables, pero es tentador dejarse llevar por la idea de que Thornton asustó demasiado a sus compatriotas. Mientras que el pianista de **Claroscuro** no pasaba de ser un loco lindo y eventualmente encontraba contención, Thornton hace de su Karl Childers un parricida que recupera su libertad tras veinticinco años de confinamiento en un psiquiátrico. El film consiste en la incomodidad de contemplar su gesto impenetrable mientras alrededor todo conspira para repetir las circunstancias que lo empujaron a su primer crimen.

El público norteamericano, además, recibe en plena cara la confrontación con una realidad sureña que históricamente prefiere sepultar en el olvido o la deformación arquetípica. En un brillante artículo sobre el film, el crítico Matt Zoller Seitz recuerda la existencia de un desprecio general hacia el sureño blanco, un prejuicio que ha sobrevivido en los medios incluso a estos tiempos de corrección política. "A partir de la ignorancia o la insensibilidad, se asume que el blanco de clase baja merece la caricatura, que es culpable de demasiados pecados históricos (desde la guerra civil en adelante) para ameritar una lectura piadosa o semi-realista. Los cineastas en general, pero en especial aquellos que tienen raíces en Nueva York o Los Angeles, parecen sentirse del mismo modo. Si un personaje es racis-

ta, psicótico o desagradable de cualquier otra manera, la primera inclinación del cine norteamericano es convertirlo en sureño. (Ejemplo: ¿recuerdan el miserable senador que interpretaba Martin Sheen en **La zona muerta** de David Cronenberg? *Diez dólares para cualquiera que pueda explicar razonablemente por qué ese individuo tenía acento de Alabama. Después de todo, la película transcurre en Maine*)"

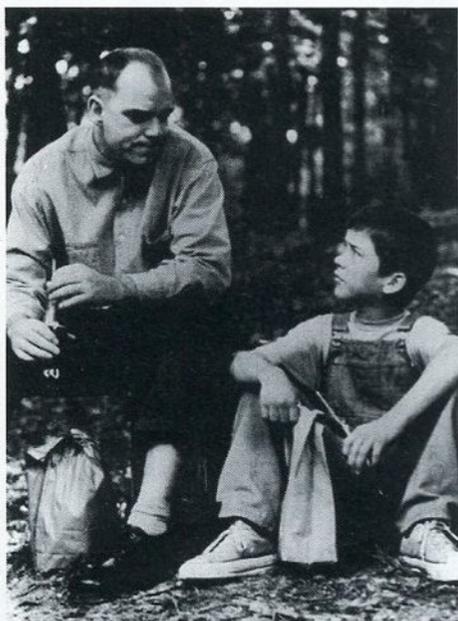
Como parte de la cuestión, Thornton conoce los prejuicios y los arquetipos mejor que nadie. También conoce los tiempos de su gente, su gestualidad, el modo en que se articulan las relaciones en los pueblos pequeños. Conoce la parquedad emotiva y hasta la brutalidad pero también sus orígenes, y sabe de ambigüedad moral como ningún realizador norteamericano, con excepción de Clint Eastwood, que ha construido la parte más interesante de su filmografía sobre esa cuestión. Está claro que es muy difícil vender un film capaz de poner a su espectador en un estado de tensión sostenido durante 135 minutos. Miramax debe saber cómo proteger su inversión y por eso ha inventado la frase "A veces un héroe surge del lugar más improbable", que está en la cola de promoción y en los avisos norteamericanos, aunque no tiene la menor relación con el tono del film. Si bien en su centro hay un dilema moral, lo más interesante del abordaje de Thornton es que ese dilema no está resuelto: no hay nada parecido a un juicio de valor¹.

En términos de estilo, Seitz compara el trabajo de Thornton con el de Mike Leigh para **Secretos y mentiras** (*Secrets and Lies*, 1996). En ambos encuentra la misma inclinación a rodar sin temor secuencias conversadas durante el tiempo que haga falta, a incluir momentos en los que nadie aporte nada y a permitir que los actores encuentren sus ritmos internos en planos abiertos, que les faciliten una comunicación con el otro sin las interrupciones necesarias para un montaje más convencional. Seitz debe saber, aunque no lo dice, que Thornton escribió hace un par de años el largometraje **A Family Thing**

(Richard Pearce, 1996) en el que el camionero Robert Duvall descubre que su madre era negra, circunstancia que lo empuja a partir en busca de su familia carnal. El film haría un buen doble programa con el de Leigh y deberá apuntarse como un singular caso de coincidencia creativa.

En su pasado, Thornton combina varios oficios, una afición a la música y quince años como actor en cine y televisión. Además de **A Family Thing**, escribió, junto con Tom Epperson, esa obra maestra que es **Un paso en falso** (*One False Move*, Carl Franklin-1992), en la que también actuó. Ese pasado explica el afecto que se evidencia por los actores en el film y la predisposición por parte de algunos notables a bendecirlo con presencias breves pero inolvidables: J. T. Walsh abre y cierra el film como un psicópata sexual cuya excesiva elocuencia ayuda a establecer esa incomodidad tonal desde un principio; Robert Duvall aparece cerca del final como el padre de Childers y con su sola presencia descomunal se las arregla para dar cuenta del estado de su hijo; Jim Jarmusch, que con su **Bajo el peso de la ley** (*Down by Law*, 1986) hizo su propio film sureño, aparece sorpresivamente vendiendo hamburguesas y papas fritas.

El músico Daniel Lanois, por su parte, hace varios milagros sucesivos edificando verdaderas bandejas sonoras sobre las que Thornton entrega limpiamente cada escena. Otros músicos intervienen con decisión en el film, en especial Dwight Yoakam, que detrás de su presencia impredeciblemente amenazadora tiene nueve discos y un Grammy. En el film, el personaje de Yoakam tiene una banda lamentable, que sin embargo está compuesta por varios músicos importantes: Vic Chesnutt, Col. Bruce Hampton, Ret., el baterista Mickey Jones y el guitarrista Ian Moore. En el film interpretan un tema horrible escrito especialmente para el film por Pete Anderson, el productor de los discos de Yoakam. Según Thornton: "Le pedí a Pete que escribiera un terrible tema de surf. Luego le conté cómo, durante la segunda guerra mundial, los japoneses les ense-



ñaban a los kamikazes a despegar pero no a aterrizar. Así que lo que hizo fue enseñarles a los muchachos la mitad del tema, para que naturalmente se fuera cayendo a pedazos". Este efecto sintoniza a la perfección con la naturaleza del personaje de Yoakam y, desde luego, con el tono general del film.

Thornton ha contado varias veces cómo el personaje de Childers surgió de manera espontánea, mientras hacía un bolo para un telefilm y se burlaba de sí mismo frente al espejo por aceptar trabajos tan miserables. Eventualmente desarrolló un monólogo, en el que Karl Childers describe su pasado, su familia y las razones de su confinamiento, que luego Thornton supo interpretar en un espectáculo unipersonal. La eficacia del monólogo derivó en su registro en forma de cortometraje: (**Some Folks Call It a Sling Blade**, que fue dirigido por George Hickenlooper y contó con Molly Ringwald como una estudiante de periodismo que quiere hacer una nota sobre Childers, motivando así su relato. El corto sirvió para recaudar los fondos necesarios para realizar **Resplandor en la noche** y su comienzo lo recrea puntualmente, aunque con otra actriz. Terminado por apenas un millón de dólares, el film fue adquirido en diez por Miramax para su distribución internacional y Thornton ahora tiene un contrato con la empresa por otras tres películas. La primera de ellas ya se está rodando, se llama **A Thousand Miles** y está interpretada por Bill Paxton (**Un paso en falso**) y Dwight Yoakam. El realizador es bastante modesto en sus pretensiones, a pesar del éxito: "Sé que ya está. Si alguna vez iba a ser perfecto, ya fue. Francamente, si ahora no hiciera ninguna película más, ya sería feliz".

1. En los posters, curiosamente, también hicieron que Thornton entrara un poco la mandíbula normalizando algo los rasgos de su Karl Childers. No es mucha concesión a cambio de una distribución internacional que por otra parte no restó un solo minuto al film.

Lanois

por Fernando Kabusacki

Cuando se editó el disco *The Unforgettable Fire*, de U2, unos sostuvieron que sonaba definitivamente mal y otros que el sonido logrado era genial. Ningún término medio. Brian Eno y Daniel Lanois habían tenido mucho que ver con ese resultado. ¿Qué será lo que determina en cada oyente hacia cuál de los dos extremos se inclina?

Convengamos en que no tiene mucho sentido hablar sobre Lanois: será mucho más rentable para el lector salir corriendo a comprar cualquier disco en el que haya tenido algo que ver. Sin embargo, algunos datos pueden ayudar al cinéfilo a entender algo acerca de aquellos individuos que se esfuerzan en que las películas y los discos contengan y comuniquen autenticidad. Eso permitiría obviar algunas falsas primeras impresiones y disfrutar las más sinceras.

Lanois nació y se crió en Canadá, y actualmente tiene 45 años. Tocó la guitarra en numerosas bandas de R&B y en 1970 armó un estudio en el sótano de la casa de su madre junto a su hermano Bob. Allí grabaron principalmente música *country* y *western*, *gospel* y *blues*, con un éxito que les permitió ampliar el estudio a veinticuatro pistas en 1980. El estudio (*Grant Avenue*) desarrolló una gran reputación de "lugar donde se hace un trabajo innovador" y eso atrajo al inglés Brian Eno. Juntos trabajaron en la grabación de *Plateaux of Mirror* (del pianista Harold Budd) y en 1982 Lanois coprodujo *On Land* (de Brian Eno). Después volvieron a colaborar en *Apollo*, *Atmospheres and Soundtracks* (Roger Eno, el hermano menor de Brian, 1983) y en discos de Michael Brook y el trompetista Jon Hassell.

El gran despegue de Lanois tuvo lugar en 1984, cuando Eno lo invitó a coproducir con él *The Unforgettable Fire* y luego *The Joshua Tree* (1987), ambos de U2. Mientras tanto, Peter Gabriel trabajó

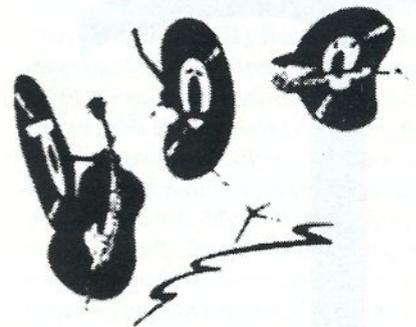
con él en la banda sonora de la película **Birdy** (*Alas de libertad*, 1984) de Alan Parker, y después lo convocó para coproducir su álbum *So*. Luego produjo *Robbie Robertson* (Robbie Robertson, 1988), *Yellow Moon* (The Neville Brothers, 1989), *Wrecking Ball* (Emmylou Harris, 1995), *Oh Mercy* y *Time Out of Mind* (Bob Dylan, 1988 y 1997), *Fever In Fever Out* (Luscious Jackson, 1996) y sus propios *Acadie* y *For the Beauty of Wynona* (1989, 1993).

Cualquiera de estos discos puede ser escuchado por cualquier cinéfilo sin ningún peligro en absoluto. Resulta ser que de alguna manera la participación de Lanois en un disco o en una banda sonora supone una garantía de belleza. Lanois explicó con claridad qué cosa entiende por belleza en una entrevista para *Sight & Sound* (septiembre 1994): "Todos conocemos las grabaciones que han salido en los últimos años, con sonidos bellos y prístinos, y con una imagen en stereo muy abierta. Pero yo no quiero hacer discos que suenen bellos. Quiero hacer discos que tengan belleza en una pequeña parte del cuadro. Una bella flor en un rincón de la foto de una sucia vía de ferrocarril va a notarse mucho más allí que si estuviera en el rincón de una foto bella. Si todo es hermoso, no hay profundidad. La belleza sólo va a notarse en perspectiva, en contraste con algo que no es bello".

Más sobre Lanois y la banda sonora de **Sling Blade** en *Film*, nº 26, julio de 1997.



- Cassettes
- Compact Discs (nacionales e importados)
- Videos (nacionales e importados)
- Audio
- Accesorios CD y Videos
- Banderas importadas
- Remeras
- Buzos
- Posters (nacionales e importados)



AV. RIVADAVIA 5900 (1406) BS. AS. TEL/FAX: 431-4493 Envíos al interior

LA EPOPEYA QUE NO FUE

UN FILM INCONCLUSO DE JOSEF VON STERNBERG

COLAU RITTS

POR FERNANDO MARTIN PEÑA

El escritor Robert Graves publicó su novela histórica *Yo, Claudio* en 1934 forzado por estrictas razones de supervivencia: “La escribí porque debía reunir 4.000 libras para levantar la hipoteca de mi casa. El esfuerzo resultó excesivo, ya que el libro me produjo un beneficio de 8.000 libras”. Cifras aparte, el libro es considerado un modelo en su género y un triunfo en el intento de trasladar el pensamiento de personajes del pasado a términos contemporáneos. “Creo que esa capacidad proviene de la habilidad poética de suspender el tiempo en la mente”, dijo Graves. “Traté de hallar la verdad sobre Claudio y hubo una extraña confluencia entre él y yo. Descubrí que podía saber muchas cosas que habían sucedido sin tener otra base más que la certeza de su verdad. Era cuestión de reconstruir una personalidad”.

La personalidad a reconstruir había gobernado Roma entre los emperadores Calígula y Nerón, desde el año 41 d.C. hasta el 54. Aquejado por diversas enfermedades que le complicaron formidablemente la vida, Claudio procuró centralizar la administración romana y terminar con la corrupción del Senado. Estuvo casado con Mesalina y luego con Agripina, madre de Nerón, quien lo envenenó para apurar el acceso de su hijo al poder. Esa y otras intrigas familiares le crearon una fama equívoca que Graves se propuso despejar: “¡Pobre! Recién ahora, finalmente, se ha comenzado a olvidar la mala prensa que recibió de los historiadores contemporáneos. Y ahora es considerado uno de los pocos buenos emperadores que hubo entre Julio Cesar y Vespasiano”.

OTRO IMPERIO

El productor y director húngaro Alexander Korda (1893-1953) compró los derechos de la novela muy poco después de su publicación, y la incluyó en una larga lista de proyectos con la que esperaba lograr el apoyo financiero necesario para construir en Inglaterra un estudio de cine a gran escala, que rivalizara con los norteamericanos. Tras una vasta experiencia en la producción cinematográfica de Hungría, Austria y Alemania desde 1916, Korda fundó en Inglaterra la productora London Films en 1932 y al año siguiente obtuvo un éxito mayor con **La vida privada de Enrique VIII** (*The Private Life of Henry VIII*, con Charles Laughton), un film que señaló un hito en la cinematografía inglesa de ese momento al ingresar cómodamente en el mercado norteamericano y recibir un Oscar para Laughton más una Nominación por Mejor Película. Ese primer triunfo permitió a Korda establecer una sólida alianza con la distribuidora United Artists y lograr el respaldo de la poderosa compañía de seguros Prudential para realizar otros films y emprender la ambiciosa construcción de los estudios Denham, en un enorme terreno de unas ocho hectáreas.

Desde su fundación, Korda se empeñó en que London Films manejara presupuestos que por lo general eran mayores a los del promedio de las películas inglesas contemporáneas y trató de mantener el aura de prestigio que había obtenido a partir de **La vida privada de Enrique VIII** con títulos como **El Pimpinela Escarlata** (*The Scarlet Pimpernel*, Harold Young-1934), **Rembrandt** (Korda, 1936), **Lo que vendrá** (*Things to Come*, William



Cameron Menzies-1936), **El espectro errante** (*The Ghost Goes West*, René Clair-1936) o **Sangre y marfil** (*The Elephant Boy*, Flaherty y Zoltan Korda-1937). La decisión de adaptar al cine *Yo, Claudio*, que podía parecer demencial para la mayoría de los productores norteamericanos de aquel momento, en Korda era parte de una política empresarial.

“Me gustaba Korda, era un buen tipo: cínico pero auténtico”, dijo Graves años después. “Sólo me pareció que tenía un defecto, si puedo llamarlo así: tendía a rodearse de húngaros, aunque no fueran todo lo competentes que hacía falta. Escribí un guión sobre *Yo, Claudio* pero, por supuesto, fue archivado. Usaron otro, escrito seguramente por algún húngaro...”. Korda había comprado la obra pensando en Charles Laughton (1899-1962), que tras destacar en algunos films norteamericanos¹ se había convertido en una celebridad internacional gracias a **Enrique VIII** y **Rembrandt**. El rol de la cautivante Mesalina fue para Merle Oberon (1911-1979), que en ese momento estaba casada con Korda y ya había trabajado con Laughton en **Enrique VIII**. Lograr una cierta camaradería para Laughton era importante, porque dirigirlo se había vuelto progresivamente más difícil: “Necesita una partera, no un director”, diría más tarde Korda. Con la mayor parte de su tiempo dedicado a conducir su empresa y los estudios Denham, el productor confió la dirección de **I, Claudius** al realizador Josef von Sternberg (1894-1969), cuyo enorme prestigio se apoyaba en algunos clásicos mudos para la Paramount (como **La ley del hampa**, 1927) y en siete largometrajes que había hecho con Marlene Dietrich entre 1930 y 1935. El realizador había decidido

clausurar su asociación con la diva y se había embarcado en proyectos de mayor densidad argumental, como su excelente aunque poco vista adaptación de *Crimen y castigo*, con Peter Lorre, pero el formidable impacto visual que había desplegado en función del estrellato de Marlene importó en la decisión de Korda. Según Merle Oberon apuntó después, “*Yo era la única estrella que Alex tenía bajo contrato. Sternberg tenía fama de ser un buen director de mujeres y Alex lo llamó para que él me filmara como la había filmado a la Dietrich. Quería hacerme brillar*”.

Sternberg eligió el resto del elenco entre intérpretes de sólida formación teatral: Emyln Williams como Calígula, Flora Robson como la anciana emperatriz Livia, viuda de Augusto, Robert Newton como Casio, el militar que encabeza el asesinato de Calígula, y John Clements, Everley Gregg y Basil Gill en roles secundarios. La formación cinematográfica de Sternberg era esencialmente norteamericana, pero sus métodos de trabajo se basaban en los que se utilizaban en Alemania. Antes de rodar un sólo metro de celuloide Sternberg se encerró en el estudio con el equipo técnico y repasó con ellos todo el guión, impartiendo directivas y solicitando sugerencias. Esa costumbre, inhabitual en el sistema de estudios norteamericano, permitía al realizador asegurarse de que el personal conociera bien el plan de trabajo, aceleraba el rodaje y hacía rendir al máximo el aporte de todos los implicados en la producción.

El rodaje de *I, Claudius* comenzó la segunda semana de febrero de 1937 y las dificultades con Laughton se manifestaron casi de inmediato. Oberon recordó que “*Llegaba al estudio, se maquillaba, se vestía y entonces decía que no podía encontrar su personaje y se desesperaba. Muchas veces venía a mi camarín, ponía su cabeza en mi falda y lloraba como un chico. Yo me sentía muy apenada por él, era evidente que no lo estaba haciendo a propósito. Pero esto ocurrió una y otra vez, durante no sé cuánto tiempo*”. Como no había otros films en producción en Denham en aquel momento, Sternberg ordenó construir varios decorados, para adelantar el rodaje de todo el material en el que Laughton no fuera indispensable. El actor aprovechó esa circunstancia para tratar de resolver su problema abordando a Claudio en distintas etapas del argumento, con resultados variables. En algún momento encontró una oscura relación entre su personaje y el discurso de abdicación del rey Eduardo VIII, de modo que un día apareció por el estudio con una grabación de ese discurso, que procedía a escuchar en su integridad antes de animarse a iniciar su trabajo. Las demoras con Laughton comenzaban a preocupar a

“Korda era un buen tipo, cínico pero auténtico. Sólo tenía un defecto: tendía a rodearse de húngaros. Escribí un guión sobre Yo, Claudio pero, por supuesto, fue archivado. Usaron otro, escrito seguramente por algún húngaro...”

Korda, cuando un grave accidente automovilístico de Merle Oberon a mediados del mes de marzo decidió el destino del film. Para cuando la actriz se recuperó, el contrato de Laughton había vencido y los ánimos estaban demasiado resentidos como para renovarlo. Korda lo dejó partir y Laughton decidió formar una empresa propia, que denominó Mayflower, asociado con el productor alemán Erich Pommer.

Otros films tuvieron rodajes tanto o más complicados sin que por ello quedaran inconclusos, pero en el caso de *I, Claudius* se impuso un factor económico adicional que resultó decisivo. En muchos sentidos, la ambición de Korda tenía un obvio precedente en Erich Pommer, que una década antes, en el cine mudo alemán, había demostrado su misma hiperactividad, su voluntad de prestigio y su preocupación por lograr un cine local que presentara una alternativa al cine norteamericano. En 1926 el exceso de ambición de Pommer comprometió la situación económica de los enormes estudios UFA y una década después Korda había llegado a provocar una crisis similar en los estudios Denham. En 1937 la credibilidad comercial de Korda se hallaba gravemente comprometida y eso ayuda a explicar la velocidad con que el productor aceptó los designios de la providencia. Utilizando el accidente de Oberon como razón incontestable, Korda canceló el rodaje de *I, Claudius* y cobró una abundante indemnización de la aseguradora Lloyd's, lo que no sólo le permitió compensar de sobra las pérdidas, sino además apuntarse un tanto frente a sus financistas, que de ese modo recuperaron su dinero y se quitaron de encima el peso de un film cuya carrera comercial consideraban incierta.

En términos menos pragmáticos, Graves sugirió que el fracaso tal vez se debiera a que el propio Claudio no deseaba ver filmada su historia. “*Es evidente que no quiere. Otros lo han intentado después y nada ha sucedido. Me pregunto si algún día podrán hacerlo*”. La novela se filmó finalmente en 1976, como una miniserie televisiva en 13 episodios, con Derek Jacobi y John Hurt. El intento de Sternberg, con el tiempo, se convirtió en una leyenda que los historiadores del cine se contaban entre sí. El influyente crítico Herman Weinberg la incluyó en un artículo para *Sight & Sound* titulado *Legion of Lost Films* (t.l.: “*Legión de películas perdidas*”)², donde citó a Sternberg asegurando que *I, Claudius* “*podría haber sido mi obra más importante*”. Esa opinión fue compartida después por la historiadora alemana Lotte Eisner, tras revisar el material rodado, que yacía en alguna bóveda del National Film Archive.

EL RETORNO DEL MITO

Estimulado por esos rumores y por la dimensión de los nombres implicados en el proyecto, el investigador Bill Duncalf escribió y produjo en 1965 un largometraje documental de 70 minutos para la BBC sobre el complicado caso de *I, Claudius*. El film fue debidamente titulado *The Epic that Never Was* (“*La epopeya que nunca fue*”) y se propuso reconstruir la historia valiéndose de los 40 minutos filmados y de varias entrevistas con sus protagonistas. Lo primero que sorprende del documental es su voluntad de alcanzar algo más que la satisfacción de la curiosidad del espectador: también logra con extrema sencillez momentos de curiosa poesía y procura formular una hipótesis propia sobre el fracaso del proyecto.

La cuestión estrictamente documental está cubierta con los testimonios de Graves, Sternberg, Oberon, Robson, Emyln Williams, la continuista Eileen Corbett y el diseñador John Armstrong, todos vinculados por la narración de Dirk Bogarde que oficia de anfitrión y que tuvo una vinculación lateral con *I, Claudius* porque siendo un joven estudiante de arte decorativo, visitó Denham para examinar los imponentes decorados que Vincent Korda había diseñado para el film. Duncalf comienza el documental recorriendo, cámara en mano, el interior derruido y abandonado de una casa campestre que en el pasado albergó las oficinas de Korda y las cabinas de montaje de los estudios Denham, sugiriendo sin estridencias el paralelo posible entre esos restos de un imperio cinematográfico trunco y los fragmentos del film que no fue.

Una primera parte del documental se basa sobre todo en los testimonios y algunas tomas sueltas, para reconstruir la historia del rodaje. Las dificultades de Laughton para encontrarse con Claudio están debidamente ilustradas con diversos planos fallidos, en los que se lo puede ver perdiendo concentración, olvidando sus textos o disgustado con sus fracasos, como cuando interrumpe su propio discurso para exclamar, disculpándose, “*¡Ese fue el más tremendo acento cockney que jamás he oído!*”. Para la segunda parte del documental quedan siete secuencias completas premontadas por Sternberg (un total de 30 minutos de film terminado), que son la principal evidencia de lo que el director estaba logrando a pesar de todo y que incluyen el enfrentamiento final entre Claudio y el Senado romano, tras el asesinato de Calígula. En esa escena en particular Laughton deja todos los tics de lado y compone su personaje con singular maestría, lo que lleva a Bogarde a opinar que “*No me sorprende que haya sufrido tanta agonía y desesperación al dar vida a Claudio, porque, para mí, en esa escena Claudio está realmente vivo y ninguna resurrección es fácil*”³.

A través de la admiración de Bogarde y del testimonio de Emyln Williams, el documental propone como conclusión que las dificultades de Laughton se hubieran resuelto con una dirección más comprensiva que Sternberg no supo dedicarle. En ese

único punto Duncalf resbala, porque para ilustrar la dureza de Sternberg elige una frase maliciosa pero ambigua del realizador: “*Los actores truncaron mi proyecto*”, en referencia a sus dificultades con Laughton y al accidente de Oberon. Con una ironía que Sternberg desplegó a lo largo de toda su vida, la frase apuntaba más a subrayar una verdad indirecta que a suponer un complot deliberado de Laughton y Oberon. El realizador poseía un extraordinario sentido de lo visual y no tuvo rivales en su dominio combinado del diseño, la fotografía y el montaje, pero no era un gran director de actores ni quería serlo, y el modo en que el rostro de un intérprete se imprimía en el celuloide le interesaba mucho más que su capacidad de caracterización. Es cierto que Laughton necesitaba un tratamiento y una atención que a Sternberg no le interesaba darle, pero también es cierto que el realizador logró una sorprendente cantidad de metraje utilizable dados los problemas del rodaje, y que su apreciación de Laughton se esfuerza por no parecer mal intencionada: “*Tuvo problemas para encontrar su personaje*”, dice con mesura, “*pero creo que las escenas en las que estaba correcto y otras en las que me pareció óptimo todo lo que hizo, compensaban sobradamente aquellas que resultaron fallidas*”. Sternberg es ante la cámara de Duncalf más amable de lo que Duncalf es después con Sternberg.

El realizador declaró que la obra le interesaba porque le iba a permitir mostrar “*cómo alguien que no era nadie pasó a ser un dios y luego volvió a ser un nadie otra vez*”. En esa preocupación y en diversos detalles del material rodado es posible advertir al mejor Sternberg: la degradación inicial del protagonista tiene evidentes ecos del clásico **El ángel azul** y hay una característica audacia en el modo en que el director solicita al actor Emlyn Williams que su Calígula sea “*un poquito afeminado; no mucho, pero sí un poquito*”. Su consumada capacidad plástica queda ilustrada por un plano que en un principio no funciona pero que luego resulta perfecto cuando Sternberg corrige ligeramente la posición de Williams. El diseñador John Armstrong, por otra parte, recuerda su famoso desprecio por la precisión histórica en favor del impacto visual: “*Había una escena en un templo y quiso saber cuántas vestales debíamos convocar. Me documenté y le dije que harían falta seis, y que debían estar cubiertas por gruesos velos porque estas mujeres tenían que mantenerse vírgenes y se las ejecutaba si no lo hacían. ‘Bueno’, me dijo, ‘pero no me sirve. Quiero sesenta y las quiero desnudas’*. Con Sternberg no se discutía, así que al otro día filmamos a sesenta vestales desnudas y el resultado fue impresionante aunque no tuvo ninguna relación con la religión de esta gente”.

The Epic that Never Was fue debidamente reconocido en su momento y obtuvo de *Sight & Sound* el raro privilegio de ser tratado como un estreno comercial⁴, pero sufrió después una difusión demasiado escasa y corresponde lamentar su ausencia de los abultados catálogos contemporáneos de video, no sólo porque es el único modo de ver un



● **Charles Laughton como Claudio, junto a Merle Oberon**

material legendario sino también porque es un adelantado modelo de arqueología cinematográfica. Habría que esperar quince años antes de que comenzaran a surgir documentales semejantes sobre diversos temas de la historia del cine, y veinte hasta que hubiera una cantidad suficiente como para hablar de un subgénero. Por la riqueza del material inédito, por el contrapunto de sus entrevistas, por la reconstrucción de una historia y por la discutible pero lúcida exposición de una hipótesis sobre lo sucedido, el documental de Duncalf es un esfuerzo precoz y extraordinario.

Para realizar esta nota se utilizaron varios ejemplares de la revista inglesa Sight & Sound, el libro Saint Cinema, por Herman G. Weinberg, la biografía Alexander Korda de Paul Tabori y dos entrevistas con Robert Graves. La mayoría de las citas textuales proviene del documental The Epic that Never Was, amablemente rescatado de la TV parisina por Valeria Ciezar.

Notas

1. Incluyendo **El signo de la cruz** (*The Sign of the Cross*, DeMille-1932) en donde ya había usado toga para hacer de Nerón.
2. Londres; otoño europeo de 1962.
3. También compara ese trabajo de Laughton con el de Laurence Olivier para **Enrique V** (*Henry V*, Olivier-1945) o, de un modo más oscuro, con el de Judy Garland para **Nace una estrella** (Cukor, 1954).
4. Fue ampliamente reseñada por John Peter Dyer en el número de invierno 1965/66.

OBRAS TRUNCAS

I, Claudius fue sólo una de las muchas frustraciones que Josef von Sternberg debió soportar a lo largo de su carrera:

1926

The Exquisite Sinner (*Cadenas de oro*), c/Conrad Nagel y Renée Adorée. La productora M.G.M. no quedó conforme con este film de JVS y lo entregó a Phil Rosen, un director muy menor, para modificarlo. La versión definitiva contiene bastante material rodado por JVS pero no tiene mucha relación con su concepción original del film.

The Masked Bride (*La novia enmascarada*), c/Mae Murray y Francis X. Bushman. JVS fue reemplazado por Christy Cabanne después de varios días de rodaje.

A Woman of the Sea, c/Edna Purviance y Eve Southern, sobre libreto de JVS. Se filmó como *The Sea Gull* por encargo de Charles Chaplin pero nunca se estrenó y a través de los años se ofrecieron varias razones diversas, a menudo contradictorias, para explicarlo. Se sabe que Chaplin no quedó conforme con el resultado y que agregó escenas adicionales, pero finalmente lo declaró en sus cuentas como “pérdida total” y ordenó destruirlo. Sobreviven algunas fotos y la lista de intertítulos, que no permiten deducir gran cosa acerca del film.

1935

The Devil Is a Woman (*Tu nombre es tentación*), c/Marlene Dietrich y Cesar Romero. La productora Paramount mantuvo fuera de circulación este film durante décadas, a pedido del gobierno español, que se disgustó con su ambientación ibérica. Aunque fue recuperado hace algunos años, sigue siendo un film muy poco visto.

1939

I Take This Woman (*Esta mujer es mía*), c/Spencer Tracy y Hedy Lamarr. Comenzó a dirigirla JVS con el título *New York Cinderella*, pero el productor Louis B. Mayer lo reemplazó poco después por Frank Borzage, y finalmente por W. S. Van Dyke, quien fue el único en figurar en los créditos.

1949

Jet Pilot (*Rivales del rayo*), c/John Wayne y Janet Leigh. Su rodaje se inició en 1949 y concluyó en 1951, dificultado por su productor Howard Hughes, que además ordenó todo tipo de modificaciones en los seis años siguientes. JVS repudió el resultado, que se conoció en 1957.

1952

Macao (*Idem.*), c/Robert Mitchum y Jane Russell. H. Hughes no quedó conforme con la versión terminada por Sternberg y pidió modificaciones al director Nicholas Ray, quien calculó haber rehecho un 50% del film. Ray no figuró en los créditos pero de todas maneras JVS vilipendió su trabajo.

Por una de esas cuestiones de gusto difíciles de explicar, **Event Horizon** despertó comentarios muy negativos en los Estados Unidos, entusiasmando en cambio a los críticos ingleses. El cine fantástico da para visiones totalmente opuestas sobre una misma cosa, y por otro lado esta película de ciencia ficción y terror clase *A priori* puede despertar algunos prejuicios y suspicacias: la saturación del género que se está viviendo en los Estados Unidos—a las películas hay que sumarle las series de TV—logró que mucha gente perciba a la película de Paul Anderson como una simple copia de **Alien** y de series como **Babylon 5**. Además, no tiene ninguno de los elementos ingenuos al estilo **Perdidos en el Espacio**, y en realidad es otro de esos productos (como **Fuga de Los Angeles**, **Marcianos al Ataque**, **Entre dos Fuegos** y tantos films recientes)¹ que logran financiamiento de Hollywood a pesar de estar bastante lejos del gusto del americano medio. El planteo argumental es cien por ciento siniestro y el clima es auténticamente *dark*. Por otro lado, aunque el elenco es muy atractivo (Sam Neill, Laurence Fishburne, Joely Richardson y Kathleen Quinlan), no hay estrellas carismáticas.

Con respecto al problema de las influencias, **Event Horizon** toma elementos prestados de todos lados, pero lo hace de una manera interesante, y logrando algo nuevo al final del recorrido por los círculos más lejanos de los infiernos siderales. El gran público verá rápidamente las huellas de **Alien**. Como en el film de Ridley Scott, hay una nave desierta, abandonada en el cosmos durante años, que hay que investigar. Pero después las similitudes se van volviendo más lejanas—aunque toda la acción trans-

curre en una nave en el espacio, y por lo tanto es lógico que haya imágenes en común—.

Los intelectuales verán muchos puntos de contacto con **Solaris**, y obviamente los tiene: como en la obra maestra de Tarkovsky—según la novela de Stanislaw Lem—unos astronautas se enfrentan a un misterio cósmico que los perturba materializando sus conflictos personales. Lógicamente, mucha menos gente recordará que la premisa de **Solaris** también había sido la del mucho menos célebre film clase **B Journey to the Seventh Planet** dirigido por el inconfundible Sidney Pink (el *auteur* de **Reptilicus!**). Con una estética bastante opuesta a la de **Solaris**, aquel **Viaje al Séptimo Planeta** trabajaba de una manera interesante sobre el mismo concepto que luego retomó Tarkovsky (retomó es solamente una manera de decir, porque es difícil imaginar al director de **Stalker** sentado en una butaca viendo un film de Sidney Pink). Hay más fuentes para **Event Horizon**: una bastante importante es **Hellraiser** de Clive Barker. Por suerte para el film de Anderson, la última entrega de la saga de Pinhead y los cenobitas del infierno, que en buena medida transcurría en un futuro espacial, fue un proyecto fallido que Kevin Yagher terminó por endilgarle a Alan Smithee, y que casi nadie vio.

Otra referencia más curiosa es Edgar Allan Poe y **La caída de la casa Usher**. En este sentido hay un diálogo que remite directamente a otro de la versión de Roger Corman con un impagable Vincent Price albino. **House of Usher** fue la primera de la extensa serie de películas que Corman dirigió con Price. Aunque luego el estudio AIP (American International Pictures) presionó durante años al realizador

para que dirigiera otras, en este primer momento **House of Usher** fue un proyecto muy audaz, con un presupuesto que ascendía al doble de lo usual para Sam Arkoff y James Nicholson, los dueños de la empresa, quienes además estaban acostumbrados a que todo film de horror incluyera un monstruo. “¿Pero dónde está el monstruo?”, le preguntaba Arkoff a Corman. Rápidamente el director inventó un diálogo en el que Price gritaba “¡La casa está viva!”, y le explicó a Arkoff que el monstruo era la casa. A Vincent Price el diálogo le pareció absurdo y se quejó, encontrándose con la respuesta de Corman de que si no fuera por esa frase, probablemente no estarían filmando la película. De un modo similar, en **Event Horizon** el guionista Philip Eisner metió una línea que asegura: “¡La nave está viva!”.

Con respecto a este asunto de las fuentes de inspiración, el director Paul Anderson aseguró que lo primero que le interesó del guión de Eisner fue la posibilidad de recrear ideas de películas de horror psicológico que le gustan mucho, como **El exorcista** y **El resplandor**, pero con una vuelta de tuerca nueva al trasladar la ambientación al espacio. Si bien la referencia a **El exorcista** es menos visible (excepto quizá por el alto nivel *gore* del film) la mención a **El resplandor** tiene más sentido. Algunos ríos de sangre (hablando literalmente) de **Event Horizon** recuerdan a esas breves tomas de **El resplandor** en la que la sangre empieza a llenar los pasillos del hotel embrujado que imaginó alguna vez Stephen King (y cuya nueva versión para TV conviene olvidar). También hay puntos de contacto con el superclásico **Forbidden Planet**, y los verdaderos devotos del género tendrán algún *flashback* de un fracaso me-

EVENT PESADILLA CON RAICES

morable del Disney pre-**Aladdin**: **El Abismo Negro**, en la que un Anthony Perkins decadente ponía sus conocidas caras de psicópata, esta vez en el espacio.

Un momento visual realmente logrado de **Event Horizon** trae otra referencia a Kubrick, esta vez más obvia. Cuando el satánico Dr. Weir (Sam Neill) deambula por pasillos oscuros cuyos paneles luminosos se van incendiando intermitentemente, la imagen recuerda a la escena de la desconexión de HAL 9000 en **2001, Odisea del Espacio**. Obviamente cualquier intento en el campo de la ciencia-ficción se empequeñece ante el recuerdo de **2001**, y por otra parte **Event Horizon** no tiene sus pretensiones metafísicas, algo que en realidad es una de las virtudes principales del film de Anderson: lograr una película sofisticada técnica y estéticamente, sin descuidar la sustancia ni las ideas argumentales, pero con momentos que recuerdan al más desvergonzado cine de super acción de los sábados por la tarde. Esto se traduce en que quien espere momentos horripilantes, no saldrá defraudado. En este sentido la película sí tiene que ver con **Alien**, y también con las fuentes de la película de Scott: **El Planeta de los Vampiros** (*Terrore nello Spazio*) de Mario Bava y la aún más directa **It! The Terror From Beyond Space** de Edward L. Cahn. Sólo que a diferencia de todas estas películas **Event Horizon** no trabaja con la figura de los monstruos extraterrestres (o los tripulantes resucitados invadidos por aliens a la manera de los *body snatchers*, como en el film de Bava) que persigue a los astronautas matándolos uno por uno, sino que se mueve alrededor de un concepto más abstracto, si se quiere incluso lovecraftiano: la nave

que inventó Sam Neill fue al centro mismo del infierno, y de ahí trajo todo un arsenal de horrores indescriptibles, que provocan un clima pesadillesco en el que todo vale. Si en algún momento de su carrera Dario Argento se hubiera interesado en hacer un film de ciencia ficción futurista y espacial, seguramente hubiera rodado algo parecido a **Event Horizon**.

El tiempo quizá demuestre que **Event Horizon** es una película clave en cuanto al uso de los efectos digitales, la nueva tecnología que está saturando el Hollywood de los '90. Mientras en **Men in Black** los marcianos digitales aparecen gratuitamente a lo largo de toda la película (y al final el monstruo se termina pareciendo más a la criatura estelar de **Dragonheart** que a un insecto alienígena), en **Event Horizon** estos efectos *high tech* están puestos al servicio del guión. Las escenas con los objetos congelados que quedaron flotando en el interior de la nave abandonada provocan una sensación de desolación muy especial, y el momento en el que el cambio de presión dentro de la nave descongela esos objetos es de una potencia visual que hace mucho no se veía en el género. Ojalá Anderson edite en láser un *director's cut* con más planos de las visiones infernales que aparecen hacia el final del film.

Con respecto a Anderson, todo parece indicar que este joven realizador británico será una figura clave en el cine fantástico de los próximos años. Luego de trabajar como guionista de la TV inglesa, dirigió un film de culto que casi no se ha visto fuera del Reino Unido: **Shopping** (1994) es tan fuerte que nunca fue editada en video en Inglaterra, y prácticamente no se comercializó en los Estados Unidos

(a pesar de que los derechos de esta producción del Canal 4 fueron comprados por la firma cormañiana Concorde-New Horizon). Los protagonistas son Sadie Frost, Jude Law, Sean Pertwee, pero también actúan figuras más conocidas como Jonathan Pryce y Marianne Faithfull. La película narra un deporte marginal de los jóvenes británicos de un futuro muy cercano: robar negocios atravesando las vidrieras con el auto. Dos bandas rivales compiten para ver quien es más atrevido con este juego (practicado más por diversión que por lucro) y finalmente uno decide que el desafío definitivo es hacerlo en un *shopping center*.

A pesar de la escasa difusión de su ópera prima fuera de las salas de arte y cines de culto de Inglaterra, Paul Anderson fue rápidamente contratado para una producción más grande. **Mortal Kombat** (1995) es la típica película que todo el mundo odia ya desde el concepto de llevar un *videogame* al cine. Pero aunque sea totalmente descerebrada, da gusto ver que un entretenimiento tan políticamente incorrecto —y bastante menos costoso que otros engendros hollywoodenses— pueda recaudar más de 130 millones de dólares. Además, tenía momentos visuales realmente delirantes que delataban que detrás de la cámara había gente pasándola a lo grande. Ni bien terminó **Event Horizon**, Anderson comenzó a preparar otro film de ciencia ficción espacial: escrita por David Peoples (**Blade Runner**, **Los Imperdonables**) **Soldier** es una superproducción de la Warner, que contrató a Kurt Russell por 15 millones de dólares para interpretar a una especie de **Terminator** que debe proteger a los habitantes de una deprimente colonia humana de un asteroide lejano. Aunque difícilmente Anderson pueda seguir haciendo producciones clase A tan oscuras como **Event Horizon**, hay que confiar en que, un poco como le pasó a Tim Burton luego de **Batman**, los millones que juntó con **Mortal Kombat** le sigan dando la libertad para crear más pesadillas *dark* en el espacio sideral o en donde se le ocurra.

POR DIEGO CURUBETO

HORIZON

1. Estos tres films recibieron pésimos comentarios y pocas estrellitas en la última edición de la popular *Movie & Video Guide* de Leonard Maltin, que en cambio alaba sin mayores excusas a productos como **Dante's Peak**, **Daylight** y **Volcano**.

S

el acto en cuestión

Una decepción muy poco seria motivó este *dossier*. Teníamos la esperanza de que **Kama Sutra** fuera un film realmente erótico y menos respetuoso del sentido olvidado del legendario texto.

Pero después surgió otra cuestión: ¿Hasta qué punto el cine ha sabido ser verdaderamente erótico? Y su complemento: ¿Hasta qué punto el cine ha podido serlo? Sergio Olguín –recuperado para el cine después de demasiados años de inhibición– repasa el caso norteamericano; Christian Kupchik evoca una historia vinculada a **Un verano con Mónica** y Patricia Suárez, Pablo Rodríguez Jáuregui y Fernando M. Peña señalan caprichosamente cuatro películas que les preocupan. El asunto acaba en un veloz recorrido por la actividad de la censura argentina en la materia.

EX



el sexo faltó a la cita

por Sergio S. Olguín

Desde el primer *cunnilingus* en el cine, realizado a Jeanne Moreau en **Los amantes** (*Les amants*, 1958) de Louis Malle, a la primera felatio más o menos explícita en una película no pornográfica, degustada por Marushka Detmers en **El diablo en el cuerpo** (*Diable au corps*, 1986) de Marco Bellochio, el cine europeo siempre estuvo mucho más de un paso adelante que su par norteamericano en cuestiones sexuales. Mientras, franceses, italianos, suecos, alemanes y, en menor medida, ingleses y españoles se dedicaban a buscar nuevos planos para filmar cuerpos desnudos, a buscar nuevas actitudes (¿perversiones?) sexuales y a encontrar nuevas palabras para hablar del amor —o de algo razonablemente parecido—, los norteamericanos se comportaban como jovencitas educadas en colegios religiosos: se contenían, miraban para otro lado, pero en el fondo se morían de ganas de hacer lo mismo que los europeos. Algunos —pocos— supieron tirar la chancleta y aprendieron a incorporar el sexo en sus películas. Otros —como tantas jovencitas educadas en colegios religiosos— no supieron controlarse y quedaron embarazados. El resultado de la unión entre cine norteamericano y el sexo dio dos hijos con graves problemas de expresión: el cine erótico-sentimental y el cine erótico-moralista, géneros que crecieron en los '80, inundaron gran parte del cine de Hollywood y están decididos a continuar desarrollándose en este fin de milenio.

En un principio fue la censura. Algo así como la entrada al colegio de monjas. Hasta 1930, el cine norteamericano había dado algunas muestras de erotismo. En 1914, Fanny Ward mostró su espalda desnuda en **Forfaiture** y en los años siguientes algunas actrices se animaron a desnudarse frente a cámara. Ninguna, sin embargo, podía hacerle sombra a estrellas italianas como Rina de Liguoro (**Messalina**, 1923) o Elena Sangro (**Boccacesca**, 1928), divas provocadoras que mostraban su cuerpo en escenas sensuales del floreciente cine mudo italiano.

El año 1930 no sólo fue el año del *crack* económico en Wall Street sino el comienzo del periodo negro del cine norteamericano, en cuanto a sexo se refiere. En pocos años la industria cinematográfica norteamericana adoptó el "Código Hays" de censura creado por el político Will H. Hays y que se mantuvo vigente hasta 1968. Las parejas (matrimonios o amantes) comenzaron a dormir en camas separadas, los pies se debían mantener en el suelo en las escenas románticas y Betty Boop debió ponerse unas polleritas más largas. Las actrices importadas de Europa debían conformarse con mostrar menos de lo exhibido en su lugar de origen. Hedy Lamarr ya no iba a repetir escenas tan apasionadas como las filmadas para **Extasis** (*Ectase*, 1933) del checo Gustav Machaty.

El sexo, en las décadas siguientes, dio sus manotazos de ahogado y sus sublimaciones. Entre las miles de películas del circuito prestigioso de Hollywood pueden contarse con los dedos de la mano aquellas que intentaban superar las barreras del Código Hays. En 1943, por ejemplo, se pudo estrenar pobremente una película que había sido prohibida

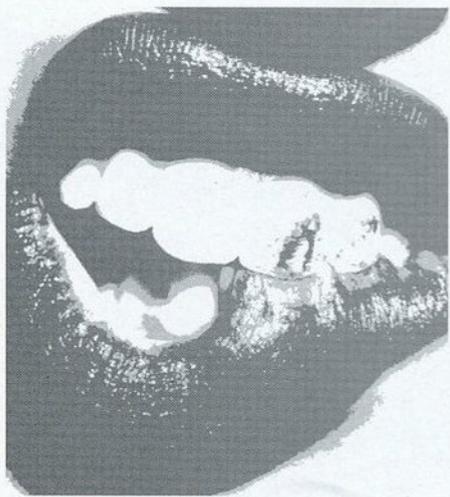
tres años antes y tendría problemas hasta mucho tiempo después: **El proscrito** (*The Outlaw*) de H. Hughes, el primer protagonista de la provocativa Jane Russell. Durante años circularon versiones de distintos metrajés (95 minutos, 103, 115) pero ninguna alcanzó la versión original de 117 minutos.

Dos de los pocos desafíos del cine norteamericano de los '50 a la censura fueron **Un tranvía llamado deseo** (*A Streetcar Named Desire*, 1951) y **Baby Doll** (1956), ambas de Elia Kazan y basadas en obras de Tennessee Williams. En **Un tranvía...** se podía ver a un Marlon Brando descontrolado gritando "Stella" mientras, de rodillas, frotaba su rostro en el bajo vientre de Vivian Leigh, quien le destrozaba la camiseta y dejaba al desnudo su espalda musculosa. Suficiente para horrorizar a los censores, pero mucho peor les resultó el erotismo tenso que recorría **Baby Doll**. La película protagonizada por Karl Malden y Carroll Baker debió soportar la condena y persecución de la *Legion of Decency*.

A falta de buen sexo, buenos son los mitos sexuales. Sin necesidad de mostrar demasiado en las películas, Jane Mansfield y Marilyn Monroe veían crecer sus imágenes de *sex-symbols*. Pero escenas como la de la pollera al viento de Marilyn en **La co-mezón del séptimo año** (*The Seven Year Itch*, 1955) no eran más que la repetición *soft* de escenas similares que se hacían en el mercado negro del cine en los '50. Este mercado negro no era estrictamente ilegal (como la pornografía) pero tampoco entraba en los circuitos comerciales. Generalmente lo integraban cortos y medietrajés en 16mm que se vendían por suscripción y donde abundaban pulposas chicas en ropa interior, chicas a las que el viento les levantaba la pollera, chicas que tomaban recurrentes baños de espuma, chicas que se desnudaban hasta quedar en bombacha y —en las más jugadas— chicas en ropa interior en escenas de *bondage* y sadomasoquismo que hoy resultan de una asombrosa candidez. Chicas, nada más que chicas. Tampoco había que provocar demasiado a los censores. El promotor (ya que no se puede hablar estrictamente de "director") más celebre de estas películas fue Irving Klaw, y la inolvidable Betty Page, su estrella fetiche. En los '60, Russ Meyer, el maestro del cine erótico clase B, tomaría la posta con películas mucho más elaboradas.

Sin embargo, si algún norteamericano quería ver al menos un par de pechos femeninos al desnudo en el circuito comercial debía recurrir, paradójicamente, a las salas de arte donde se proyectaba cine europeo. Woody Allen contó a su biógrafo Eric Lax que, siendo un quinceañero, vio por primera vez una película de Ingmar Bergman, **Un verano con Mónica** (*Sommaren med Monika*, 1953), porque sus amigos de Brooklyn le habían dicho que aparecían mujeres desnudas.

Con la caída del Código Hays en 1968, los norteamericanos se vieron con mayor libertad para desarrollar sus instintos sexuales en el cine, pero tantos años de autocontrol no les permitía que el sexo aflorara de manera más o menos natural. Los actores mismos vivían con horror el hecho de desnudar



se y toquetarse ante una cámara. En 1969, aprovechando la reciente libertad de expresión concedida, Tom Gries filmó en **100 Rifles** la primera escena de sexo entre un negro y una blanca. El negro era Jim Brown y la blanca nada menos que Raquel Welch. Quiere el mito que Raquel, horrorizada ante la escena que tenía por delante, puso una servilleta entre su mítico ombligo y los trabajados abdominales de Brown.

Entre fines de los '60 y los '80, el cine norteamericano fue incorporando escenas de sexo en su producción. Cada uno podrá recordar alguna en especial pero tal vez una de las más memorables de este periodo sea la escena de la violación de Susan George en **Los perros de paja** (*Straw Dogs*, 1971) de Sam Peckinpah. Por entonces también crecían las películas clase B y los estudios Fox contrataban a Russ Meyer, que hasta entonces sólo se había movido en el cine marginal con títulos como **Faster Pussycat, Kill, Kill!** (1966) y **Vixens** (1968). Meyer hizo para la Fox **Beyond the Valley of the Dolls** (1970), una película mucho menos *hot* que el resto de su producción pero con más sexo del que el cine norteamericano produjo en toda la década del '60.

Es lícito recordar que mientras los directores norteamericanos descubrían la posibilidad de poner algunas "escenas" de sexo más o menos tórridas, en Europa, Bertolucci filmaba **Ultimo tango en París** (*Last Tango in Paris*, 1972) y en Japón, Nagisa Oshima hacía lo suyo con **El imperio de los sentidos** (*Ai no corrida*, 1976).

Diez años después, Oshima realizaba su película "europea" **Max, mon amour** donde la perturbadora Charlotte Rampling, en el papel de una burguesa formal, tomaba como amante a un gorila. Dos años antes, Patrice Chereau filmaba la primera película abiertamente homosexual del cine francés: **El hombre herido** (*L'homme blessé*). Ya por entonces, el cine norteamericano había concebido su propio cine sexuado en el que películas serias como **Cuerpos ardientes** (*Body Heat*, 1981) de Lawrence Kasdan y **Doble de cuerpo** (*Body Double*, 1984) de Brian De Palma convivían con los bodrios protagonizados por Bo Derek o Tanya Roberts. Sin embargo, fue en 1986 cuando el cine erótico norteamericano otorgó su máxima expresión: **Nueve semanas y media** (*9^{1/2} Weeks*) de Adrian Lyne, que catapultó a la fama a Kim Basinger y Mickey Rourke. La película estaba realizada como una sucesión de video-clips en los que Kim Basinger (acostumbrada ya entonces a desnudarse como modelo de la Agencia Ford) mostraba su cuerpo en distintos perfiles y emitía unos gritos agudos no siempre seductores. A pesar de sus limitaciones, su estética lavada y sus actuaciones poco convincentes, **Nueve semanas y media** tenía algunos méritos.

Por lo pronto contaba con una escena memorable: el *strip-tease* de Basinger con música de Joe Cooker, que fue parodiado, repetido e incorporado a las fantasías eróticas de muchos. Hoy, **Déjate el sombrero puesto** —el tema de Cooker— es sinónimo de *strip-tease*. Tenía también otro mérito que hasta ese momento las películas eróticas habían desecha-

do: era una obra que apuntaba tanto a las fantasías masculinas como a las femeninas.

El sociólogo italiano Francesco Alberoni en su libro *El erotismo* caracteriza como típica manifestación del erotismo masculino a las películas pornográficas, y del erotismo femenino, a las novelas rosas (con sus distintas expresiones: la telenovela, el film romántico, etc.). **Nueve semanas y media** tenía elementos de ambos discursos. Del género pornográfico tomaba la disponibilidad sexual: a un hombre le gusta una mujer, la elige y hace con ella lo que quiere, la somete a todos sus deseos por más bizarros que resulten. Del género rosa incorporaba la seducción: un hombre atractivo estaba dispuesto a comprar regalos, obsequiar flores, hacer todo un esfuerzo de producción para que la mujer (único objeto de deseo de ese hombre) se entregara. La conjunción daba un producto comercial exitoso. Eso sí: la versión que se vio en los cines norteamericanos tenía algunos minutos menos. El Código Hays ya no está en vigencia pero el peligro comercial que significa para una película la calificación R funciona en la mente de los directores y productores con una eficacia que hubieran envidiado censores de otros tiempos.

Al año siguiente de **Nueve semanas...**, Adrian Lyne estrenó **Atracción fatal** (*Fatal Attraction*), película en la que no abundaban las escenas de sexo pero cuyo único tema era el sexo: la infidelidad, la obsesión por mantener el amante o por mantener la felicidad pequeño burguesa. El tratamiento de la infidelidad distaba mucho del realizado en películas como **La aventura** (*L'avventura*, 1960) de Antonioni o **Demasiado bella para mí** (*Trop belle pour moi*,

1989) de Bertrand Blier, para dar dos ejemplos extremos. En **Atracción fatal** todo es obvio, exagerado y —esencialmente— moralista: el descontrol sexual puede conllevar daños a la gente sana pero si uno se arrepiente es perdonado y la moral correcta triunfa.

Las dos películas de Lyne marcan las líneas fundamentales seguidas por el cine erótico hollywoodense, al menos en el cine de alto presupuesto. El erótico-sentimental intenta congeniar las fantasías de hombres y mujeres: Zalman King y sus películas —como **Orquídea Salvaje** (*Wild Orchid*, 1990) y sus secuelas— son un claro ejemplo. La característica principal de estos films es que las escenas de sexo resultan sumamente artificiosas. Los cuerpos —de una perfección de plástico— están filmados con buena calidad técnica pero con poca imaginación. Si los *partenaires* contaran con algo de ropa pasarían por simples videos de gimnasia aeróbica.

Algo parecido ocurre en las películas "norteamericanas" de Paul Verhoeven como su ya clásica muestra de cine erótico **Bajos instintos** (*Basic Instinct*, 1992) o la increíble **Showgirls** (1996). El "contenido" policial de ambas parece alejarlas del género erótico-sentimental pero sólo aparentemente. Por sus planteos estéticos estas dos películas no se diferencian demasiado de las de King o Lyne. Por sus contenidos, **Bajos instintos** y **Showgirls**

●
Vanessa Redgrave y David Hemmings en *Blow-up*, de Antonioni





parecen una cruz entre los dos géneros, el sentimental y el moralista.

Verhoeven es el más claro ejemplo de lo que puede hacer la industria cinematográfica norteamericana con un director interesado en el sexo: **El cuarto hombre** (*The Fourth Man*, 1979), su película "holandesa", contiene escenas eróticas perturbadoras, complejas y hasta molestas. De las oníricas tijeras de **El cuarto hombre**—que podían representar los terrores de un católico ante el sexo— al pica-hielo de **Bajos instintos**—que representaba una sarta de engaños argumentales— hay un puente de decadencia que Verhoeven no dudó en atravesar.

La otra línea del erotismo hollywoodense es todavía mucho más pobre que la anterior y hasta más frustrante. El erotismo-moralista promete sexo y sólo entrega moralejas edificantes. Extrañamente, esta línea no está tan representada por determinados directores como por una actriz: Demi Moore. Desde la adolescente **Ghost** (Jerry Sucker, 1990), a **Striptease** (Andrew Bergman, 1996) pasando por **Propuesta indecente** (*Indecent Proposal*, Adrian Lyne-1993) y **Acoso sexual** (*Disclosure*, Barry Levinson-1994), la mujer de Bruce Willis ha demostrado —ya haciendo de buena, ya haciendo de mala en **Acoso...**— las ventajas de mantener una conducta sexual sana. Hay más sexo en un teleteatro brasileño que en la suma de películas protagonizadas por Demi Moore.

Las chicanas contra el erotismo hollywoodense surgen fácilmente: ¿cómo se puede hablar de "erotismo" en un cine que puede llegar a tener como *sex-symbols* a Julia Roberts o a Sandra Bullock? ¿De qué sexo hablamos si una heroína erótica como Brooke Shields sobrevivió virgen hasta bien entrada la madurez mientras del otro lado del Atlántico Jane March perdía —o decían que perdió— su virginidad en **El amante** (*L'amant*, Jean-Jacques Annaud-1992), su primer protagonista? ¿Cómo puede desarrollarse el erotismo en un cine donde una *sex-symbol* como Cindy Crawford pone el grito en el cielo cuando tiene que desnudarse para la pantalla después de haberse desnudado en infinitad de fotos y campañas publicitarias? ¿Qué erotismo si el culito de Kevin Costner es el de un doble y lo mismo pasa con las piernas de Julia Roberts? ¿Hasta donde irá la perversión de la industria cinematográfica norteamericana que gasta millones de dólares en efectos especiales pudiéndolos gastar en *cachet* para que se deleiten en juegos eróticos sus más apreciadas estrellas?

Por suerte nos queda David Lynch.

Monika y ese exótico cine europeo



Con el retraso lógico del eco que siempre resuena al sur del Río Grande, entre finales de los '60 y comienzos de los '70 un fenómeno singular se apoderaba de ciertas tardes en el interior de un cine de Villa Devoto. Grupos de adolescentes que se escabullían de sus obligaciones escolares asistían con nerviosa expectativa (así lo denunciaban aquellas risas y grititos) a ver un programa doble—en incluso, a veces triple—que prometía ciertas delicias carnales, elemento básico para lo que se entendía como la educación sentimental de los jóvenes. Por un precio más que razonable, era permitido observar algún atrevido film de alguna diosa local (invariablemente Isabel Sarli o Libertad Leblanc) y otro en una lengua indescritible que alguien siempre se apresuraba a señalar como sueco. La identidad nórdica presagiaba un mito: el de wálkirias rubias entrenadas en el desenfreno sexual. No obstante, la mayoría de las veces la platea caía sumida en un desconcierto absoluto, aunque reprimido por "*esa escena que ya va a llegar*". Y en efecto, a veces llegaba, aunque en realidad para entonces importaba bastante poco. Se decía que esas películas las filmaba un tal Bergman, a quien los adolescentes imaginaban como un tipo disoluto al que con seguridad le habían cortado la parte más sustanciosa de su obra.

El fenómeno, como se ha dicho, no era nuevo. Cuando Hollywood a través de sus códigos de producción en 1934 se aplicó con excesivo celo a erradicar el erotismo de las pantallas norteamericanas, dio origen a un nuevo género que apostaba a un voyeurismo barato dado a conocer como *sexploitation cinema*. Se trataba, en general, de obras poco menos que caseras e incluso hasta algo inocentes en su fundamentación, que recorrían circuitos marginales. Durante los años '30 y '40 el único modo de ver algún atributo sexual en las pantallas americanas estuvo limitado a documentales pedagógicos sobre enfermedades venéreas o nuevas técnicas de parto. La visión de una mujer desnuda (ni que hablar de un hombre) era sinónimo de decadencia moral.

A mediados de los '50, sin embargo, algo comenzará a cambiar. Cadenas de pequeños cines independientes (los conocidos *arthouse cinemas*) en las grandes ciudades resuelven introducir algunos films europeos que incluyeran algunas cortas secuencias eróticas. Se apreciaba en ellos sobre todo su "*exótico realismo*". De estas secuencias—a menudo insignificantes en la trama del film—nació el mito del "*pecado europeo*".

En 1955, Kogar Babb, un ex empresario periódico de Ohio, decidió también probar suerte con el cine europeo, siempre y cuando mostrara una sexualidad más natural, realista, pero también glamorosa, que era lo que los norteamericanos podían soportar. Las actitudes (sobre todo de los caballeros) habían comenzado a modificarse a partir de la aparición de una modesta revista masculina llamada *Playboy*. Las moralistas y asépticas películas de educación sexual que habían dominado el mercado de los últimos treinta años iban en camino a su desaparición.

El siguiente índice no es exhaustivo, pero se han incluido todas las referencias principales de los textos publicados desde el **número 19** hasta el **24**, inclusive. Hay nombres propios (en letra normal), temas (en *bastardilla*), libros (en *bastardilla* **negrita**) y películas (en **negrita**). Estas últimas pueden encontrarse tanto por su título original como por el que fueron conocidas en Buenos Aires, si se dio el caso. La cifra que precede a los dos puntos corresponde al número de **Film**; la/s cifra/s siguientes indican la/s página/s. La abreviatura (CM) equivale a Cortometraje, (MM) a Mediometrage, (CD) a Compact Disc, (EP) a Episodio de film colectivo, (TV) a Programa de televisión y (VC) a Videoclip. Los nombres orientales fueron incluidos en el sentido que corresponde, es decir, Toshiro Mifune no se encontrará en la M de Mifune sino en la T de Toshiro.

a

Abismo, El 24: 17
 Abyss, The 24: 17
 Acha, Jorge 22: 12
 Adler, Lou 24: 52
 Aelita 20: 36
 Afincaos, Los 24: 62-63
 Agresti, Alejandro 19: 18-23
 Agua fría, El (ver Eau froid, L')
 Agujón de la muerte, El 24: 43
 Aguilar, Santiago 20: 12
 Águila solitaria, El 24: 27
 ¡A la conquista de la Tierra! 20: 34-46
 Algunos de nosotros 23: 48
 Alice in Acidland 24: 51
 Almuerzo desnudo 24: 48
 Alsina Thevenet, Homero 22: 20-24
 Altered States 24: 47
 Álvarez, Santiago 23: 20-25
 Ángeles salvajes, Los 24: 51
 Angelopoulos, Theo 21: 58-61; 23: 49
 Annaud, Jean-Jacques 21: 30-32
 Ansia perversa, El 24: 50
 Antes de la lluvia 21: 29
 Antin, Manuel 19: 62
 Arcángel, El (TV) 24: 14-15
 Argent, L' 22: 9
 Aristarain, Adolfo 24: 18-20
 Arlt, Roberto 24: 62-63
 Arnold, Jack 20: 38; 24: 50-51
 Aroma de los deseos, El 20: 17
 Assayas, Olivier 19: 52, 54
 Astroboy 20: 52-54
 A través de los olivos
 (ver Zir e darakhtan e zeyton)
 Auditoría pendiente
 (ver Festival de Mar del Plata)
 Ava & Gabriel 23: 48-49
 Aventuras de Picasso, La
 (ver Picassos Avventyr)

b

Baker, Roy Ward 20: 39
 Barker, Clive 19: 10
 Barletta, Leónidas 24: 62-63
 Bartas, Sharunas 23: 48
 Bauer, Tristán 21: 22
 Bayer, Samuel 19: 8
 Bayón Herrera, Luis 19: 12-13
 Beavis & Butt-head Do America 24: 30-34
 Becher, Ricardo 23: 62-64
 Becker, Harold 24: 53
 Before the Rain 21: 29
 Bello, Marcelo 19: 6-7; 23: 13-15; 24: 14-15
 Ben-Hur (1959) 21: 7
 Bergman, Andrew 22: 45
 Bernhardt, Sarah 24: 9
 Bestia del otro planeta, La 20: 39-40
 Bestia humana, La 19: 35
 Bigelow, Kathryn 19: 24-26
 Bigger Than Life 24: 50
 Big Parade, The 24: 12
 Big Trouble 22: 45
 Blanco, Fabio 20: 52-54
 Blaustein, David 19: 64-66
 Body Snatchers 20: 38, 41-42
 Boost, The 24: 53
 Borges, Jorge Luis 23: 58-60
 Bowie, David 19: 8

Boyle, Danny 19: 8; 22: 14-17
 Braude, Diego 21: 8-9
 Bresson, Robert 22: 9
 Brian De Palma 20: 48-51
 Bridge, The (CM) 19: 16
 Brown, Clarence 21: 43-44
 Browning, Tod 21: 37, 41, 46-50; 24: 39
 Brownlow, Kevin 20: 14-15; 21: 40-43; 24: 39-40
 Bruja, La (1925) 21: 49-50
 Bruja, La (1930) 21: 37, 49-50
 Brute Force 19: 11
 Buela, Álvaro 19: 54; 21: 24-25, 58-61;
 23: 6-8, 30-33
 Buenos Aires Viceversa 19: 14-15
 Burnett, Charles 21: 8-9
 Burroughs, William 24: 48-49, 53
 Burton, Tim 20: 30-32
 Buscando a Ricardo III 24: 58-60
 Bye-Bye 19: 53
 By the Sun's Rays (CM) 21: 39

c

Caiga Quien Caiga (ver CQC)
 Callejón de los sueños, El 19: 8-9
 Cámara oculta 20: 18-19
 Cameron, James 24: 17
 Cancio, José Luis 19: 58-61; 22: 36-37, 42
 Canción del pecado, La 22: 40
 Carla's Song 23: 49
 Carmen Miranda: Bananas Is My Business
 20: 11
 Caro diario 22: 26-29
 Carpenter, John 20: 43-46
 Carreras, Enrique 24: 41
 Casa del ángel, La 19: 62
 Casamiento en Buenos Aires 19: 12
 Caserón de las sombras, El 21: 12-13
 Casino 20: 10
 Cassavetes, John 22: 30-45
 Castle, William 24: 43
 Cazador de tigres, El 21: 49
 Cazadores de utopías 19: 64-66
 Celluloid Closet, The 21: 6-7
 Chan, Jackie 19: 56
 Chaney, Lon 21: 34-52
 Chantas, Los 19: 38, 47
 Chayefsky, Paddy 24: 47
 Chelsom, Peter 24: 6-7
 Chenal, Pierre 20: 62-64
 Child Is Waiting, A 22: 40-41
 Christensen, Benjamin 21: 47-48
 Christiane F. 24: 53
 Ciao! Manhattan 24: 52
 Cine argentino '96 23: 52-57
 Cine bizarro 23: 6-8
 Cine de Hong Kong (ver De la China con furor)
 Cine de los '90, I y II (ver Dioses han muerto, Los)
 Cine mudo argentino, El 21: 10
 City War 19: 57
 Clark, Larry 22: 18-19
 Clarke, Shirley 24: 51
 Clayton, Jack 21: 12-13
 Clayton, Sue 23: 50
 Clerks 23: 15-16
 Clive Barker's Lord of Illusions 19: 10
 Clockers 21: 24-25
 Cocteau, Jean 24: 46
 Coen, Joel & Ethan 19: 28-29; 23: 49
 Connection, The 24: 51
 Conquistó el mundo 20: 42

Conway, Jack 21: 37, 48-50
Coogan, Jackie 21: 43; 24: 50-51
Cooper, Merian C. 23: 11-13
Corazón de lobo 21: 39
Corman, Roger 20: 42; 24: 43-45, 51
Couselo, Jorge Miguel 22: 56-58; 23: 58-60;
24: 62-63

CQC (TV) 22: 6-7
Crack, El 19: 35-36, 45-46
Crawford, Joan 24: 10
Creeping Unknown, The
(ver **Quatermass Xperiment**)

Crime Story 19: 57
Cronenberg, David 24: 48
Crowd, The 24: 12
Crumb 21: 12
Cruzada del Buen Humor, La 19: 13
Cuadrilla, La
(ver Guridi, Luis y Aguilar, Santiago)

Cuarenta cuartos, Los 22: 12
Cuidado con las imitaciones 19: 13
Cummings, Irving 21: 41-42
Curubeto, Diego 19: 10-11, 55-57; 20: 30-32, 36-
40, 46; 21: 30-33, 41, 44, 47-49; 22: 7-8;
23: 6-8, 11, 34-41; 24: 17-20, 41-44, 49-53
Cybersix (TV) 23: 9-10

d

Dabosatsu toge 19: 10-11
Danielsson, Tage 20: 13
Danza de la fortuna, La 19: 12-13
Dar la cara 19: 36-37, 42, 46
Dassin, Jules 19: 11
Davenport, Dorothy 24: 40
Davies, Marion 24: 12
Day the Earth Stood Still, The 20: 36-37
Dead Man 23: 26-29
De Cordova, Leander 23: 12-13
De la China con furor 19: 55-57
Delirio de locura 24: 50
Del Moore, Roberto 22: 11
Demare, Lucas 24: 41
de Rooy, Felix 23: 48-49
Desprecio, El 20: 10
Dhonden, Lobsang 23: 66
Diablo no duerme, El (ver *Nachforschungen
über Jacobo Arbenz Guzmán*)
Día de fiesta 20: 55-57
Día de la independencia 20: 46
Día que paralizaron la Tierra, El 20: 36-37
Diario de Bolivia (ver Ernesto "Che" Guevara:
El diario de Bolivia)
Días extraños 19: 24-26
DiChiara, Roberto 21: 10
Dietrich, Marlene 24: 9
Dindo, Richard 21: 20, 22
Dinero, El (ver *Argent, L'*)
Dioses han muerto I 20: 58-61
Dioses han muerto II 21: 54-57
DiSalvo, Anibal 21: 21-22
Disappearance of Finbar, The 23: 50
Discépolo, Enrique Santos 19: 13
Doce monos 22: 9
Doors Collection, The 23: 11
Dos Santos, Marcelo 19: 12-13; 20: 45-46;
21: 40-42; 24: 7-8, 47
Dreifuss, Arthur 24: 43
Dridi, Karim 19: 53-54
Dr. Mabuse (1922) 24: 39
Drogas y cine (ver *Esclavos del alcaloide*)

Drugstore Cowboy 24: 49, 53
Duprat, Gastón 20: 6-7

e

Eau froide, L' 19: 52
Edel, Uli 24: 53
Ella (1925) 23: 12-13
Ella (1935) 23: 12-13
Emerson, John 24: 39
Emisario de otro mundo, El 20: 42
Emmerich, Roland 20: 46
Enemy from Space (ver **Quatermass II**)
Enfield, Cy 22: 7
Enigma de otro mundo, El (1951) 20: 36
En síntesis (TV) 20: 18-19
Entre rejas 19: 11
Epstein, Rob 21: 6-7
Ernesto "Che" Guevara: El diario de Bolivia
21: 20, 22
Esclavos del alcaloide 24: 36-53
Escuela del vicio, La 24: 50-51
Espada maldita, La (ver **Daibosatsu toge**)
España, Claudio H. 20: 63-64
Espectro, El 21: 42-43
Esper, Dwain 24: 49
Essential Michael Nyman Band, The (CD) 24: 10
Estado de los lugares, El (ver *Etat des lieux*)
Estados alterados 24: 47
Estética geopolítica, La 20: 14-16
Es todo 24: 16
Etat des lieux 19: 53

f

Fabiano, Octavio 21: 20, 39, 46-47; 24: 49, 52
Faces 22: 41
Faenza, Roberto 24: 54-57
Fairbanks, Douglas 24: 39
Fantasma de la Ópera, El (1925) 21: 45-46
Fargo 19: 28-29; 23: 49
Fatalitas 21: 40-41; 24: 39
Feldman, Simón 19: 63
Ferrara, Abel 20: 38, 41-42
Ferreira Barbosa, Laurence 19: 52
Festín desnudo 24: 48
Festival de Gramado 22: 54-55
Festival de Mar del Plata 22: 50-53; 23: 46-50
Festival de Montevideo 20: 11-12
Feuillade, Louis 24: 13-14
Fils du requin 19: 52
Five Million Years to Earth
(ver **Quatermass and the Pit**)
Flame 23: 48
Flesh and Blood 21: 41-42
Fogosa criatura del planeta Ultra, La 20: 44-45
Forman, Tom 21: 42-43
Fortaleza oculta, La 20: 8-9
Friedman, Jerry 21: 6-7
Frustración (ver *Racing Club*)
Fuera de la ley 21: 41
Full Contact 19: 57
Funny Bones 24: 6-7

g

Gandolfo, Elvio 20: 41-44; 21: 49; 24: 48
Garcí, José Luis 19: 42
Gargano, Mariela 20: 6-7; 22: 10
Garrido, Javier 19: 9

Gasnier, Louis 24: 49
Gens de la riziére, Les 23: 48
Gens normaux n'ont rien d'exceptionnel, Les
19: 52, 54
Gente de cine 24: 12
Gente del arrozal (ver **Gens de la riziére, Les**)
Gente normal no tiene nada de excepcional, La
(ver **Gens normaux n'ont rien
d'exceptionnel, Les**)
Giblyn, Charles 21: 39
Gilliam, Terry 22: 9
Glass Shield, The 21: 8-9
Glenn Miller Story, The 24: 26-28
Gloria 22: 43-44
Golder, Gabriela 24: 16
Gran desfile, El 24: 12
Gregoretti, Ugo 20: 44-45
Griffith, David W. 22: 56, 58; 24: 39
Griffith Wray, John 24: 38-40
Guerra de las galaxias: edición especial; La
23: 34-41
Guerra de los mundos, La 20: 38
Guerra de los satélites 20: 42
Guest, Val 20: 39
Guevara, Che 21: 16-22
Guridi, Luis 20: 12
Gutiérrez, Juan Carlos 21: 16-178

h

Haine, La 19: 53-54
Harryhausen, Ray 20: 38-39, 42-43; 22: 7
Hartford, David 21: 39
Haskin, Byron 20: 38
Hatful of Rain, A 24: 50
Hawks, Howard 20: 36
Heart's Filthy Lesson (VC) 19: 8
Hendler, Martha 19: 53-54
High School Confidential 24: 50-51
Hijo del tiburón, El (ver *Fils du requin, Le*)
Hill, George 21: 46-47
Hill, Walter 22: 11
Hillyer, Lambert 21: 44
Hincha, El 19: 13, 46
Hitchcock, Alfred 24: 7-10, 27-28
Hitchcock & Selznick 24: 7-8
Hoessli, Andreas 20: 11-12
Holden, Lansing C. 23: 12-13
Hombre del brazo de oro, El 24: 50
Hombre del planeta X, El 20: 37-38
Hombre sin brazos, El 21: 47
Hora de los hornos, La 21: 18-21
Human Wreckage 24: 38-40
Humo de marihuana 24: 41
Hunchback of Notre Dame, The (1923)
21: 36-37, 44-45
Husbands 22: 41

i

Independence Day 20: 46
Innocents, The 21: 12-13
Invasión 20: 45
Invasiones extraterrestres
(ver *¡A la conquista de la Tierra!*)
Invasion of the Body Snatchers (1956)
20: 38, 41-42
Invasion of the Body Snatchers (1978)
20: 38, 41-42
Isham, Mark 19: 8-9
Isla misteriosa, La 22: 7

It Came from Outer Space 20: 38
It Conquered the World 20: 42

J

James and the Giant Peach 20: 30-32
Jameson, Fredric 20: 14-16
Jarmusch, Jim 23: 26-29
Jaula de cristal, La (ver **Glass Shield, The**)
Jim y el durazno gigante 20: 30-32
Jorobado de Notre Dame, El (1923)
21: 36-37, 44-45
Jour de fete 20: 55-57
Joyas en el cine 24: 9-10
Judge, Mike 24: 30-34
Julian, Rupert 21: 45-46
Juran, Nathan 20: 39-40
Justino, un asesino de la tercera edad 20: 12

K

Kabusacki, Fernando 19: 8-9; 22: 9
Kassovitz, Mathieu 19: 53-54
Kaufman, Philip 20: 38, 41-42
Keaton, Buster 20: 14-15; 21: 45, 47, 51-52
Kiarostami, Abbas 20: 12
kids 22: 18-19
Kihachi Okamoto 19: 10-11
Killing of a Chinese Bookie, The 22: 43
Kilómetro 111 19: 63
Klimovsky, León 24: 41
Kovacic, Diego 21: 30
Kramer, Stanley 22: 40-41
Kupchik, Christian 19: 50-53; 22: 43-45;
23: 46-50; 24: 6-7
Kushevatsky, Axel 20: 42; 21: 46; 23: 40
Kusturica, Emir 21: 26-29

L

Labate, Wilma 23: 50
La Mary 19: 35, 37-38
Lam, Ringo 19: 56-57
Lane, Gary 19: 16
Lang, Fritz 24: 39
Laplaine, Jose 23: 48
Last Supper, The 23: 50
Ledo, Rodolfo 21: 20
Lee, Spike 21: 24-25
Leff, Leonard J. 24: 7-8
Leguizamón, Juan A. 23: 9-10
Leigh, Mike 23: 30-33
Lescano, Victoria 24: 9-10
Levin, Mario 20: 26-28
Light in the Dark, The 21: 43-44
Lippenholtz, Bettina 24: 46
Llegaron de otro mundo 20: 38
Lloyd, Frank 21: 43
Loach, Ken 23: 49
Lone Star 23: 49
Looking for Richard 24: 58-60
López, Daniel 24: 64-66
Lord of Illusions
(ver **Clive Barker's Lord of Illusions**)
Love Streams 22: 34-35, 44-45
Lubitsch, Ernst 22: 20-24
Lucas, George 23: 34-41
Lumiton 19: 32-35
Luz en las tinieblas, La 21: 43-44

M

Macadam tribu 23: 48
MacQuarrie, Murdock 21: 39
Madre Dao, de schildpadgelijkende 20: 11
Magazine For Fai (TV) 19: 6-7
Maharbiz, Julio (ver **Auditoría pendiente**)
Malvado Zaroff, El 23: 11
Manchevski, Milcho 21: 29
Man from Planet X, The 20: 37-38
Mann, Anthony 24: 26-28
Manrupe, Raúl 19: 14-15, 46-48; 22: 46-48; 24: 41
Man with the Golden Arm, The 24: 50
Maranghello, César 21: 62-66; 22: 60-65; 24: 67
Márbiz, Julio (ver Maharbiz, Julio)
Maridos 22: 41
Marihuana (1936) 24: 49
Marihuana (1950) 24: 41
Martel, Lucrecia 19: 6-7
Martín (hache) 24: 18-20
Martin, Steven 22: 8
Martínez Suárez, José A. 19: 30-48; 22: 54-55;
23: 66
Masacre en Nueva York 19: 56
Más allá de Zanzibar 21: 48-49
Mastroianni, Marcello 24: 54-57
Maudet, Alain 24: 13-14
Mazziotti, Nora 21: 12-14
Mercader del vicio, El 24: 52
Melián, Álvaro 19: 66; 20: 14-16
Mepris, Le 20: 10
Merlet, Agnès 19: 52
Mestman, Mariano 21: 18-21; 23: 20-25
Mia generazione, La 23: 50
Mientras la ciudad duerme 21: 48
Minnie and Moskowitz 22: 42
Minnie y Moskowitz 22: 42
Mirada de Ulises, La
(ver **To Vienna tou Odyssea**)
Misión: Imposible 20: 48-51
Mission: Impossible 20: 48-51
Mockery 21: 47-48
Molinari, Mariela 22: 12
Monnikendam, Vincent 20: 11
Monroe, Marilyn 24: 10
Monteagudo, Luciano 22: 42-43
Moreno, Adriano 23: 24
Moretti, Nanni 22: 26-29
Mosca, Mario 21: 33
Most Dangerous Game, The 23: 11
Muchachos de antes no usaban arsénico, Los
19: 38-40, 47-48; 24: 65
Muchachos de antes no usaban gomina, Los
24: 64-66
Muertos vivientes 20: 38, 41-42
Müller, Robby 21: 32-33
Música y lágrimas 24: 26-28
Musidora 24: 13-14
Mysterious Island 22: 7
Mystery of the Leaping Fish 24: 39

N

Nachforschungen über Jacobo Arbenz Guzmán 20: 11-12
Naked Killer 19: 57
Naked Lunch 24: 48
Nápoles, Iván 23: 24-25
Native Son (1951) 20: 62-64
Navarro, Fanny 21: 62-66; 22: 60-65; 24: 67
Neill, Roy William 20: 35-36

Ninotchka 22: 22, 24
Noches sin lunas ni soles 19: 40, 48
Nómadas del norte 21: 39
Nomads of the North 21: 39
Not of This Earth 20: 42
Nuevo cine francés (ver **Una multitud de jóvenes**)
Nuevo cine japonés (ver **Fortaleza oculta, La**)
Nuevo tango, El (CM) 23: 20-25
Nyby, Christian 20: 36
Nyman, Michael 24: 10

O

O'Connor, William A.
Old Dark House, The 21: 12-13
Oliva, Juan 22: 12
Oliver Twist (1922) 21: 43
Omicron 20: 44-45
Once a Thief 19: 57
Once Upon a Time in China 19: 57
Opening Night 22: 43
Orain, Fred 20: 55-57
Orme, Stuart 20: 41-42
Osamu Tezuka 20: 52-54
Otro lado, El (TV) 23: 42-45
Oublette, The 21: 39

P

Pace that Kills, The 24: 49
Pacino, Al 24: 58-60
Panh, Rithy 23: 48
Pal, George 20: 38
Palmer, John 24: 52
Paloalto, Claudia 19: 16; 21: 6-7
Pandilla salvaje, La 22: 7-8
Panic in Needle Park 24: 51-52
Pánico en el parque 24: 51-52
Parks, Jr. Gordon 24: 52
Pauls, Christian 19: 63
Peckinpah, Sam 22: 7-8
Película del rey, La 19: 62
Penalty, The 21: 40-41; 24: 39
Peña, Juan Manuel 24: 22-28
Perder (el) tiempo (CM) 22: 10
Pereyra, Fernando 24: 10-11
Perro (CM) 20: 6-7
Petit de Murat, Ulyses 23: 58-60
Phantom of the Opera, The (1925) 21: 45-46
Picado fino 20: 22-25
Picassos Avventyr 20: 13
Pichel, Irving 23: 11-13
Pickford, Mary 22: 21-22
Pineau, Sergio Francisco 24: 10-11
Podestá, Mario (ver **Urtizbarea, Mex**)
Polosecki, Fabián 23: 42-45
Porta-fouz, Javier 20: 10
Portela, Alejandra 19: 14-15; 21: 10
Posadas, Abel 19: 14-15, 47-48; 24: 67
Poseión satánica 21: 12-13
Preminger, Otto 24: 50
Premio ICI de Video 22: 10
Private Snafu 22: 46-48
Profundo carmesí 23: 50
Protazanov, Jakov 20: 36
Pueblo de los malditos, El 20: 39, 43-44
Puppet Master, The 20: 41-42

q

Quatermass and the Pit 20: 39
Quatermass II 20: 39
Quatermass Xperiment, The 20: 39
Quiroga, Horacio 22: 56-58

r

Racconto 23: 62-64
Racing Club 23: 66
Radio-Mania 20: 35-36
Rambova, Natasha 24: 9
Ray, Nicholas 24: 50
Reefer Madness 24: 49
Reid, Wallace 24: 39-40
Reino, El (ver **Riget**)
Rengo de Nueva Orleans, El 21: 41-42
Reto callejero 24: 43
Richet, Jean-François 19: 53
Riget 20: 12
Rilla, Wolf 20: 39, 43-44
Rio Cine Festival 21: 7-8
Ríos, Horacio 22: 6-7
Riot on Sunset Strip 24: 43
Road to Mandalay, The 21: 46
Rocha, Glauber 23: 13-15
Rochant, Eric 19: 52, 54
Rodríguez Jáuregui, Pablo 20: 42-43; 21: 7-8; 22: 12; 23: 17-18; 24: 51
Romano, Gerardo 24: 41
Romero, Manuel 19: 12-13, 33; 24: 64-66
Rosita 22: 21-22
Rudolph, Alan 19: 8-9
Rumble in the Bronx 19: 56
Russell, Ken 24: 47
Russo, Vito 21: 6-7

s

Sábat 22: 57
Salamanca, La (EP) 19: 37, 46-47
Sangre negra 20: 62-64
Santiago, Hugo 20: 45
Sapir, Esteban 20: 22-25
Sargento Malacara, El 21: 46-47
Sayles, John 23: 49
Schatzberg, Jerry 24: 51-52
Schoedsack, Ernest B. 23: 11-13
Schrader, Paul 19: 58-61
Schugarew, Sergei 20: 17
Scorsese, Martin 20: 10
Secretos y mentiras 23: 30-33
Secrets and Lies 23: 30-33
Sedgwick, Edie 24: 52
Sedgwick, Edward 21: 45-46
Selick, Henry 20: 30-32
Selznick, David O. 24: 7-8
Sendrós, Paraná 19: 45-46, 64-66; 21: 19; 22: 55
Seoane, Juan Manuel 24: 16
Sergio, el idiota 21: 47-48
Series (ver *Sony Channel*)
Seven Years in Tibet 21: 30-32; 23: 66
Shadows (1922) 21: 42-43
Shadows (1959) 22: 39-40
Shallow Grave 19: 8; 22: 14-17
She (1925) 23: 12-13
She (1935) 23: 12-13
Shock, The 21: 44
Show People 24: 12

Sidney, Sylvia 23: 10
Siegel, Don 20: 38, 41-42
Sinclair, Ingrid 23: 48
Sin condena (TV) 21: 20
Sin honor y sin respeto 19: 8
Sitcoms (ver *Sony Channel*)
Si yo fuera grande (CM) 19: 9
Smith, Kevin 23: 15-16
Sobreviven 20: 45-46
Soffici, Mario 19: 63
Solberg, Helena 20: 11
Sombras 22: 39-40
Sony Channel 21: 12-14
Sorín, Carlos 19: 62
Sostiene Pereira 24: 54-57
Sotto voce 20: 26-28
Spirit of St. Louis, The 24: 27
Star Wars, Special Edition 23: 34-41
Stewart, James 24: 22-28
Strange Days 19: 24-26
Suárez, Pablo 22: 44-45
Subs 20: 16-17
Suburbio (proyecto) 23: 58-60
Superfly 24: 52
Superman, The Movie (CD) 24: 11
Swanson, Gloria 24: 9

t

Tabucchi, Antonio 24: 54-57
Takeshi "Beat" Kitano 20: 8-9
Tarantino, Quentin 19: 56-57
Tati, Jacques 20: 55-57
Taxi Driver 19: 58-61
Taylor, Elizabeth 24: 10
Telenoche (TV) 20: 18-19
Teleschow, Gleb 20: 16-17
Tell It to the Marines 21: 46-47
Terremoto, El 21: 44
Theremin-An Electronic Odyssey 22: 8
They Live 20: 46-47
Thing, The (1951) 20: 36
Thornby, Robert 21: 39
Tiempos cortos 22: 10
Tinayre, Daniel 19: 34-35, 37
Tingler, The 24: 43
Tiro de gracia 23: 62-64
Title, Stacey 23: 50
Too Late Blues 22: 40
Torre Nilsson, Leopoldo 19: 62
Torrentes de amor 22: 34-35, 44-45
To vienma tou Odyssea 21: 58-61; 23: 49
Trainspotting 22: 14-17; 24: 51
Trap, The 21: 39
Trier, Lars von 20: 12
Trip, The 24: 43-45
Trouble in Mind 19: 8-9
Tsui Hark 19: 57
Tuerto de Mandalay, El 21: 46
Tumba al ras de la tierra 19: 8; 22: 14-17
12 Monkeys 22: 9
20 Million Miles to Earth 20: 39-40

u

Ulmer, Edgar G. 20: 37-38
Últimos días de la víctima (proyecto) 19: 40, 43
Una familia delirante (ver **Funny Bones**)
Una mujer bajo influencia 22: 42-43
Una multitud de jóvenes 19: 50-54

Underground 21: 26-29
Un diccionario de films argentinos 19: 14-15
Unholy Three, The (1925) 21: 49-50
Unholy Three, The (1930) 21: 37, 49-50
Unknown, The 21: 47
Un lugar en el mundo 24: 18-20
Un monde sans pitié 19: 52
Un mundo sin piedad (ver **Un monde sans pitié**)
Un niño espera 22: 40-41
Up in Smoke 24: 52
Urtizbera, Mex 19: 6-7
Usurpadores de cuerpos, Los (1978) 20: 38, 41-42
Usurpadores de cuerpos (1994) 20: 38, 41-42

v

Valentina 19: 33
Valentino, Rodolfo 24: 9, 63
Vallina, Carlos 24: 58-60
Vampires, Les 24: 13-14
Vampiros, Los 24: 13-14
Van Sant, Gus 24: 53
Viaje de una noche de verano 19: 37, 46-47
Viciosos, Los 24: 41
Videobrasil 23: 17-18
Vidor, King 24: 12
Villa Cañas 19: 32, 45
Village of the Damned (1960) 20: 39, 43-44
Village of the Damned (1995) 20: 43-44
Visitante, El (TV) 23: 42-45

w

War of the Satellites 20: 42
War of the Worlds 20: 38
Weiman, David 24: 52
West of Zanzibar 21: 48-49
Whale, James 21: 12-13
Where East Is East 21: 49
While the City Sleeps 21: 48
Wild Angels, The 24: 51
Wild Bill 22: 11
Wild Bunch, The 22: 7-8
Wilder, Billy 24: 27
Williams, John 24: 11
Wise, Robert 20: 36-37
Witch Hunt 19: 61
Wolf, Sergio 23: 52-57
Wolfson, Diego 19: 6-7;
Woman Under the Influence, A 22: 42-43
Woo, John 19: 56-57
Worsley, Wallace 21: 36-37, 44-45, 40-41; 24: 39
Wright, Richard 20: 62-64
Wyler, William 21: 7

y

...Y el mundo marcha 24: 12
Yo, Christiane F..., 13 años, drogada y prostituida 24: 53
Young Americans 19: 8
Yolis, Yvonne 19: 53-54, 20: 8-9; 22: 41

z

Zabala, Guillermina 22: 14-17; 23: 26-29; 24: 30-34
Zinnemann, Fred 24: 50
Zir e darakhtan e zeyton 20: 12
Zwigoff, Terry 21: 12

Monika, una chica muy mala

Entre sus primeras inversiones, Babb compró a ciegos los derechos americanos de una película del ignoto director sueco Ingmar Bergman. El título del film era **Sommaren med Monika** (*Summer with Monika*, de acuerdo a la traducción inglesa), producida en 1952 y con Harriet Andersson en el papel central. Por encima de la mítica secuencia en que la actriz aparece bañándose desnuda, Babb encontró el film algo sombrío, melancólico y, sobre todo, demasiado largo. El título también era un problema: en lugar de sugerir algún atrayente indicio sexual, "parece la invitación a la fiesta de primera comunión de una niña", indicó David Friedman, socio de Babb y encargado de la distribución.

Había que pensar en algo si pretendían lograr algún suceso con ese extraño film. Y Babb, que de negocios conocía un poco, puso manos a la obra. Para empezar, redujo su longitud de 97 a 65 minutos, dobló la banda sonora al inglés —aquellos diálogos en sueco podían desmotivar a cualquiera— y le confió al compositor Les Baxter la tarea de escribir una nueva y más alegre banda sonora, ya que la original, de Erik Nordgren, era como una partitura sinfónica. Faltaba el último toque: el título fue modificado por **Monika, the Story of a Bad Girl**. Ahora sí, ya estaban en condiciones de atrapar al mercado. El film fue lanzado con una campaña publicitaria cuyo ingrediente principal era un coloreado afiche que representaba, en palabras del orgulloso Friedman, a "una chica muy bien formada, con un cabello sedoso, corriendo desnuda hacia un cercado de árboles, dejando ver su cola suavemente redondeada y rosa en el punto central de la visión".

Friedman logró colocar a **Monika** sin mayores dificultades en varios autocines del Medio Oeste de los Estados Unidos, hasta donde llegaban jóvenes campesinos y ansiosos muchachos (a veces conduciendo muchos kilómetros) para ver qué era lo que el Gran Mundo tenía para ofrecer. **Monika** no tardó mucho en convertirse en un éxito, en parte gracias a un foto-reportaje con Harriet Andersson publicado en el suplemento dominical del *Des Moines Register*, obviamente también propuesto por Friedman. Las recaudaciones obtenidas por el film en el *mid-west* llamaron la atención de la revista especializada *Variety* que también le dedicó un artículo al peculiar fenómeno.

No obstante, no todas serían alegrías para los distribuidores. Para su gran sorpresa, Friedman recibiría un furioso telegrama de la oficina central en Nueva York de la productora nacional sueca Svensk Filmindustri (SF). Si bien Babbs había comprado los derechos para la exhibición americana de **Monika**, no los registró formalmente y un juicio venía en camino. Se arregló un encuentro a toda velocidad en Nueva York entre las partes litigantes y allí pudo saberse que los derechos ya habían sido vendidos a Cy Harvey, de Janus Film Distribution. Harvey compró una cantidad de copias completas y sin doblar para su exhibición en las *arthouses* y se sentía perjudicado por la maniobra realizada con el film de

INGMAR BERGMANS

VÄRLDSSUCCÉS

Sommaren med Monika



EN FILM OM UNGA KÄNSLOR
DJÄRV! FRISPRÄKIG!
CHOCKERANDE!

HARRIET ANDERSSON · LARS EKBORG

● Hope Hampton en uno de los cortos
McCall Fashion News

e

por Christian Kupchik

Bergman. Friedman consiguió que la SF le permitiera seguir exhibiendo la versión mutilada en los cines campesinos del oeste, pero de todos modos los abogados de la productora lo demandaron por "haber destrozado una obra de arte" con su brutal montaje.

La tijera y los nombres

Increiblemente, la versión "grosera" de **Monika** siguió girando durante cinco años por autocines y pequeñas salas pueblerinas que nunca antes habían visto una película extranjera. En las ciudades más importantes se pudo apreciar el original, sin cortes ni doblajes, distribuido por Janus. Para muchos norteamericanos fue la única película de Bergman que conocieron. Al menos lo fue para David Friedman. Durante el encuentro con los representantes de la SF en Nueva York, se le planteó al distribuidor si conocía el valor de obras como **El séptimo sello** o **Sonrisas de una noche de verano**. Friedman reconoció no haber escuchado nunca hablar de ellas, pero se animó a preguntar si en alguno de estos films "podía verse alguna teta". Entrevistado en 1977, Koggar Babb recordaba a **Monika** con algún regocijo, pero le era imposible identificar quién la había realizado. "El director era un extranjero... Creo que se hizo algo conocido".

Los despropósitos cometidos con **Monika** ya tenían algunos antecedentes y no serían los últimos cometidos en Estados Unidos para con el cine europeo sospechado como demasiado "intelectual", "sutíl" o "denso". Ya en 1930 el distribuidor Harold Auten consiguió una curiosa marca al reducir **La fin du monde**, de Abel Gance, de 105 a 54 minutos. Lo cierto es que la avidez del público norteamericano por descubrir algo "pecaminoso" debió concentrarse en el cine europeo, lo que llevó a que en 1960 tuviera lugar un prodigio inédito: las salas proyectaron cuatro veces más cine europeo que nacional. El récord absoluto lo batió... **Y Dios creó a la mujer** (Roger Vadim, 1956), que proporcionó a sus distribuidores cuatro millones de dólares y transformó a la joven Brigitte Bardot en la nueva diosa sexual del momento. Algunas de estas películas europeas tuvieron la particularidad de ser anunciadas y exhibidas tanto como films de arte (sobre todo en los centros urbanos) como "porno popular". El caso más sintomático en este sentido fue **La dolce vida**, de Fellini, que atrajo a las masas con la promesa de una fiesta orgiástica.

La receta para el éxito de estas producciones "deformadas" radicaba en una estudiada campaña publicitaria urdida por los distribuidores, que colocaban el acento en títulos ambiguos o, en ocasiones,

seleccionando escenas —y a veces, hasta inventándolas— fuera del contexto real del film¹. Claro que siempre tenían que luchar entre lo que se podía sugerir y la estricta doble moral que regulaba la opinión pública norteamericana. Este difícil equilibrio podía suscitar algunos problemas o, cuando menos, situaciones que derivaban en lo que podía ser el argumento de una comedia de enredos.

El film francés **Mademoiselle Strip-tease** (Marc Allégret, 1956), por ejemplo, con Brigitte Bardot y Agnès Laurent, fue lanzado al mercado norteamericano en 1960 como **The Nude Set**. Sin embargo, como la prensa de California se negó a imprimir la pabra "nude" (desnudo), el título del film fue nuevamente cambiado por **The Undressed Set**. Como *undressed* (desvestido) seguía violentando la susceptibilidad pública, conoció un cuarto título: **The Fast Set**. Por si fuera poco, en algunos estados conoció otro nombre aún más desconcertante: **Please! Mr. Balzac**, algo que ni siquiera en sus más febriles delirios hubirera podido concebir el autor de la *Comedia humana*, totalmente ajeno a la trama de la obra. Este film, bajo cualquiera de sus denominaciones resultó un gran éxito para la distribuidora Radley Metzgers Audobon Films. Fortalecido por este triunfo, Metzger compró los derechos de otro film francés con Agnès Laurent, **Les Collégiennes**. La elección volvió a ser un acierto, que retitulado **The Twilight Girls** recaudó una interesante cantidad de dólares, aun cuando en el estado de Nueva York el film fue prohibido a causa de sus escenas de desnudos y amor lésbico.

El espíritu de una época

Las ansias del público norteamericano por ver el erotismo europeo en todas sus supuestamente exóticas y sofisticadas formas, hizo que muchos directores empacaran sus cámaras y partieran al Viejo Continente dispuestos a capturar el mito. Radley Metzger, alentado por el éxito de sus films franceses, dedujo que podía llegar a ser mucho más propicio producir sus propios films, de modo que a mitad de los '60 realizó dos viajes para volver con una película de cada uno de ellos. Del primero resultó **Dirty Girls** (1963), una historia dura sobre la prostitución filmada en dos partes, París y Munich. **The Alley Cats** (1964, pero recién distribuida desde 1966) fue la segunda producción europea de Metzger y, según sus propias declaraciones, fue el primer film que contenía un retrato serio de la homosexualidad femenina. Más allá de los resultados, al menos tuvo la buena idea de ubicar detrás de la cámara a Hans Jura, uno de los mejores fotógrafos del cine europeo de entonces.

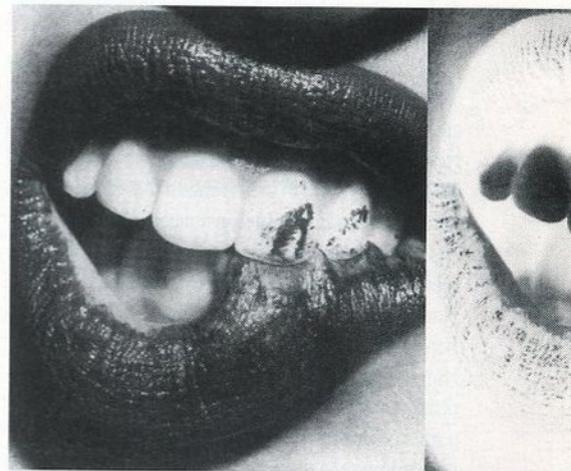
El puritanismo americano siguió condicionando la sexualidad a un exotismo europeo. No obstante, en 1966 tuvo lugar un curioso fenómeno que sobresaltó a las conciencias dormidas. Un aceptable fotógrafo submarinista, John Lamb, sin mayores antecedentes en el cine que haber participado como camarógrafo en el film **Viaje al fondo del mar** (Irwin Allen, 1961), y luego en la serial del mismo

nombre, realizó **The Raw Ones**, obra que no hizo más que mostrar aquello que los hombres americanos habían esperado pacientemente desde los primeros films nudistas de los años '20: *full frontal nudity*, es decir, la verdad desnuda sin ángulos estratégicos ni tácticas de iluminación. Lamb entregaba en el más puro estilo norteamericano, de modo crudo y sin dobleces, aquello que el cine europeo (supuestamente) presagiaba y no terminaba por entregar: primeros planos de sexos masculinos y femeninos. Nada de retóricas extrañas, como **La noche**, de Antonioni. Esto era sexo de verdad, aunque la historia pasaba a un segundo plano. **The Raw Ones** consiguió buenas ventas en Los Angeles, Albuquerque, Dallas y Charlotte. La censura intentó detener su exhibición numerosas veces, pero Lamb ganó los juicios: el film tenía un aire tan académico, tan seco, para nada espectacular, que ni siquiera se podía aducir que explotaba la moral.

Monika estaba muy lejos de suponerse lo que había creado. La actriz Harriet Andersson declaró nunca haber visto la versión de su debut norteamericano, aunque sabía que llegó a circular una a la que incluso se le añadió una escena filmada en un campamento nudista. Es muy probable que todavía hoy, en algún pueblo del *midwest*, un señor mayor recuerde con una sonrisa bobalicona aquellas "locas" películas europeas de entonces. Con seguridad, frente al desenfreno del presente, seguirá pensando que "todo tiempo pasado fue mejor".

1. Esto no sólo sucedió en Estados Unidos: en nuestro país el mecanismo se aplica con la misma frecuencia. El film **Monsieur Hire** de Patrice Leconte, fue rebautizado por los distribuidores como **La noche es mi enemiga**. Pero lo más increíble era el afiche que lo ilustraba: se trataba del dibujo de un hombre atisbando a una mujer en un momento pasional, escena que no aparece en la obra de Leconte.

Enfrente: **Godivas orientales en Sex & Zen**





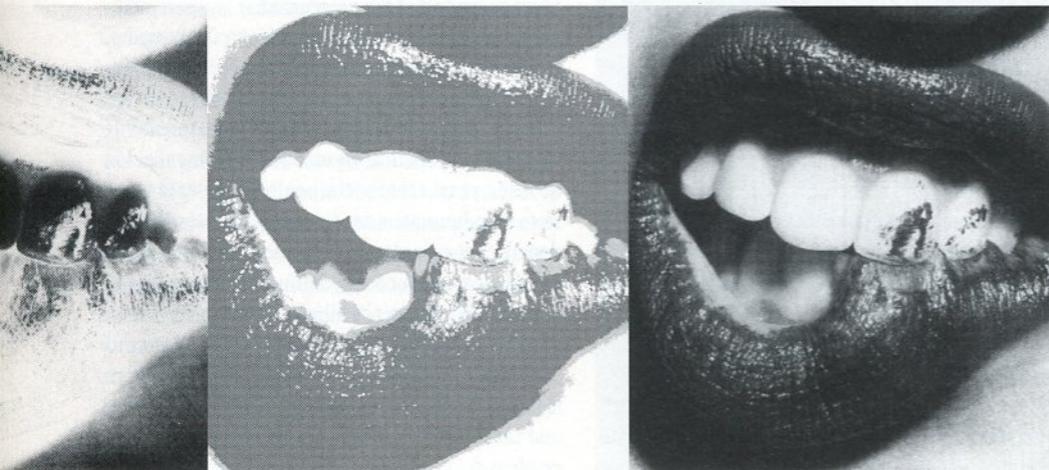
Dos son occidentales y dos orientales. Los dos primeros destacaron por cierta temprana franqueza y pusieron en cuestión las pautas vigentes de la censura. Los otros dos jamás llegaron a ser vistos comercialmente en occidente y se ignoran las posibles repercusiones que pudieron haber tenido en sus respectivos países. Los cuatro son grandes films.

Los amantes (*Los amantes*, 1958)

Dir: Louis Malle. *arg:* cuento de Dominique Vivant. *g:* Louis Malle, Louise de Vilmorin. *fof:* Henri Decae. *cor:* Jeanne Moreau, Alain Cuny, Jean-Marc Bory, José Luis de Villalonga, Judith Magre, Gaston Modot. *prod:* Irenée Leriche.

En 1958 Louis Malle presentó su segundo largometraje: **Los amantes**. Allí, "el personaje interpretado por Jeanne Moreau —una burguesa casada— trata de escapar a la rígida monotonía de su existencia mediante la entrega a un amor apasionado y erige el erotismo como valor supremo"¹. Truffaut llamó a esta película "la primera noche de amor en el cine"², merced a una discutida escena en que Malle descubre el amor físico, que hasta entonces se presentaba públicamente velado. La película causó gran escándalo, en apariencia, por el primer plano de Jeanne Moreau cuyo rostro reflejaba el placer sexual que estaba disfrutando.

1958 fue el año de explosión de la *Nouvelle vague* —Malle realizó **Los amantes**, Chabrol **El bello Sergio** (*Le beau Serge*) y al año siguiente **Los primos** (*Les cousins*)—, cuya presentación "oficial" ocurrió en el Festival de Cannes de 1959, festival en el que Truffaut ganó el Premio a la Mejor Dirección por **Los 400 golpes** (*Les 400 coups*, 1959) y se exhibió fuera de concurso **Hiroshima mon amour** (*Idem.*, 1959) de Resnais. ▶



4
films

Los críticos de *Cahiers du Cinéma*, fundada en 1951, habían reclamado un cine de autor, donde dominara la libertad creadora del director respecto de cualquier otra exigencia comercial. Rindieron culto a la imagen, en el sentido en que Astruc habló de ella en 1948 en su teoría de la *camera-stylo* (cámara-pluma), donde destacaba a los realizadores como Renoir y Bresson, que utilizaban la cámara del mismo modo que un escritor usa la pluma: ofreciendo su subjetividad, una lectura íntima y personal de las cosas. Entre los precursores de la *Nouvelle vague* se consideró a Roger Vadim y a Malle, que en sus films de 1956 y 1957 habían utilizado algunos métodos y recursos más o menos vanguardistas.

Malle había trabajado como ayudante de dirección de Bresson en **Un condenado a muerte se escapa** (*Un condamné a mort s'est échappé*, 1956), cuya influencia notoria se testimonió en su primer largometraje, **Ascensor para el cadalso** (*Ascenseur pour l'échafaud*, 1957), thriller de pericia matemática que le valió el premio Louis Delluc a los veinticuatro años. De alguna manera, **Ascensor...** prefiguró un tema constante de Malle: la relación amorosa. Tanto en el cine de la *Nouvelle vague* en general como en el de Malle en particular destacará de tal modo la preocupación por "la pareja" (Gubern escribirá que "se tiene la impresión de que la cama es el centro del universo y el punto de mira ideal para examinar sus problemas"³) que fueron criticados como "inconformistas burgueses derechistas e incluso anarquizantes"⁴. Habría que preguntarse si cualquier análisis que se considere profundo sobre las relaciones entre los sexos no acaba también y necesariamente en el nihilismo.

Pero la *Nouvelle vague* no sólo pasó a esa pesadilla que es la historia como un movimiento artístico que reformuló diversas cuestiones sobre la imagen y la realización cinematográfica, sino también como "un cine ferozmente individualista, teñido con frecuencia de un cinismo agríndice, alejado de los grandes problemas colectivos y obsesionado por los problemas amorosos"⁵. De esa pesadilla todavía no se puede despertar.

El tema de la pasión es tradicional en la literatura francesa más que en ninguna otra literatura. Malle—lo mismo que los realizadores de la *Nouvelle vague*—intentó un nuevo tratamiento para una temática que tuvo su epifanía con la *Chanson du Roland*, atravesó un tratado fisiológico en Descartes y estableció una épica particular en el género con románticos y naturalistas como Flaubert, Constant, Zola, Merimée, Dumas, Stendhal y Radiguet.

Originariamente, la pasión consistía en la fascinación por un Otro, azuzada demoníacamente por la dificultad, hecho que la preñaba de lo imposible. Contraía sobre sí todos los males nefandos de la sociedad, el deshonor, los amores adúlteros e incestuosos, la turbulencia y la enfermedad del cuerpo. Para el apasionado, el amor nunca se realizaba como amor sino como tragedia.

Stendhal en su *Tratado del amor* teorizará sobre un trabajo de cristalización a raíz del cual depositamos sobre la persona querida cuantas perfec-

ciones hemos imaginado. Este concepto permitirá dos perspectivas diferentes sobre la locura del amor: la del enamorado, que considera a la visión amorosa más aguda y certera que la del tibio, un grado especial de la atención, y la perspectiva del indiferente, cuya elaboración sobre la fenomenología de la pasión dará dos productos acabados en el siglo XX: la noción freudiana de yo-ideal por un lado, y la moral del acto libre del existencialismo, por el otro.

Sobre el dicho de Iván Karamazoff "Dios no existe. Todo está permitido" se funda el concepto de libertad en el existencialismo. Como Dios no existe, no hay valores que legitimen nuestra conducta, no hay destino. El hombre está solo, condenado a la libertad puesto que es responsable de todo cuando hace. Por ello, escribe Sartre, "El existencialista no cree en el poder de la pasión. No pensará nunca que una bella pasión es un torrente devastador que conduce fatalmente al hombre a ciertos actos y que por consecuencia es una excusa; piensa que el hombre es responsable de su pasión"⁶. También Camus, en su período existencialista, anota en sus *carneiros*: "No se puede fundar nada sobre el amor: es fuga, desgarramiento, instantes maravillosos o caída inevitable. Pero no es"⁷.

La obsesión amorosa que había poseído status poético quedó relegada y suscripta, con el existencialismo, al orden de la conciencia, enredada en el racionalismo. Sartre se preguntará si el deseo sexual—llamado sexualidad por la psicología del siglo XIX—es un cosquilleo del bajo vientre o si el deseo es un artilugio en el tránsito al ser. "Se desea a una persona en su carne. Desear es lanzarse al mundo, en peligro junto a la carne de una mujer, en peligro en la carne misma de esa mujer; es querer conseguir, a través de la carne, sobre la carne, una conciencia", y agrega: "Pero si el auténtico ser del hombre es un ser-para-morir, toda pasión auténtica debe tener sabor a ceniza. Si la muerte está presente en el amor, la culpa no la tiene el amor, ni no se qué narcisismo; la culpa la tiene la muerte"⁸.

Esto, junto a la proclama de Camus en *El malentendido* acerca de que el fracaso del amor es inevitable en un mundo en el que el azar no es jamás favorable, bien podría aplicarse a las constantes espirales de **Ascensor...**, edificadas sobre malentendidos fundamentales que frustran—en el registro de lo aritmético— toda realización del amor.

Louis Malle, indudablemente influido por la corriente existencial francesa, en auge desde 1940—cuya moral de la libertad sin límites convenía a la era de la muerte de Dios y seducía naturalmente a una conciencia que reconocía su asco a la existencia—, la incorpora a sus films. Allí, lo más fino del hilo es siempre el drama de las decisiones humanas. Malle lleva adelante el estandarte sartreano: la continua posibilidad de elección. Obviamente, esta constante supone una conciencia siempre transparente a sí misma, aún si el sujeto se cubre detrás de la pantalla engañadora de la mala fe.

En **Los amantes**, la máquina de las opciones funciona perfectamente aceptada: lo inconsciente no interrumpe el discurso racional. Los personajes

son en un presente jamás interferido por algún reflejo impúdico del pasado que venga a ensombrecer sus sentimientos. Quizá por ello es factible el *encuentro*—en un sentido sartreano: el descubrimiento en el Otro de un otro-yo— de la protagonista con el extraño, que separa las aguas con la fuerza irreductible de un golpe de dados: a un lado, la insatisfacción; al otro, lo desconocido. En la decisión final de la mujer por el amante desconocido, Louis Malle deja claro que ella no elige la felicidad sino otra vida posible. Elige gobernar el corazón, para verlo envejecer en el destino que ha forjado su libre elección. Es lo que Sartre reflejará diciendo: "Creo que un hombre siempre puede hacer algo de lo que se ha hecho de él. Esta es la definición (que yo daría hoy) de la libertad: ese pequeño movimiento que hace de un ser social totalmente condicionado, una persona que no restituye la totalidad que ha recibido de su condicionamiento; que hace de Genet un poeta, cuando había sido rigurosamente condicionado para ser un ladrón"⁹.

Se le podría formular a Malle la misma crítica que recibieron los realizadores de la *Nouvelle vague* o que recibió el existencialismo por parte de los marxistas, que lo acusaron de ser un producto tardío y degenerado del individualismo clásico, al centrar su filosofía en la libertad y la conciencia. (De algún modo ambas críticas reprochan lo mismo).

Pero también se podría recalcar que si la confusión sobreviene es porque la Razón falla—¿no es el acto libre, moral y consciente un cierto desconocimiento de la lógica del deseo?—, la Razón no alcanza—y no le alcanza tampoco a Malle— para explicar la tragedia: el amor sobre la tierra y contra Dios.

Patricia Suárez

491 (*Idem*, Suecia-1963)

Dir.: Vilgot Sjöman. *libr.*: Lars Gorling, sobre su propia novela. *fat.*: Gunnar Fischer. *con.*: Lars Lind, Laif Nymark, Lena Nyman, Ake Gronberg, Lars Hansson. *prod.*: Lars-Owe Carlberg.

Da gracia ver films contemporáneos de presunta denuncia social y compararlos con **491**. Un asistente social bienintencionado, que además se llama Krister (Lars Lind), se lleva a vivir a su casa a un grupo de delincentes juveniles con la idea de llevar a cabo una experiencia correctiva. Supuestamente, la convivencia permitirá a Krister estudiar las motivaciones de la conducta antisocial y encontrarle remedio. El líder del grupo (Leif Nymark), por su parte, invertirá los términos de la experiencia buscando los límites de Krister a través de un razonamiento de impecable aritmética: siguiendo la recomendación de Jesús, el asistente social perdonará setenta veces siete a sus hermanos descarriados, es decir, los perdonará cuatrocientas noventa veces. Se trata entonces de alcanzar la ofensa definitiva, la que lleva el número 491. A partir de allí comienza un verdadero "extravío en las tinieblas. Sjöman declaró que sus visitas a establecimientos psiquiátricos le habían hecho conocer una realidad pavorosa y que **491** es una inmersión rigurosa en esos abismos. Pero la crudeza de su enfoque apunta más lejos: es una tris-

te constatación de las miserias del alma, de los extremos que el ser humano puede desencadenar"¹⁰. La verdad es que al lado de los muchachos de **491**, el joven rebelde que hacía Vic Morrow en **Semilla de maldad** era el cura Lorenzo. Estos delincuentes suecos no sólo no agradecen la mejora de sus condiciones de vida, sino que además humillan a Krister de todas las formas posibles, venden sus libros y sus muebles, meten en la casa a una prostituta (Lena Nyman) y eventualmente la obligan a copular con un pastor alemán que responde al nombre de Ray.

El libro de Gorling se basaba en una experiencia de reeducación fallida llevada a cabo en 1961 y esa base fáctica estimuló en Suecia una verdadera controversia alrededor del film. Las objeciones no se basaron tanto en las derivaciones sexuales de la historia sino en que, tratándose de la crónica de un fracaso psiquiátrico, dejaba muy mal paradas a las instituciones oficiales correspondientes. **491** fue así el quinto film que la Comisión de Censura sueca prohibía desde 1915, aunque esa decisión se revocó unos meses más tarde y la productora pudo exportarlo. Los problemas continuaron en Estados Unidos, donde en abril de 1964 quedó confiscado por la aduana norteamericana bajo acusaciones de obscenidad. En aquel entonces legalmente se consideraba obsceno "aquello cuya función dominante consiste en explotar el interés salaz del adulto medio". Cuando una corte federal apoyó la confiscación, la distribuidora presentó una apelación y dos años después obtuvo la reversión del dictamen previo. El juez Leonard P. Moore declaró que no veía el modo en que "un film tan brutal, que niega las virtudes de nuestra civilización y que presenta la dignidad humana tan extremadamente degradada, pueda apelar en forma alguna al interés salaz de nadie"¹¹.

La película llegó a Buenos Aires con la pintoresca frase promocional "¡Interpretada por verdaderos delincuentes juveniles!". También tenía quince minutos de cortes pero después circularon copias en 16mm algo más completas. Sjoman alcanzó mayor notoriedad posterior con el díptico **Soy curiosa** (*Jag ar nyfiken*, 1967-68) realizado en colaboración con la inquieta Lena Nyman. En esos films, en **491**, en la extraordinaria **El fuego** (*Syskonbadd*, 1966) y hasta en la posterior **El garage** (*Garaget*, 1975), Sjoman evidenció una riqueza descriptiva y una agudeza para el abordaje de lo social que se correspondían con la puesta en cuestión de todo lugar común previo. Trás la sordidez de **491** hay un realizador en la plenitud de sus recursos expresivos, que saca justo partido del virtuosismo característico de su fotógrafo Gunnar Fischer, que nunca deja de proporcionar sentido a las decisiones más extremas y que sabe enriquecer su relato con ideas formales simples pero eficaces, como cuando resuelve una fuga urbana con una sucesión de fotos-fijas. Films como éste recuerdan al espectador contemporáneo que hace treinta años el cine había alcanzado una madurez y que por lo tanto ahora no debe sorprender su senilidad.

Fernando Martín Peña

La espada de la justicia (*Goyoukiba*, 1972)

Dir: Misumi Kenji. arg: Koike Kazuo y Kanda Takeshi. g: Koike Kazuo. fot: Makiura Chishi. con: Katsu Shintaro, Asaoka Yukiji, Atsumi Mari, Nishimura Ko, Yamauchi Akira. prod: Katsu Shintaro y Nishioka Hiroyoshi. Sólo recientemente, a través de la empresa norteamericana *AnimEigo*, han llegado a Occidente varias películas de samurais nunca antes vistas como se debe. Algunas, como el sexteto dedicado al Lobo Solitario y su Cachorro (1972-73), tenían su importante cuota de fama. Otras, como **La espada de la justicia** y sus secuelas, eran totalmente desconocidas.

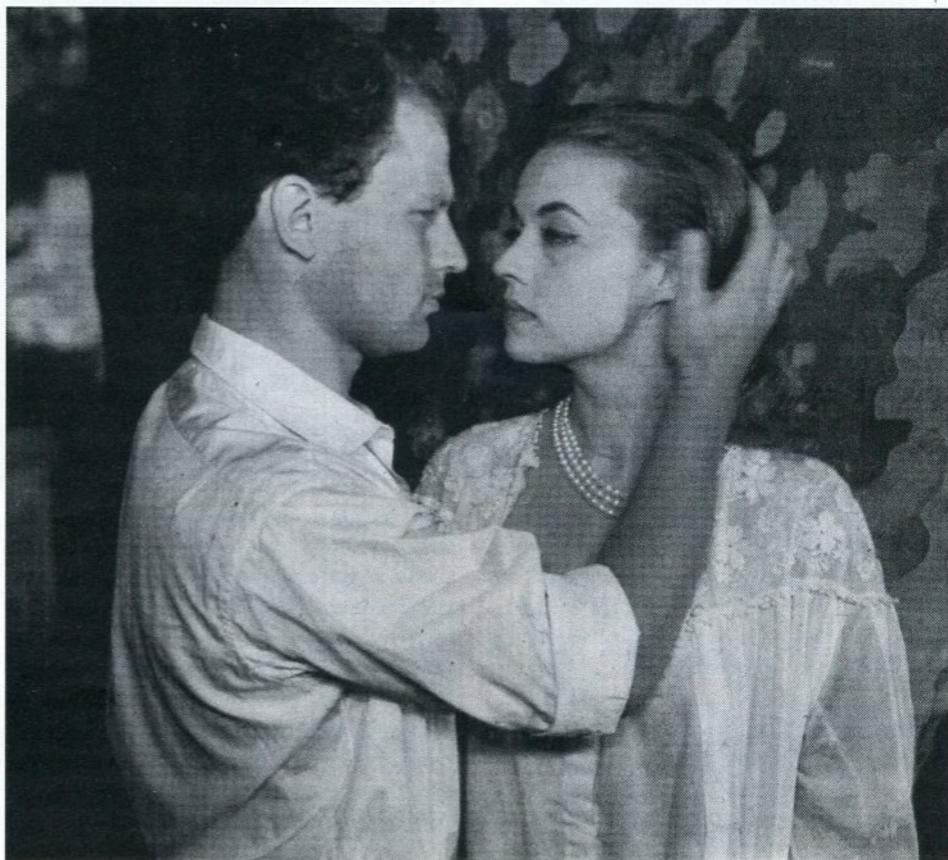
En Estados Unidos, por ley, el material promocional de las películas debe especificar su calificación, justificada por una serie de términos generales destinados a describir con la mayor exactitud posible las razones de esa calificación. Esos términos generales funcionan como advertencias para el espectador desprevenido: "strong language", "violence", "nudity", etc. La portada de la edición en *laser disc* de **La espada de la justicia** dice que el film despliega "Extreme Violence, Nudity, Strong Sexual Content" y a continuación establece un nuevo standard en la materia al declarar: "May create feelings of male inadequacy", es decir, "Puede provocar sentimientos de insuficiencia masculina"¹². ¿De qué manera un film puede provocar semejante cosa? Veamos.

La acción transcurre hacia el año 1700. Itami Hanzo es un policía de la ciudad de Edo (luego Tokio) legendario por su ingenio deductivo, por su habilidad con la espada y por marcadas tendencias masoquistas. Versión imperial y nipona de Harry el

Sucio, Hanzo es totalmente incorruptible pero tiene de aplicar métodos poco convencionales para lograr sus objetivos. Todas estas características se exponen antes de los títulos: Hanzo discute acaloradamente con sus superiores corruptos y luego se va a su casa para disciplinar su cuerpo aplicándose espantosas torturas ante la preocupación de sus servidores. Pronto se sabe que además Hanzo es famoso por el tamaño de su miembro viril, que eventualmente es capaz de convertir en insólito instrumento para sus investigaciones. Mientras a su alrededor se desarrolla un caso de corrupción que alcanza a ciertas personalidades prominentes, Hanzo averigua que una cortesana oculta una clave del asunto, la hace arrestar y le arranca la información que necesita haciéndole pasar una noche inolvidable. Toda resistencia inicial de la mujer desaparece tras unos minutos de intimidad con Hanzo y esa singular situación se reitera después con otra joven algo más arisca, lo que termina por explicar la advertencia de la portada.

Reducida a estos términos, **La espada de la justicia** puede confundirse con una película pornográfica. No lo es. Ocurre sencillamente que las pautas culturales sobre lo que es moral o inmoral en la pantalla japonesa son radicalmente distintas a las occidentales. El film podría describirse mejor como un policial con samurais en el que la violencia y el

●
Jean-Marc Bory y Jeanne Moreau en **Los amantes**, de Louis Malle



sexo juegan roles equivalentes y que sorprende por la riqueza interminable de su tratamiento formal. Detrás del film está Misumi Kenji, consumado esteta responsable también de la mayor parte de los films dedicados al Lobo Solitario, un realizador capaz de imaginar para cada situación bizarra una puesta en escena que la potencia. Para expresar en términos visuales el placer que invade a la primera mujer y que en definitiva importa al argumento porque es la razón excluyente de su confesión, a Kenji se le ocurre nada menos que sobreimprimir espasmódicamente una toma en verdad curiosa, que sólo podría describirse como un anticipo del moderno "shot-in vision". También inventa una secuencia de presentación que recuerda a la de la serie norteamericana *Mannix*¹³ e inventa elipsis sorprendentes: en lugar de mostrar a Hanzo patrullando las calles de Edo, muestra sólo su cabeza de perfil mientras un mapa de la ciudad le corre por detrás. En un plano final tan impresionante como gratuito, la cámara hace un *travelling* ascendente y deja a Hanzo parado sobre otro enorme mapa, que de pronto comienza a flamear. El sentido profundo de estas metáforas se nos escapa íntegro, pero no se les pueden negar originalidad.

El site de *AnimEigo* (www.animeigo.com) revela que **La espada de la justicia** es la primera de varias películas con este personaje, conocido en inglés como *The Razor*. Si se tiene en cuenta que el mismo equipo realizó hacia la misma época la serie del Lobo Solitario (otras seis películas), sólo resta sorprenderse una vez más ante la abrumadora productividad nipona.

Fernando Martín Peña

Sex y Zen (*Sex and Zen*, Hong Kong-1992)

Dir: Michael Mak. libr: Alex Lee. fot: Peter Ngor. con: Amy Yip, Isabella Chow, Lawrence Ng, Elvis Tsui, Carrie Ng. prod: Johnny Mak.

El editor de esta revista nos ha arrojado alegremente a la equívoca tarea de reseñar con alguna lucidez un film que normalmente cataríamos en la más solitaria, anónima y silenciosa penumbra. Es decir, se trata de volver más o menos pública una experiencia íntima. No deja de haber cierta violencia en esa operación.

Por tratarse de un film de origen chino, el tinte antropológico puede suavizar el acceso a una descripción inevitablemente poblada de glándulas, flúidos y aparatos reproductores. Teniendo en cuenta que se trata de un país mayormente dedicado a la cría de gusanos de seda, que se comunica en un idioma monosilábico y en una escritura que en lugar de graficar el fonema grafica otra cosa, con varias intervenciones y protectorados de Francia e Inglaterra sobre sus territorios y con un sistema de dinastías imperiales dos mil años más viejo que Cristo, la sospecha que nos asalta cada vez que vemos una de estas películas tiene muchas posibilidades de certidumbre: los chinos están chiflados.

Sex and Zen parece estar basada en una famosa novela de cuatrocientos años de antigüedad. La película reproduce el ambiente de fábulas fantásti-



co-picarescas con moraleja que también campea en *Las 1001 noches*. Palacios, bellas mujeres, crímenes y traiciones. Ambientada en tiempos de la nueva dinastía, la historia comienza con una discusión sobre la filosofía budista de abstinencia sexual entre un monje y un lujurioso estudiante de clase acomodada. El monje argumenta que si un hombre seduce a una mujer casada, el marido engañado tiene derecho a vengarse con la esposa y hermanas del seductor, y que esta ley sólo desata una serie de desastres en cadena. El impetuoso estudiante refuta este razonamiento teorizando que, aun teniendo esposa y dos hermanas, si él seduce a cien mujeres igual saldrá ganando y que la abstinencia va en contra de la naturaleza humana.

El estudiante se casa con una joven cuyo padre es conocido como "puerta de hierro", por el celo con que preserva la virtud de su hija. Luego de enseñar a su joven esposa los secretos del amor, el estudiante parte a recorrer el mundo en busca de aventuras sexuales, con la antigua excusa de la necesidad de un viaje de estudios, seguramente una versión medieval de los "viajes de estudios" a Bariloche que practican tradicionalmente nuestros jóvenes compatriotas. En un alto del camino, el estudiante se cruza con el "Ladrón volador" (mezcla rara de hechicero y último linyero) a quien solicita ayuda para seducir a una joven y hermosa dama cuyo marido se encuentra de viaje. El "Ladrón volador" interroga al estudiante sobre sus atributos y ante la modesta respuesta le dice que sólo lo ayudará cuando tenga la misma virilidad de un caballo. Sin entender la metáfora, el estudiante recurre a un cirujano especialista en trasplantes.

La secuencia del trasplante es el centro de la película y está sobrellevada con un sentido de la comedia próximo a los clásicos del período mudo. El cirujano se dice heredero de técnicas secretas transmitidas de generación en generación y, aunque su aspecto no inspira la menor confianza, el estudiante pide turno y se consigue un caballo. El cirujano explica que todo es un problema de anestesia local y tiempo: si la operación no puede concretarse en lo que se consume un sahumero, habrá que conformarse con lo dado. Tras aplicar la anestesia, el cirujano mete al estudiante en un gran barril de madera que sólo permite asomar la cabeza y el cuello. Con una pequeña pero inolvidable guillotina

ad hoc, el cirujano secciona el breve apéndice del estudiante, que cae por una canaleta de madera a un recipiente. Desprovisto de prejuicios y abordando al objeto en su más concreta esencialidad, el perro del cirujano se lo roba. Comienza una secuencia de suspenso insoportable: mientras el cirujano trata de mutilar al equino, el asistente del estudiante corre al perro por toda la casa. El cirujano recibe una coza en la mandíbula y pierde el conocimiento, el asistente del estudiante trata de reanimarlo y le arroja la anestesia encima creyendo que es agua, el estudiante se debate desesperado adentro del tonel, pierde el equilibrio y rueda estrepitosamente por el lugar.

De algún modo el transplante es un éxito y el estudiante se lanza a la seducción de la esposa de un brutal vendedor de telas. Todo el pueblo se entera y el vendedor, humillado, parte al exilio. Mientras tanto, la joven esposa del estudiante hierve en deseos encerrada en la casa paterna y mitiga sus angustias empleando una flauta traversa y otros accesorios. Un día su padre contrata a un fornido jardinero que no es otro que el deshonrado vendedor de telas. Tras una insólita escena de sexo subacuático la joven queda embarazada, huye de la casa y termina vendida a un burdel.

La sucesión fatal de acontecimientos desencadenados por la lujuria del estudiante comienza a corresponderse con los iniciales vaticinios del monje. El estudiante, lanzado a una irrefrenable carrera de placeres, cae preso de una treintena de mujeres que juran hacerle pagar su egoísmo dándole sexo hasta la muerte. En el medio de esta tortura entra en escena una hermosa yegua blanca con un velo en el hocico que, por ser cónyuge del caballo mutilado para la operación, reclama ser satisfecha por el estudiante. Demacrado e impotente, el estudiante va a parar a un famoso burdel en procura de un tratamiento rejuvenecedor pero se horroriza al ser atendido por su propia esposa, que ante la humillación se suicida.

La última escena transcurre en el templo budista del comienzo. El estudiante reconoce su necesidad ante el monje, quien además tiene ahora como pupilo al fornido vendedor de telas. Ambos hombres, víctimas de un mismo destino desgraciado, se funden en un abrazo fraternal y varonil. Fin.

Tratar de situar esta película en alguno de los géneros occidentales es un esfuerzo inútil. Sólo algunas producciones de Zalman King o las esporádicas incursiones de David Hamilton y John Derek se aproximan algo a la vocación erotizante/esteticista que se agita detrás de **Sex and Zen**. A diferencia de estos ejemplos, este film goza de un perfecto balance entre la puesta en escena, el manejo de la comedia y la imaginación desplegada para representar la actividad esperable en estas películas. **Sex and Zen** puede verse básicamente como una comedia extraordinariamente divertida, con una aproximación al sexo que resulta fresca, simpática y franca, desprovista de los devaneos valijeros del cine erótico yanqui. Aunque muchas secuencias se sumergen en lo grotesco, el espectador es tratado con amabilidad. Sólo resulta un poco extraño verificar que, pese a

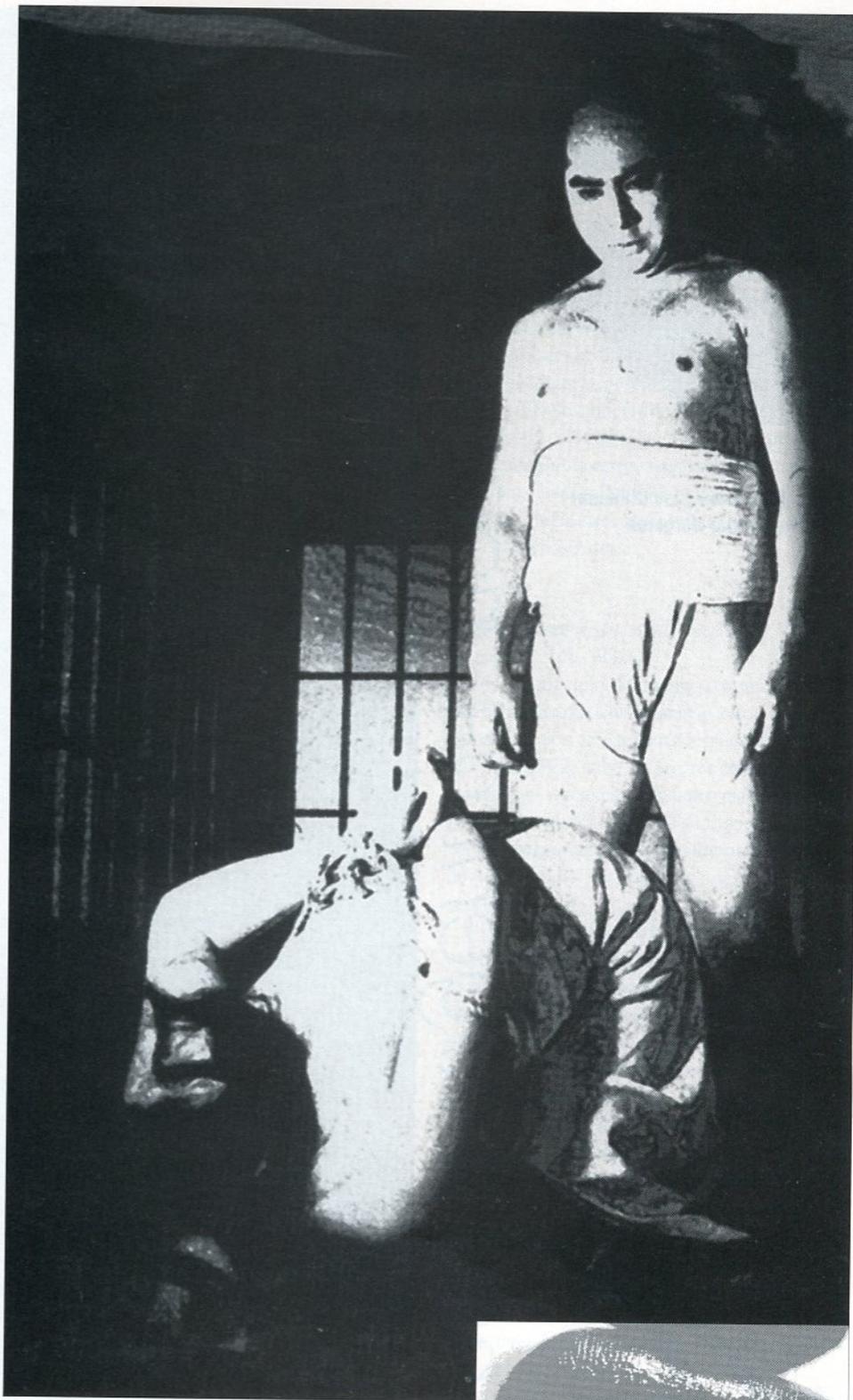
las campañas de información pública y a la equiparación de los derechos y deberes de todos los hombres de buena voluntad, el hecho de que bellas mujeres suspiren y se entusiasmen ante un hombre cruzado con un caballo no deja de provocarnos una venenosa envidia.

La dirección de arte es digna de una superproducción y los rubros técnicos en general están tan cuidados como en cualquier otro género del cine de Hong Kong. La industria produce cientos de películas al año y forma exquisitos profesionales que después aplican sus artesanales oficios a films de las más dispares intenciones. No hay pérdida de legitimidad para ellos por desempeñarse en un film que en occidente sería considerado *softcore* y lo mismo pasa con los protagonistas masculinos, aunque no así con las actrices. En otra manifestación del machismo estructural de la sociedad china, las actrices que se desnudan ante las cámaras (como la voluptuosa Amy Yip, *sex-symbol* indiscutida de Hong Kong) pertenecen a una categoría inferior que las estrellas "prestigiosas" como Brigitte Lin y Maggie Cheung.

Pablo Rodríguez Jáuregui

Notas

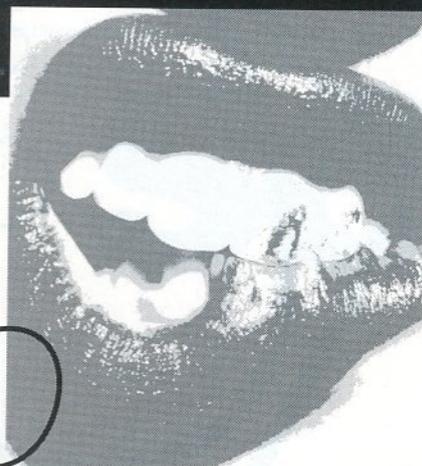
1. *Historia ilustrada del cine*; ed. Planeta, Barcelona, 1982.
2. *El cine, esta posada española*; por Jean-Claude Carriere, *Janus* 2, 1965.
3. *Historia del cine*, por Román Gubern; ed. Lumen, Barcelona, 1971.
4. *Historia ilustrada del cine*; ed. Planeta, Barcelona, 1982.
5. Román Gubern, *Ibid.*
6. *El existencialismo es un humanismo*, por Jean-Paul Sartre, ed. del '80, 1985.
7. *Carnets II*, por A. Camus; ed. Losada.
8. "D. de Rougemont", por Jean-Paul Sartre, en *El hombre y las cosas*; Ed. Losada, 1960.
9. "Sartre por Sartre", en *El escritor y las cosas*; ed. Losada, 1973.
10. *Confirmado*, Buenos Aires, 11 de agosto de 1966.
11. *Filmfacts*, 15 de enero de 1968.
12. La advertencia, tan singular como enigmática, llamó la atención de Diego Curubeto, que se encontraba revolviendo bateas de *laser discs* en un tugurio de Los Angeles. Es gracias a su intermedio que el film pudo verse para este *dossier*.
13. La música que acompaña esa secuencia de presentación, y que se mantiene a lo largo del film, es decididamente *funky*. Al final, el grupo japonés MOPS entona con entusiasmo el *Tema de Hanzo*, un *rock* bastante clásico cuya letra dice así: "Ojos de fuego que brillan de ira / Sus venas corren, como voltios de furia, entre sus ojos / De sus labios apretados / Brotan las palabras / De la clara conciencia del hombre / Mordiendo hondo en el "gran" gobierno / Aquí comienza la actitud de un oficial / Un simple policía que lucha en nombre de la ley y el orden / Estas son sus palabras de furia / Soy el investigador de Edo / ¡Ha, ha ha!".



Itami "The Razor" Hanzo a punto de entrar en acción

Enfrente: Más acción en *Sex & Zen*

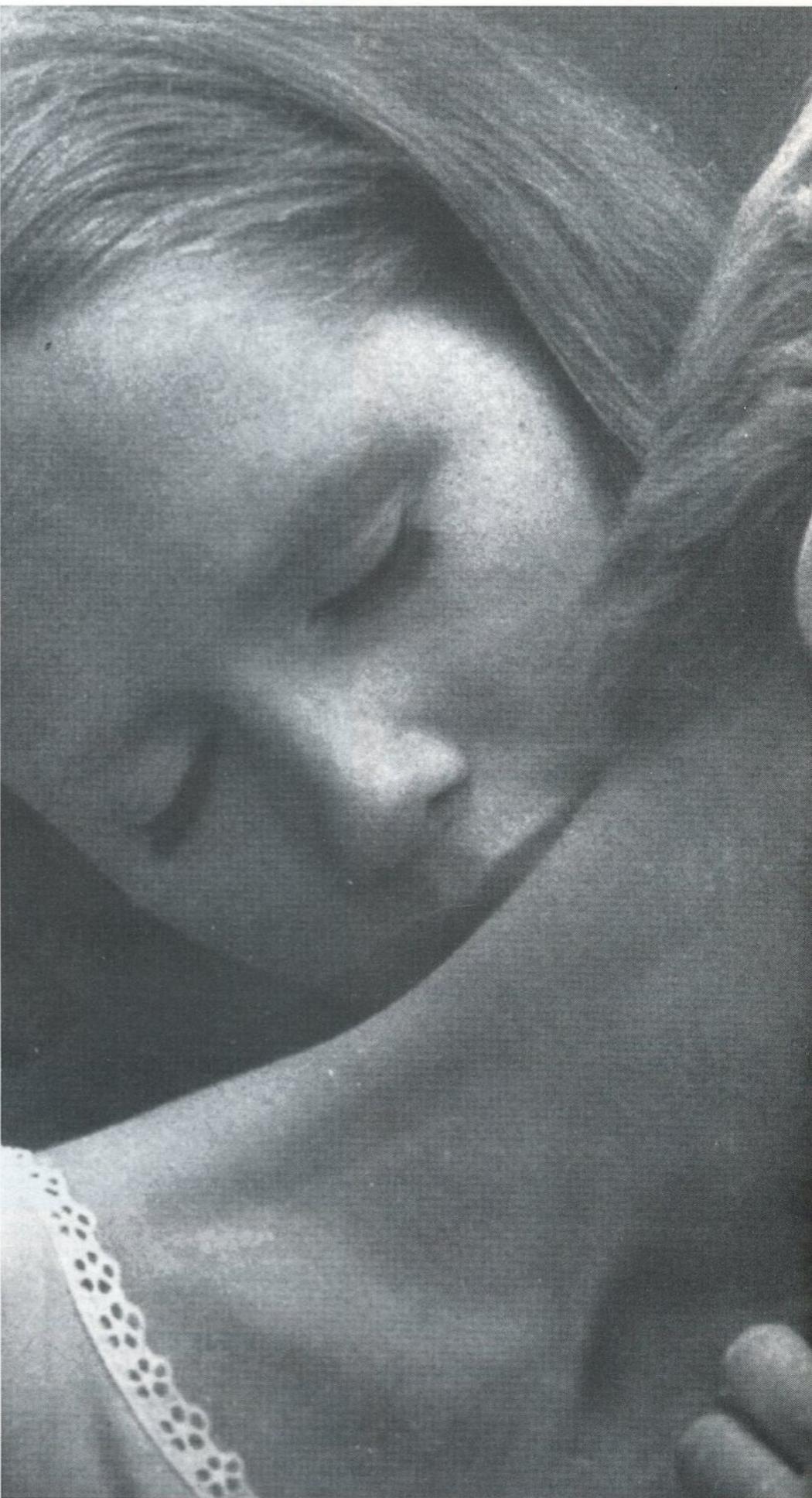
S exo





● Al centro: **Bibi Andersson y Liv Ullmann**
en *Persona*, de Ingmar Bergman

Censura argentina, rigor científico





La siguiente selección no intenta ser exhaustiva sino describir, apenas, algunos pintorescos conflictos sobre el tema en el caso exclusivamente argentino. El modelo lo estableció Homero Alsina Thevenet para su libro *Censura y otras presiones sobre el cine* (Ed. Fabril, Buenos Aires, 1972), ampliado después como *El libro de la censura cinematográfica* (Lumen, Barcelona, 1977). Todo el material de esta nota es parte de lo compilado para un libro en preparación, titulado *¡Cor-ten!, un siglo de censura cinematográfica en Argentina*. La investigación para este proyecto, que los autores desarrollan desde 1991, está orientada por Jorge Miguel Couselo, Alsina Thevenet y René Mugica. El relevamiento de los archivos del Consejo de Calificación (que luego pasó a ser denominado Ente de Calificación) fue realizado entre 1991 y 1992 por Luciana Pol y los autores¹. La selección respeta el orden en el que los títulos fueron estrenados en Buenos Aires.

Foolish Wives (*Esposas imprudentes*, dir.: Erich von Stroheim, EE.UU., 1921)

Desde un principio, Stroheim tuvo sus problemas con la productora Universal respecto al rodaje y la compaginación de este film. Después de su estreno (enero de 1922) hubo numerosos cortes y prohibiciones, con variantes en distintos países, la mayor parte de los cuales tendían a suprimir las dos concubinas del protagonista, un adulterio, la seducción de una enferma mental y otros ítems igualmente sórdidos.

El film se estrenó en Buenos Aires en la versión original concebida por Stroheim, que debía durar unas seis horas a velocidad de proyección del cine mudo y que sólo había sido vista muy limitadamente, incluso en Estados Unidos. No tuvo inconvenientes en esta ciudad pero fue prohibida en Bahía Blanca por el Intendente Municipal, alegando inmoralidad. Ciertas agudezas sobre el Intendente se lanzaron desde la publicación porteña *Imparcial Film*: (...) "La alcaldada, grotesca, producirá una homérica carcajada y el pueblo de Bahía Blanca no debe ser confundido por el hecho de que su alcalde tenga un criterio tan pequeñito que raya en lo microorgánico. (...) Nuestras condolencias a los habitantes de Bahía Blanca y otra vez, para ver buenas películas, sepan elegir buenos funcionarios que tengan sesos en la cabeza". ▶

sex

por Fernando Martín Peña
y Paula Félix-Didier

In the Amazon Jungles with the Captain Besley Expedition (*En las selvas del Brasil*, dir.: Franklin B. Coates, EE.UU., 1915)

Este film documental se estrenó el 30 de julio de 1923 en el cine Esmeralda, tras una abundante publicidad previa, y fue inmediatamente prohibido por la inspección, dado que los habitantes de aquellas selvas aparecían desnudos. Al respecto, una nota editorial de la revista *Excelsior* comentó: "Indudablemente, los inspectores de teatros de Buenos Aires querrían la enseñanza en cine por medio de símbolos o cuadros futuristas".

La decisión fue inmediatamente revisada y el film volvió a exhibirse poco después con redoblada afluencia de público, para felicidad del distribuidor, Sr. Pablo García Soria. En la publicidad posterior se especificaba que **En las selvas del Brasil** "es instructiva, científica y, bajo todo punto de vista, moral".

Verlorene Tochter (*Hijas perdidas*, dir.: ?, Alemania, 1919)

Este film realista era valioso, según *Excelsior* porque mostraba "dónde pueden caer las jovencitas ingenuas y los sistemas empleados por la gente de mal vivir para deshonorar a las mujeres en esa edad difícil en que las ilusiones ejercen poderoso influjo contra la virtud de las doncellas, rodeadas de tentaciones, de adulaciones, de señuelos engañadores".

La película se estrenó el 30 de agosto de 1923 pero aparentemente la Inspección no supo entender su sano mensaje, porque una semana después quedó sin la autorización municipal. La decisión no fue revisada, con lo que la película no volvió a ser exhibida en la Capital. Pero, así como en años posteriores lo prohibido en la Argentina podía verse en el Uruguay, un curioso de 1923 podía descubrir **Hijas perdidas** arrojándose hasta Avellaneda, que tenía una Municipalidad más liberal.

Afrodita (Dir.: Luis Moglia Barth, Argentina, 1928)

En octubre de 1928 la Unión Cinematográfica Argentina distribuyó este film nacional, basado en la novela homónima de Pierre Louys, como si se tratara de una producción francesa, firmada por un ficticio *Pierre Marchal*. Contenía "desnudos artísticos" y se convirtió en un éxito comercial, pero no pudo ser exhibida durante mucho tiempo porque el Intendente Municipal resolvió prohibir su exhibición, considerándola "amoral". Julio Tello, propietario de la U.C.A., cortó algunas escenas y quiso exhibirla destacando la advertencia "No apta para menores y señoritas", pero la prohibición se mantuvo. Una demanda por daños y perjuicios que Tello presentó contra la Municipalidad no prosperó.

The Palm Beach Story (*Los amores de mi mujer*, dir.: Preston Sturges, EE.UU., 1942)

Esta comedia brillante con Claudette Colbert y Joel McCrea fue presentada a consideración de la Comisión Honoraria Municipal por la distribuidora Paramount en noviembre de 1942, con el título *Los amantes de mi mujer*. La Comisión aprobó el film

pero dispuso cambiar el título por *Los amores de mi mujer*. Así se la estrenó en Buenos Aires, el 26 de noviembre.

Novio, marido y amante (Dir.: Mario C. Lugones, Argentina, 1948)

En el tomo II de su *Historia del cine argentino* Domingo Di Núbila cita los cortes que la Dirección de Espectáculos dispuso sobre esta ligera comedia con Enrique Serrano, Tilda Thamar y Amelita Vargas: "a) La escena en que Tilda Thamar se quita el vestido hasta que, estando ella de pie, deja caer las prendas interiores; b) la escena en que Amelita Vargas, bailando la rumba, se aproxima al detective particular que la visita en su departamento; c) de la referencia 'cinco minutos que tiene toda mujer' se suprime 'toda mujer'; d) el diálogo relativo al fósforo y al cigarrillo en la puerta del recreo del Tigre, y e) cuando se trata del posible divorcio, suprimir la referencia a Roma".

El dato fue confirmado en 1986 por el recuerdo de Amelita Vargas, en una entrevista para *La voz del interior*. Las copias del film que se imprimieron posteriormente en el formato 16mm. contienen algunas de las escenas citadas.

Anita Ekberg pasando a la historia en *La dulce vita*



Manon (*Idem.*, dir.: Henri-Georges Clouzot, Francia, 1948)

El film se basaba en una novela homónima de Pierre Delages, que actualizaba la clásica *Manon Lescaut* (1753) de Antoine-François Prévost: aquí los protagonistas son una muchacha francesa acusada de colaboracionismo durante la ocupación nazi, y un desertor del ejército francés, ambos hostigados por una sociedad que encuentra mucho más sencillo condenarlos que entenderlos. Esa actitud benévola del film hacia los dos transgresores desató polémicas en algunos países, lo que no le impidió obtener el León de Oro al mejor film en el Festival de Venecia.

En enero de 1950 la película quedó prohibida en la Capital Federal por la Municipalidad, aunque contaba con la aprobación de la Dirección General de Espectáculos Públicos. Su distribuidor, Alberto Juan Bousquet, procedió entonces a exhibirla fuera del radio de la Capital. Según recordó años más tarde, **Manon** se convirtió "en un éxito de taquilla inusitado, debido a la fama que adquirió (...) por ese motivo: caravanas de personas se movilizaban para verlo 'detrás del puente'".

El film pudo estrenarse en Capital, en agosto de 1952, con varios cortes. Como escribió el crítico Roland, "El público debe imaginar varias escenas podadas por la censura, más de una frase mutilada o alguna secuencia suprimida íntegra, para reconstruir mentalmente el valor global de la película".

Los amantes (*Los amantes*, dir.: Louis Malle, Francia, 1958)

El film venía precedido por cierto escándalo internacional, en parte a causa de un largo primer plano del rostro de Jeanne Moreau, durante un acto sexual que tenía lugar a espaldas de su marido. Como escribió Homero Alsina Thevenet, "Al final del relato, mujer y amante escapaban en automóvil, tras descubrir con alegría que el sexo era más importante que la tradición, que la familia y que la propiedad".

En junio de 1959 el abogado Marcelo Rosasco se presentó al Departamento de Policía, sección Seguridad Personal, y denunció al film por infracción al artículo 128 del Código Penal, quejándose al mismo tiempo de que el decreto-ley 62/57 "impide que el poder administrador adopte medida alguna de carácter prohibitivo o de censura, aún cuando las películas propugnen situaciones contra la nación misma". A esa denuncia se le sumó de inmediato otra similar del fiscal Guillermo de la Riestra: "En **Los amantes** lo más inmoral y corruptor que presenta es esa conclusión final, esa frase brutal de la protagonista cuando huye con su más reciente amante: 'No me arrepiento de nada de lo que he hecho', y el recuerdo gozoso de la bestialidad de la noche anterior".

El film quedó prohibido y se inició un proceso, finalmente desestimado por el juez Eduardo Vila. Sin embargo, cuando el film se repuso en octubre de 1960 tenía once minutos menos que la versión original.

Hiroshima mon amor (*Idem.*, dir.: Alain Resnais, Francia, 1959)

Nueva acusación criminal del fiscal de la Riestra: "La película tiene como argumento el adulterio de una actriz francesa que, casada y madre, confesándose feliz en su vida de hogar, no obstante ello lleva a su habitación en un hotel de aquella ciudad japonesa [por Hiroshima] a un individuo de esta nacionalidad cuya vida y hasta cuyo nombre y profesión ignora y con quien cohabita toda la noche, prolongándose este 'idilio' con pretensiones de drama psicológico durante todo un día. (...) Yacen desnudos en la cama de ella, mientras sostienen un diálogo que podrá quedar como perfecto ejemplo de lo absurdo. Y, detalle indignante, esta escena del amanecimiento se interrumpe a cada momento para mostrar, hasta en detalles más cruentos, la espantosa catástrofe de Hiroshima".

Esta vez fue el Dr. Miguel A. Buero quien desestimó la querrela, afirmando, entre otros conceptos, que el film "revela una intención mucho más trascendente y pura de la que le atribuye el señor fiscal".

La dolce vita (*Idem.*, dir. Federico Fellini, Italia/Francia, 1960)

Este film, uno de los clásicos más influyentes de la historia del cine, fue denunciado por presunta obscenidad. Nuevamente fue el juez Vila quien sobreyó la causa, afirmando que la película "no tiene escenas que configuren el delito de obscenidad castigado por el artículo 128 del Código Penal; no hay escenas de crudo desnudo y el que incluye es el mismo que puede apreciarse en cualquier playa pública, incluso en nuestro país".

Tystnaden (*El silencio*, dir.: Ingmar Bergman, Suecia, 1963)

El distribuidor Antonio Muruzeta presentó la película al Consejo Honorario de Calificación en diciembre de 1963. Se dispusieron cortes parciales en dos escenas: en una la protagonista presencia el acto sexual de una pareja en un teatro de variedades; en otra, el personaje que interpreta Ingrid Thulin se masturba. Muruzeta prolongó por propia voluntad el corte indicado en la segunda escena y logró que el Consejo no cortara una tercera escena —amantes en una habitación de hotel— a cambio de una calificación hasta entonces insólita: *Prohibida para menores de 22 años*. En esas condiciones se estrenó **El silencio** el 30 de enero de 1964.

El 14 de febrero se ordenó su secuestro por exposición de imágenes obscenas, según prevé el artículo 128 del Código Penal, y se inició un proceso a Muruzeta, que se prolongó hasta diciembre. El distribuidor fue absuelto, pero no así el film, que sólo pudo volver a circular con los cortes indicados, más el agregado de otro sobre la tercera escena, que hasta aquí había logrado salvarse. Todo el caso tuvo una extraordinaria repercusión periodística. Esa repercusión se incrementó a partir de la insólita sanción legal sobre el crítico Calki (un mes de prisión en suspenso por desacato) que se había pronuncia-

do en contra del secuestro en el diario *El Mundo*.

Desde 1968 **El silencio** quedó fuera de circulación, ante la nueva ley n° 18.019 que autorizaba prohibiciones totales. Se volvió a ver en 1978 con los dos cortes iniciales y la calificación *Prohibida para menores de 18 años*.

Le mepris (*El desprecio*, dir.: Jean-Luc Godard, Francia, 1963)

El film fue presentado para su calificación en febrero de 1965. En marzo el Consejo dispuso los siguientes cortes: "Acto 1: Desde que comienza la escena en el lecho, en color rojo, hasta la escena en color natural, en la parte en que comienza a verse la cintura de la mujer y que va corriéndose la cámara hacia la cabeza de los protagonistas. Acto 3: Escena de mujer desnuda en alfombra azul, moviendo una pierna. Escena de mujer desnuda en diván rojo, donde aparece desnuda desde la cintura para abajo".

El desprecio se estrenó en abril de 1965 con los cortes indicados y la calificación *Prohibida para menores de 18 años*. La tragedia para el público local consistió en que la mujer desnuda era, en este caso, Brigitte Bardot.

Hakujitsumu (*Sueño de un día de verano*, dir.: Tetsuji Takechi, Japón, 1964)

Basado en una novela de Junchiro Tanizachi, escrita en 1926, este controvertido film procuraba retratar una serie de fantasías eróticas en clave onírica, con variadas influencias que oscilaron entre Sade y Buñuel.

La distribuidora ya había, en términos de la época, "aligerado el material" cuando lo presentó al Consejo en marzo de 1966. En abril el organismo dispuso un total aproximado de treinta cortes adicionales, llevando a 72 minutos una duración original cercana a las dos horas. La distribuidora suprimió las escenas indicadas sin remordimientos, e incluso consideró que la operación se realizaba "con el propósito de una fácil comprensión para el público espectador".

En esas condiciones, y con la calificación *Prohibida para menores de 18 años*, se produjo el estreno, en noviembre de 1967.

BlowUp (*Idem.*, dir.: Michelangelo Antonioni, Inglaterra/Italia, 1966)

Una confusa orgía del protagonista con dos adolescentes y algunos planos de Vanessa Redgrave desnuda fueron los principales motivos del moderado escándalo que provocó este film, lejanamente basado en un relato de Julio Cortázar.

En julio de 1967 el Consejo recibió el film para calificar y dispuso cortes en esas escenas. Poco después la distribuidora (M.G.M.) anunció públicamente que Antonioni y el productor italiano Carlo Ponti se negaban rotundamente a los cortes: si la película no podía exhibirse completa, la distribuidora debía abstenerse de estrenarla.

Pero en la producción no había sólo capitales italianos y en realidad M.G.M. no estaba dispuesta a perder la recaudación local de un film que se

aguardaba con enorme expectativa. El 19 de julio un directivo de la distribuidora visitó el Consejo para parlamentar y confirmó verbalmente que la distribuidora iba a aceptar los cortes. Aunque informal, esta instancia quedó asentada en el expediente del film.

En octubre el Consejo lo calificó *Prohibido para menores de 18 años*, con seis cortes por un total de dos minutos.

Persona (*Idem.*, dir.: Ingmar Bergman, Suecia, 1966)

Escribe Homero Alsina Thevenet: "No hay ninguna imagen erótica en este peculiar asunto, que describe la relación entre dos mujeres, sin sugerir una situación lesbica. En el cuarto rollo, la enfermera (Bibi Andersson) narra a su paciente (Liv Ullmann) su experiencia sexual con desconocidos en la playa. Aunque tal narración es solamente verbal, sin recreación del acto, la censura argentina objetó las palabras de los subtítulos. Así debieron suprimirse los cuadros respectivos, para eliminar siete frases, con un total de 71 palabras castellanas, ninguna de las cuales es obscena. Esos cortes del cuarto rollo provocaron una compaginación peculiar en una secuencia que Bergman había filmado sin interrupción.

Además del corte, el film quedó prohibido para 18 años".

Der arzt stellt fest (*El derecho de nacer*, dir.: Aleksandr Ford, Suiza/Alemania Federal, 1965)

Esta fue una de las últimas películas de Ford, pionero de la cinematografía polaca. Se trataba de un film didáctico sobre los métodos anticonceptivos y los riesgos de un aborto clandestino. Combinaba episodios dramatizados por actores con imágenes documentales.

El Consejo reconoció la seriedad de los propósitos educativos de **El derecho de nacer**, pero dispuso el corte de una secuencia en la que una mujer y su esposo solicitan ser esterilizados, junto con toda la explicación médica del procedimiento. El film se estrenó en julio de 1967, prohibido para menores de 18 años y con la advertencia "Las personas impresionables deben ir prevenidas", pese a lo cual (o quizá gracias a ello) se convirtió sorpresivamente en uno de los films más taquilleros del año.

Ufa con el sexo (dir.: Rodolfo Kuhn, Argentina, 1969)

En la película hay una joven prostituta, cuyas actividades están administradas por su madre. Un hombre se enamora de ella y compra la exclusividad de sus servicios por dos años. El realizador deja perfectamente en claro que tanto madre como hija son muy católicas.

Antes de que la ley 18.019 se hiciera pública, el Consejo Nacional Honorario la calificó *Prohibida para menores de 18 años*, sin cortes. Luego pasó a la junta asesora del I.N.C. para ser considerada **A o B**; allí se le negó sorpresivamente toda calificación. La junta estaba facultada para proceder así cuando se tratase de "films nacionales que atenten contra el estilo nacional de vida o las pautas culturales de la

comunidad". En esas condiciones el film no se pudo exhibir ni exportar. Nunca se estrenó comercialmente.

Sobre el problema, Kuhn dijo después en *La Prensa*: "Me había propuesto hacer un film sin intenciones reales temáticas, divertido y de fácil comunicación, sin que fuera mistificador. (...) No sé bien qué será esto del modo de vida argentino. Me gustaría que me lo definieran".

La malavida (dir.: Hugo Fregonese, Argentina, 1973) Historia de gánsters presumiblemente basada en hechos reales, **La malavida** tuvo el interés de ser el primer film que el veterano Hugo Fregonese realizó de regreso en Argentina tras una carrera desaparece y trashumante en Estados Unidos y Europa. La película sólo exhibió solvencia técnica y cierto destape parcialmente permitido por la apertura política del momento.

La malavida fue presentada para su calificación en el mes de mayo. En primera instancia el Ente dispuso una decena de cortes, básicamente para suprimir desnudos femeninos. La distribuidora apeló la medida argumentando que en su mayor parte, esas escenas "no buscan la excitación erótica ni el sensacionalismo, sino que se basan en testimonios reales". La decisión final del Ente disculpó cuatro cortes y así se produjo el estreno del film.

En junio el Ente envió un telegrama a la distribuidora exigiendo la supresión de la frase publicitaria *En versión original*, bajo amenaza de la inmediata suspensión del certificado de calificación.

Last Tango in Paris (*Último tango en París*, dir.: Bernardo Bertolucci, Francia/Italia/EE.UU., 1972)

Por su franqueza en el tratamiento del sexo, inédita hasta esa fecha en un film de gran producción, **Last Tango in Paris** atravesó diversos inconvenientes desde su estreno, empezando por un espectacular proceso judicial en Italia que se prolongó hasta 1975 y terminó con un veredicto de obscenidad, copias incineradas y severas penas para todos los implicados (Bertolucci, el productor Alberto Grimaldi, los protagonistas María Schneider y Marlon Brando).

El film llegó a Buenos Aires en 1973 a través de la empresa norteamericana United Artists, fue calificado *Prohibido para menores de 18 años*, y se estrenó, sin publicidad y en una única sala, el 3 de octubre. Trece días más tarde, el juez en lo correccional Edmundo Sanmartino dispuso el secuestro del film a partir de una denuncia formulada por los fiscales Alejandro Beruti Lagos y Mario Soaje Pinto en base al artículo 128 del Código Penal. Unos 39.600 espectadores habían alcanzado a verlo antes de la interdicción.

La medida fue una de las más notorias en la historia de la censura argentina. Diversas entidades agrupadas en una "Guía de la decencia" manifestaron su aprobación en telegramas dirigidos al juez Sanmartino y al Ministro de Educación Jorge Taiana, y felicitaron "la esperada actuación de la justicia argentina ante los desbordes pornográficos de las películas en exhibición" y solicitando la renuncia

del interventor del Ente, que en ese momento era Octavio Getino. No fue este film el que motivó el desplazamiento de Getino, pero sí debe decirse que el proceso abierto por Sanmartino lo encontró responsable de "exhibición obscena", por haber firmado la autorización del film. En junio de 1976 fue declarado rebelde por no presentarse ante la citación judicial y en noviembre fue pedida su captura. Para entonces, Getino había iniciado un exilio que lo llevó primero a Perú y luego a México.

El film no volvió a verse en Buenos Aires hasta su esperada reposición, en 1984³.

La grande bouffe (*La gran comilona*, dir.: Marco Ferreri, Francia/Italia, 1973)

El film fue calificado *Prohibido para menores de 18 años* y sin cortes el 9 de octubre de 1973. A fin de mes el interventor Getino verificó que la distribuidora lo estaba exhibiendo con cortes y suspendió el certificado de calificación.

La distribuidora emitió la siguiente disculpa: "*Lamentablemente y ante diversos hechos que son de conocimiento público [el episodio con Último tango] y considerando que la justicia no tuviese el mismo criterio amplio que las nuevas autoridades del Ente, hemos realizado cortes que disminuyen el contenido erótico del film*".

The Shining (*El resplandor*, dir.: Stanley Kubrick, EE.UU., 1980)

Cuando el Ente recibió este film lo calificó *Prohibido para menores de 18 años* y estipuló el corte de un desnudo femenino, una mujer que sale de una bañera. La distribuidora Warner se enfrentó entonces al mismo problema que años antes había impedido el estreno de **A Clockwork Orange**: el contrato del realizador estipulaba que la película no podía exhibirse con cortes.

La empresa encontró una solución excepcional, recurriendo al laboratorio: cuando la mujer sale de la bañera, una indefinible mancha gris aparece sobreimpresa a la altura del pubis. Con ese agregado, el film se estrenó en julio de 1981.

Kindergarten (dir.: Jorge Polaco, Argentina, 1989)

En julio de 1989 el abogado Patricio Vergara denunció al film amparándose en el artículo 128 del Código Penal, a partir de una descripción de escenas y situaciones proporcionada por el Dr. Alberto J. Ricciardi. Este era el representante del Equipo Episcopal para los Medios de Comunicación de la Iglesia Católica en la CAEC⁴ y había visto **Kindergarten** cuando la Comisión la calificó *Prohibido para menores de 18 años*. El juez de instrucción en lo criminal Carlos Manuel Caravatti ordenó entonces el secuestro de la película para "juzgar sus aspectos de presunto exhibicionismo obsceno". Tras una proyección privada, el Dr. Vergara redactó un texto en el que justificaba públicamente su denuncia y agregaba: "No creo necesario precisar más detalles para que pueda apercibirse del carácter no ya obsceno sino bestial y corruptor de esta película. El sello productor y el director Polaco han

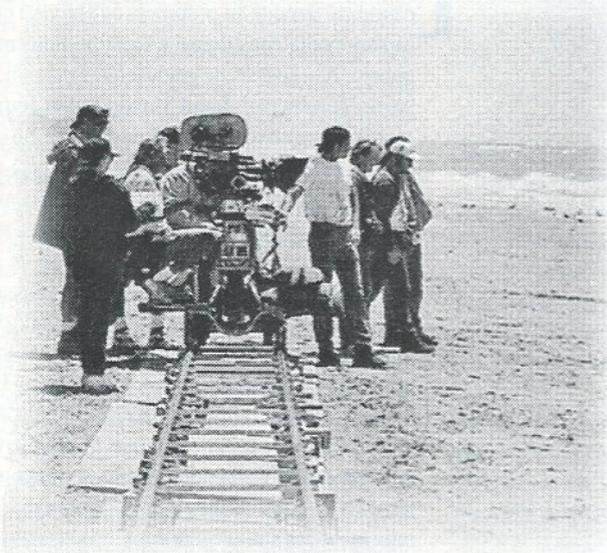
hecho gala de la obscenidad de este film aprovechándose de la notable disminución de las fuerzas morales en nuestra sociedad durante los últimos cinco años, junto a la dolorosa lenidad acreditada por algunos jueces en la represión del delito de publicaciones obscenas"⁵.

Cinco días después del secuestro, el juez Caravatti devolvió la copia a los productores sin expedirse acerca de la acusación, por entender que juzgar la exhibición de un film no era su función sino la de la CAEC. La distribuidora programó entonces el estreno de **Kindergarten** para el 12 de octubre.

Pero se sumó una denuncia simultánea de Vergara, por presunta corrupción de menores (dos niños protagonistas del film), solicitando que fueran procesados los responsables (director, intérpretes y productores), así como el equipo técnico, por presunto encubrimiento. En consecuencia, el 9 de octubre fueron secuestradas de la distribuidora nueve copias de la película, sus negativos y el material de publicidad. Esta medida fue confirmada en diciembre por la Cámara Nacional, Criminal y Correccional. Seis meses después todas las personas que trabajaron en la filmación de la película fueron definitivamente sobreseídas y la prohibición del film quedó revocada, a pesar de lo cual aún no se produjo su estreno en Buenos Aires.

Notas

1. Precisamente por tratarse de fragmentos de un manuscrito inédito, la propiedad intelectual de todo este material está registrada y -a diferencia de lo que sucede con otros textos de la revista- no puede ser reproducido por ningún medio y de ningún modo sin previa autorización expresa de los autores.
2. Según Vila, "la actual reiteración de este tipo de denuncias, atento a la escasa proporción de condenas, parece obedecer, no a un más elevado índice de delitos, sino a la posición confusa de quienes creen poder servir de la justicia para imponer al resto de sus semejantes sus personales modos de sentir o de opinar, invocando para ello principios de bien superior o de una moral que no admite discrepancias".
3. Entre otras fuentes, sobre este film fue consultada *La censura y Último tango en París*, monografía inédita de Ana Elkin y Carolina Scaglione; 1991.
4. Comisión calificadora establecida en el Instituto Nacional de Cine desde 1984 con la única función de establecer las clásicas restricciones a la minoridad.
5. El texto de Vergara termina con un párrafo de intención ingeniosa pero curiosamente contradictoria con su propio proceder: "Por último y para los defensores de los derechos humanos, vale la pena destacar que la Convención Americana de Derechos Humanos (Pacto de San José de Costa Rica) según la ley n. 23.054, establece en su artículo 13 que la libertad de expresión no puede estar sujeta a censura previa sino a responsabilidades ulteriores para asegurar la protección de la seguridad nacional, el orden público o la salud y moral públicas".
6. Se impuso, sin embargo, una multa a los padres de los menores por negligencia en el ejercicio de la patria potestad. El fallo correspondiente fue reproducido en *Constitución y poder político*, vol. III, Jonathan Miller (comp.), Bs. As., 1990.



El camino de la imagen.

Carrera de Dirección de Cine

- Título oficial. (*)
- Duración 3 años.
- 35/16 mm y Video.
- Optima relación de equipos y materiales por alumno.
- Conexiones con el medio.



ABIERTA LA INSCRIPCIÓN AL CICLO '98

Charlas introductorias gratuitas con docentes de la carrera.

Cochabamba 868 - Capital - Inf.: lun/vier 10 a 21hs. - Teléfonos: 307-6170/7297

AHORA LOS AMANTES DEL CINE SE DAN CITA EN DIAGONAL NORTE Y FLORIDA

** Alquiler y venta de películas memorables llevadas al video*



** Venta de prestigiosas revistas especializadas y libros de cine*

Envíos y retiros de películas en área céntrica

Av. Pte. Roque Sáenz Peña 616, 6º Piso, Of. 613, (1035), Bs. As.

Teléfonos: 343-6852 / 342-7551

Lunes a Viernes de 11:00 a 19:00 hs

La producción de Film se comunica con **movicom**



Nacida en Bhubaneswar, un pequeño pueblo de la India, la realizadora Mira Nair llegó a los Estados Unidos para estudiar sociología y descubrió durante su postgrado en Harvard que la cámara podía constituirse en una herramienta de trabajo. Así, su tesis de graduación fue también su primer documental, **Jama Masjid Street Journal**, estudio sobre una comunidad musulmana. Su vocación se extendió a la observación constante de la forma de vida y la cultura de su país natal, como así también del choque cultural que ella misma sufrió al establecerse en Nueva York. Algunas de estas inquietudes, así como la cuestión de la alienación del inmigrante, se combinaron en su segundo documental, **So Far from India**, parcialmente filmado en los subtes de Nueva York. Luego terminó **India Cabaret**, sensible film que explora la vida de las bailarinas en los cubes nocturnos de Bombay. La película desató cierta controversia no tanto por el tema como por el hecho de que Nair centró su historia en bailarinas avejentadas y en los tabúes que su actividad provoca en la gente.

Su primer film de ficción fue **Salaam Bombay** (*Idem.*, 1988), sobre la vida de un niño que transcurre entre prostitutas, mafiosos y narcotraficantes. Luego terminó otros dos, **Mississippi Masala** (*Idem.*, 1992), con Denzel Washington y Sara Choudhury, y **The Perez Family**, con Marisa Tomei y Anjelica Huston, en el que desplazó (con bastante poca fortuna) su interés a la cultura cubana. **Kama Sutra** la devuelve al trabajo después de tres años de inactividad.

-¿Cuándo surgió Kama Sutra?

-Me interesó ante todo trabajar el tema del sexo y el amor, hacer una película que se opusiera a la explotación del sexo que hay en el cine contemporáneo, tanto en el oriental como en el occidental. Hay una ironía: mi propia cultura estudió el amor y el sexo durante muchos años, considerándolo un arte

y una habilidad que se hereda, y ahora en la India se reprime el sexo de una manera degradante. Esa paradoja fue la primera motivación. A nivel artístico estaba interesada en hacer una película de época desde una perspectiva moderna y auténtica. Muchas veces la cultura de mi país ha sido interpretada por extranjeros, por cineastas que relatan esas típicas historias en las que el hombre blanco viene a salvar a los nativos de la India... Pero muy pocas veces se ha visto una interpretación realizada por alguien que pertenece al lugar, que se ha ido y ha vuelto con un punto de vista diferente. No quería hacer una pieza de museo sobre la India y por eso preferí interpretar la historia de una forma más contemporánea, llevarla al público en términos modernos para que éste no sólo la entendiera sino que también la disfrutara. Quise trabajar una historia psicológica y dramática con personajes que pertenecen a una cultura diferente y compleja.

-¿Por qué te parece que en tu país ha cambiado tan dramáticamente la actitud con respecto al amor y al sexo?

-No soy historiadora, pero creo que la causa hay que buscarla en los doscientos años de dominación inglesa. Los ingleses tienen una noción del sexo muy diferente a la de los indios. Lo consideran un pecado, lo equiparan a un acto de salvajismo y esa idea es justamente la opuesta a la de la filosofía hindú. Una de las creencias más fuertes en mi país es que si tratás bien a Eros, el dios del amor, te acercás a un espacio divino, a una dimensión espiritual. Esa creencia ha sido enterrada poco a poco por conceptos ingleses que lentamente fueron ganando terreno, se institucionalizaron y, a lo largo de tantos años, acabaron siendo parte de nuestra cultura, conformando una doctrina represiva que reduce la sexualidad a la condición de algo horroroso, perverso y pornográfico. Perdió su carácter divino.

-¿Fue muy difícil lograr que se estrenara en la India?

-Mucho. Después de cuatro meses de batallas para levantar el voto de censura que la comisión calificadora le había puesto, conseguimos que la película se distribuyera en todo el país y hubo un estreno masivo. De todos modos tuvimos que cortar algunas escenas, por un total de dos minutos. Por desgracia, son dos minutos muy significativos para la historia.

-¿Qué escenas tuviste que cortar?

-Todas las tomas que mostraban el pubis femenino y la escena con las dos mujeres. Lamenté ésta especialmente, porque no se trata de una escena sexual sino de una escena de amor y amistad. Además, en general, hubo que abreviar todas las escenas sexuales que se prolongaran por más de cierto límite de tiempo. Los desnudos se pueden mostrar pero sólo brevemente.

-Noté que mostraste desnudos frontales de las mujeres pero no de los hombres. ¿Hubo algún factor en particular que te condujo a tomar esa decisión?

-Me han preguntado varias veces lo mismo y creo que la gente no entiende que hacer una película no es como hacer la lista para las compras. No enumero por anticipado las partes del cuerpo que quiero mostrar y las que no, no funciona de esa manera. En mi opinión, para hacer bien una escena sexual en una película, hay que mantener un balance muy delicado entre la coreografía de los cuerpos y la conexión que haya entre los actores. No basta con acomodar la cámara según una planificación esquemática y dejar que los actores actúen. Hay que crear una atmósfera adecuada para que la atracción que debe existir entre los personajes se haga realidad.

-¿Qué tipo de reacción esperabas del público indio?

-Hace un tiempo que vivo nuevamente allí y estoy familiarizada con la situación del momento. Hicimos algunas proyecciones previas al estreno y notamos que varias escenas eran demasiado fuertes para la gente. Por otro lado, los espectadores en In-

dia interpretan muchos niveles de la película que el espectador occidental no puede interpretar. Hay referencias a la historia india, la mayoría de las cuales se asocia a la creencia popular que relaciona la unión del hombre y la mujer con un espacio divino, paradisiaco. La película, en su totalidad, está estructurada en base a símbolos y signos retóricos. La paleta de colores que se puede apreciar en el diseño escenográfico fue diagramada en base a una serie de teorías y símbolos. Así como existe un libro para el amor, que es el *Kama Sutra*, en India también hay un libro sobre la semiótica de los colores y las formas. El uso del rojo como símbolo del amor o del verde para el comienzo de la primavera es comprendido por la mayoría de la gente en la India. También la música que uso en la película presenta varios niveles de interpretación. Pero más allá de la familiaridad del espectador con esta información, la forma de mostrar la sexualidad es algo muy nuevo en la India. Nunca se ha estrenado allí una película como ésta y creo que eso es, en cierta manera, revolucionario. Me parece que ya es hora de que dejemos de mostrar situaciones artificiales y decorar la pantalla con coqueteos. Necesitamos mostrar situaciones naturales, directas, y lograr que se vean —si es posible— de un modo espiritual. No hay sexo gratuito en esta película: todo lo que se ve se integra dramáticamente a la historia.

-Tanto la cola de promoción como el título *Kama Sutra* insinúan al espectador que esta será una película sobre relaciones sexuales, pero en realidad se trata de una obra mucho más sensual que sexual.

-Creo que el film es en esencia el *Kama Sutra*. El libro consiste en lecciones de amor y eso es lo que yo filmé. Estas lecciones son, de vez en cuando, salvajes, penosas y no siempre eternas. Mucha gente ha tergiversado el verdadero sentido del *Kama Sutra*: desde los '60 hasta la actualidad todo el mundo tiende a interpretar el texto sólo como un catálogo ▶

charla con
Mira Nair

por Guillermina Zabala (desde Los Angeles)

**secretos
de mujeres**

de diferentes posiciones sexuales. Esa interpretación, lamentablemente, supone sólo una minúscula porción del significado del libro. Desde ya que cuando le puse a mi película **Kama Sutra** fui consciente de los problemas derivados de ese concepto erróneo que la gente tiene sobre el texto pero, bueno, a esta altura no me parece mal que la gente cambie su manera de concebir el libro y descubra al menos una pista hacia su verdadera esencia. Como ha dicho la maestra Rasa Devi, “*El arte de vivir es más importante que el acto sexual, el arte de amar está por sobre todas las cosas*”.

-¿Por qué elegiste a Sarita Choudhury para el rol del personaje que, según las convenciones, sería la malvada?

-Intenté planear un *casting* que fuera inesperado para el público. Me fascinó la idea de crear dos mujeres fuertes, poderosas, que estén juntas y a la vez separadas, enfrentadas. Me parece que hubiera sido muy simple hacer que Tara (Choudhury) sea una mujer fea, para nada atractiva, y que Maya (Indira Varma) sea una mujer preciosa. Creo que es mucho más interesante hacer que las dos sean atractivas e inteligentes. Cualquiera de las dos podría haber hecho el rol de la princesa rencorosa pero así es como se dio. Además, Indira debuta en el cine y creo que este es un buen papel para hacerlo. Su personaje es mitad mujer, mitad niña y creo que Indira guarda cierta inocencia, cierto temor a la cámara, que se refleja en su rostro. Tiene una sensualidad muy particular, perfecta para este personaje. Las dos son muy sensuales pero también tienen una gran fragilidad y ternura en sus miradas, pero me parece que en Indira es más evidente debido a las circunstancias que está viviendo.

-Considerando que era su primera experiencia ante la cámara, ¿cómo trabajaron las escenas más comprometidas?

-El método que uso para preparar a los actores para este tipo de escenas es muy especial. Trato de crear una atmósfera de amor y comprensión, sentimientos que—idealmente—deben traducirse en sus acciones. Debe haber un clima de confianza y tranquilidad en el que los actores puedan relajarse, confiar en mí y en el equipo técnico. La noche anterior a la realización de cualquiera de esas escenas ensayo y elaboro la coreografía con los dos actores, en mi cuarto y con total privacidad. Es en ese momento cuando aparecen los miedos, las vergüenzas, todo tipo de incomodidades y, desde luego, muchas risas. Tratamos entonces de deshacernos de toda artificialidad hasta encontrar la manera de exponer la escena ante la cámara y al día siguiente se la filma en un set cerrado, es decir, con la cantidad de gente indispensable. Pero fueron sets alegres, no como en general ocurre, que por tratarse de una escena de sexo todos tienen que estar serios, como en un funeral. Además trato de no bombardear a los actores pidiéndoles que hagan la escena cientos de veces: sólo filmo dos tomas de cada ángulo. Luego, a medida que va pasando el día, los movimientos y las situaciones se hacen banales, todos se acostumbran y es como si estuviéramos filmando cualquier otro



tipo de escena. Se convierte en una situación normal pero sólo se mantiene así si uno sabe preservar la atmósfera. Eso es muy delicado, porque cualquier situación puede romperla.

-Vos tenés además una importante experiencia como documentalista. ¿Influye esa parte de tu filmografía en tu cine de ficción?

-El documental es realmente lo que más me gusta, mi corazón sigue aferrado a ese género. Todas las mañanas, yendo hacia el sitio del rodaje en el pueblito donde vivíamos, encontraba varias estatuas representando la unión entre el hombre y la mujer, con flores frescas e inciensos. Esa imagen está considerada algo sagrado en la India, algo que la gente alaba a diario. Y esta observación diaria de mi propia cultura y sus ritos me produjo sentimientos extraños. Por un lado me inspiró mucho la idea de ser yo también parte de esa tradición tan antigua; por otro, me sentí un poco sumisa ante la profundidad y complejidad de esta creencia, que de alguna manera espero haber llegado a entender. En ese sentido es que me parece que mi experiencia con los documentales me ayudó a transcribir mi cultura a la pantalla, como así también a prestar atención a sus pequeños detalles. Yo quería trabajar una trama psicológica de tal complejidad que se asemejara a un juego de ajedrez, y los detalles de época y lugar son importantes para proporcionar realidad. Por ejemplo: cuando Indira se va del palacio se ven treinta y cinco niños corriendo detrás suyo. Esta imagen es normal en India, sucede que no sólo niños sino también toda clase de animales aparecen sueltos por todos lados. Mi intención fue siempre llevar al espectador al lugar de la acción, quiero que el público huelga el lugar, se sienta dentro de ese pueblo. Nunca quise ponerlos a contemplar un desfile de ropas coloridas y paisajes lejanos. Ese tipo de imagen hubiera sido mortal para mí.

-Me da la impresión de que desde Mississippi Masala tu estilo se ha ido transformando gradualmente en algo más sofisticado.

-Es cierto, pero creo que se debe a la experiencia que voy adquiriendo con cada película. Me siento más segura de lo que quiero, de las imágenes que elijo y del estilo artístico que deben tener mis films. Siento que es un privilegio poder realizar un sueño en la pantalla y por eso quiero explorar al máximo cualesquiera sean mis posibilidades expresivas. Cada película es una experiencia que traspasa los sentidos de la razón y por lo tanto quiero vivirla hasta el final.

-¿Trabajás con storyboards?

-No, soy muy mala dibujante y no comprendo cómo hacen esos directores que contratan a otros para que les hagan los *storyboards*. Me parece que en esos casos el director pasa a ser un mero técnico que sólo tiene que traspasar el encuadre dibujado a la pantalla. Lo que hicimos en esta película fue un diseño artístico completo antes de comenzar a rodar. Me reuní con el director de fotografía y durante dos semanas diseñamos el estilo, los tonos de color, el tipo de iluminación para cada escena y su significado en la obra. Para ese entonces ya conocíamos las locaciones y ese diseño nos sirvió a modo de croquis para guiarnos durante la filmación. Sabíamos que, de todas maneras, en el set estaríamos abiertos a todo tipo de cambios que se produjeran. A pesar de toda preparación, siempre está ese momento de terror antes de cada toma, cuando me encuentro rodeada de ochocientos ojos que me miran como si estuvieran diciendo: “¿Qué se le irá a ocurrir ahora?”. Como además soy la productora de la película, siento que cada minuto que pasa estamos perdiendo dinero, que debo apurarme y decidir pronto el ángulo de la toma. Ese miedo sube mi adrenalina todo el tiempo y es esa lucha permanente lo que me mantiene alerta y en movimiento. Aunque pareciera raro decirlo, la verdad es que no importa cuánta experiencia se tenga: cada película es una nueva pesadilla y de esas que no resultan nada fáciles de sobrellevar. Nunca me sentí tan confiada como para decir: “*Ya hice esto muchas veces, me va a ir bien*”. Nunca sucede de esa manera.

-¿Elegiste ser también la productora para tener más control sobre el proyecto o porque te gusta el trabajo que esa posición implica?

-He producido todas mis películas. En este caso trabajé con otra productora, Lydia Dean Pilcher, una mujer admirable. Trato de mantenerme en contacto con la misma gente de proyecto en proyecto. Afortunadamente—o quizás desafortunadamente—tengo un buen ojo para los negocios y por eso no puedo evitar involucrarme en todos los aspectos de la producción.

-¿Cuán difícil resultó concretar la financiación de esta película? Pregunto porque parece haber sido mucho más cara que las anteriores.

-Aunque no fueron éxitos comerciales, ninguna de mis películas perdió dinero y eso ayuda mucho. En algunos casos los distribuidores terminaron recaudando bastante, especialmente en Europa. **Mississippi**

Masala es una película de cuatro millones de dólares y recaudó alrededor de quince, lo que está muy bien. He tenido la suerte de poder vender mis películas a distribuidores de diferentes partes del mundo y hasta ahora ese sistema funciona. **Kama Sutra** se hizo mediante una pre-financiación. Vendimos la película a cuatro países europeos antes de filmarla y esa distribución garantizada fue lo que nos ayudó a conseguir otros inversores. La primera fue Michiyo Yoshizaki, una mujer que maneja una productora en Japón, y el resto ya había participado de mis proyectos previos.

-¿Pensás que este tipo de temática está mejor llevada al cine por una mujer?

-En todo caso, no creo que esta película la hubiera podido filmar un hombre. No creo que pueda entenderse ni con el concepto ni con la perspectiva, aunque desde luego sólo te puedo responder en forma hipotética porque nunca fui un hombre.



Enfrente, Indira Varma, aquí, Naveen Andrews y Ramon Tikaram

**APRENDÉ A USAR TUS PROPIAS
ARMAS. APRENDÉ HISTORIETA EN LA EAH.**

eah

Escuela
Argentina
de Historieta

Guión de historieta
Dibujo de historieta
Historieta humorística
Ilustración

La **EAH** es la única escuela con un plan integral que te enseña guión, dibujo e ilustración, con docentes de primer nivel: Juan Zanotto, Carlos Albiac,

Dani The O, Andrés Accorsi, Ignacio Noé.

Estamos formando a los historietistas del siglo XXI.

No te quedes dibujado.



**YA ESTA
ABIERTA LA INSCRIPCIÓN
FEBRERO 1998??**

eah

Escuela Argentina de Historieta

COCHABAMBA 868 - CAPITAL - TEL. 307-6170/7297

La producción de Film se comunica con

movicom

La realizadora holandesa Marleen Gorris alcanzó la prominencia internacional con el Oscar por mejor film en idioma extranjero que obtuvo su **Memorias de Antonia** (*Antonia's Line*, 1995). Gorris estudió teatro en Holanda e Inglaterra y dirigió tres películas previas a **Antonia: De stilte rond Christine M.** (t.l.: "El silencio alrededor de Christine M.", 1982), **Gebroken spiegels** (t.l.: "Espejos rotos", 1984) y **The Last Island** (t.l.: "La última isla", 1990). Su último film es una producción inglesa titulada **Mrs. Dalloway**, protagonizada por Vanessa Redgrave sobre la novela de Virginia Woolf. Ha sido anunciado su preestreno argentino en el II festival de Mar del Plata, pero en realidad ya fue preestrenado por el Cineclub Núcleo el pasado mes de octubre. Simultáneamente, Marleen Gorris conversaba en Amsterdam sobre su carrera con *Film*.

-¿Cómo fue el trabajo de adaptar una novela tan compleja como Mrs. Dalloway?

-Yo no escribí el guión. Lo hizo una escritora y actriz inglesa, que es buena amiga de Vanessa Redgrave, pensando en ella para el rol de Mrs. Dalloway. La historia se mantuvo exactamente igual a la novela. Está escrita siguiendo aquello del "stream of consciousness", escribir como se piensa, una forma de narrar que entonces también trabajaba Joyce. Es obviamente complejo encontrar un equivalente cinematográfico para eso y tratamos más bien de recrear la sensación del texto con ayuda de *flashbacks* y del uso de la voz en *off*.

-Se trata de una producción inglesa...

-En un principio lo era. Un productor inglés me ofreció el libro diciendo que la financiación estaba lista, lo cual después resultó falso. Vanessa Redgrave ya era parte del proyecto y yo resulté elegida por ellos a causa de **Antonia**. Leí el guión y me gustó mucho, y después la novela me pareció fascinante,



así que hice la película con mucho placer. Pero antes tuvimos que dejar a este productor y el proyecto pasó a manos del distribuidor americano de **Antonia**. También hubo dinero de British Screen, del Fondo Holandés para el Cine y del productor holandés de **Antonia**. Así que finalmente se transformó en una coproducción. Pero la mayor parte del equipo -actores, técnicos- es inglesa.

-Es la primera vez que filmás un guión que no es tuyo.

-Sí, pero eso me dio más libertad. Cuando escribo algo yo misma sé exactamente cómo quiero dirigirlo y no exploro otras posibilidades. Dirigiendo el guión de otro, uno es más flexible. Si no se puede de una forma, se prueba de otra. Pero me parece que al final la película termina siendo tan propia como si el guión fuera mío.

Por otra parte, hubo muchas diferencias. En este caso tuve que ir a Inglaterra, discutir el proyecto con el productor y la guionista y recién entonces comenzar el *casting*. Vimos una gran cantidad de actores, luego fui a buscar decorados y tuve que definir con el equipo qué tipo de imagen queríamos para el film. Por lo general, hay más tiempo para la preproducción. Esta vez tuve sólo dos meses y medio, y en ese lapso hubo que hablar con la diseñadora de vestuario, con el director de arte, con el director de fotografía... todo al mismo tiempo. El rodaje duró unas seis o siete semanas, siempre en Inglaterra, y luego el montaje y la mezcla las hicimos aquí, en Holanda.

-¿En qué medida te facilitó las cosas el Oscar?

-Bueno, principalmente me hizo conocida en el extranjero. Y, como le sucede a todo el que gana un Oscar, me ofrecen muchos proyectos. Me han dado más de cien guiones y, con un poco de suerte, se encuentra algo bueno. Eso es una gran ventaja. Como ya sabrás, el cine en Holanda no va realmente bien, no hacemos muchas películas. Se

dice incluso que no hacemos buenas películas, aunque no coincido con eso. Lo que pasa es que resulta casi imposible lograr una continuidad. Yo pude hacer películas con cierta frecuencia porque eran bastante baratas. Pero la tercera fue más cara y me costó varios años hasta reunir la financiación. Y después para poder hacer **Memorias de Antonia** también pasaron como seis años. No es fácil aquí mantenerse a flote, por lo que si te conocen afuera y te dan trabajo es obviamente mucho mejor.

-¿Cómo anduvo Memorias de Antonia en Holanda?

-No recuerdo cifras precisas porque hace ya tiempo de esto, pero sí recuerdo que la crítica estaba dividida: una mitad a favor y otra en contra. En cuanto al público, Holanda es un país chico y no nos arriesgamos a ver una película holandesa. Pero entiendo que para lo que suele ser la recaudación usual, **Antonia** fue un éxito. Claro que eso no significa mucho... Tengo la sensación de que en el resto del mundo anduvo mejor que en Holanda. Porque otro factor importante, además de los prejuicios hacia nuestro cine, es que al público local le fue difícil compartir el carácter irreal del film. Lo consideraban poco serio.

-¿Podés dar un ejemplo?

-Sí, la imagen del Cristo que da vuelta la cabeza. Eso fue visto como algo simplemente imposible. En cambio, en una película española lo hubieran aceptado.

-¿Cómo viviste tus comienzos, teniendo en cuenta que no habías estudiado cine y, además, que a las mujeres suele serles más difícil filmar?

-Con respecto a lo primero, aprendí con la práctica. Escribí aquel guión, un productor se interesó en él pero no nos pusimos de acuerdo sobre quién lo realizaría. Yo sugerí a Chantal Akerman pero por problemas de tiempo no pudo hacerlo, así que terminé dirigiéndolo yo misma. Las circunstancias resultaron favorables. Lo que sí hice fue mantener todo lo

más sencillo posible porque sabía poco y no quería cometer errores fatales. Pero la historia era fuerte y superó esa sencillez. Para mí, lo más emocionante era hacer esta película a partir de una idea propia. En cuanto a lo segundo, lo cierto es que proporcionalmente en Holanda trabajan más mujeres directoras que en otros países. No sé a qué se debe. No sé si es la política que tiene la Academia en los exámenes de ingreso o la emancipación femenina. En Bélgica, por ejemplo, hay sólo dos directoras (Marion Hänsel y Chantal Akerman) pero además las dos trabajan en el extranjero. También hay algunas directoras en Inglaterra, pero en proporción a la cantidad de hombres son poquísimas. Lo difícil del tema es que al ser excepciones, se nos exige mucho más que a un hombre. Mi primera película fue tratada con un escepticismo particular, porque no sólo era de una mujer sino además de una mujer que no había estudiado cine, pero creo que en general los films de mujeres son tomados menos seriamente que los de hombres. Te das cuenta en las conferencias de prensa, a las que van sobre todo periodistas mujeres.

-Cuando trabajaste sobre un tema propio, ¿cómo fue el proceso de escritura?

-A fines de los '70 tenía cuatro ideas que con el correr de los años se fueron transformando en guiones. Mis cuatro películas fueron hechas a partir de esas cuatro ideas. No es que tuve las ideas y supe de inmediato cómo iba a hacer el film, sino que más bien cada idea fue fascinándome con el tiempo y necesité ir trabajándola por separado. Tardé alrededor de un año en escribir cada uno de esos cuatro guiones, pero después se tarda mucho más a causa de la búsqueda de capitales. Siempre se trata del dinero, no del contenido.

-¿Qué cine dirías que influye en el tuyo?

-Muchos directores italianos y Fassbinder, a quien encuentro fascinante. También pienso que aprendo bastante con las malas películas. Es viéndolas cuando comprendo lo que no quiero.



con Marleen Gorris
siempre
{ se trata de dinero }
por Alejandra Szir (desde Amsterdam)

(Las mujeres guionistas sólo escribieron historias de mujeres". Este libro somete a prueba este estereotipo. Y, suponiendo que sólo escribieran historias de mujeres, ¿cuántas de ellas intentaron (o consiguieron) desafiar, dentro del sistema de estudios, el enfoque tradicional del material "femenino"?)

Es casi imposible o al menos dudoso que un libro escrito por una mujer que habla sobre mujeres no sea, de antemano, sindicado como feminista. Este prejuicio seguramente se repite en el caso de escritoras de películas, pero la tranquilidad vuelve cuando Hollywood es el que dicta las reglas. Lizzie Francke, estudiosa británica del cine, explica en su libro *Mujeres guionistas en Hollywood* cómo fue y es la relación entre las escritoras de guiones y los estudios, partiendo de las mujeres como trabajadoras dentro de una industria. Por las dudas subraya: "El libro no se dedica a catalogar casos de discriminación... Fue concebido de modo celebratorio, para reinsertar a las mujeres guionistas en el retrato de Hollywood y para dar alguna perspectiva sociohistórica a las discusiones de las mujeres que trabajan en la industria del cine". Francke dedica cada uno de sus ocho capítulos, más un completo índice fílmico y onomástico, a recordar los nombres y las obras de las guionistas en las distintas épocas de acuerdo a la política de los estudios, sus productores, directores, los temas y el lugar que la mujer debía ocupar en la pantalla.

No hay mejor oficio para una mujer

Los primeros años del cine fueron auspiciosos para la incorporación de mujeres delante y detrás de cámaras. La informalidad de los comienzos permitió que desarrollaran diferentes tareas (protagonistas, extras, iluminadoras, montajistas) y dieran comienzo al *guionismo*, redactando las indicaciones para el director. Quizá la más representativa de esta época fue Gene Gauntier, encargada de la adaptación de la novela *Ben-Hur* de Lewis Wallace en 1907, antes de la legislación sobre derechos de autor. Gauntier era una mujer inquieta e independiente y, contratada por la productora Kalem en 1908, fue la creadora



(un libro mujeres que escriben)

de la primera "serie" cinematográfica (**Adventures of a Girl Spy**), sucesión de episodios sobre una chica espía basada en una historia real durante la Guerra Civil Norteamericana. Gene no sólo la escribía sino que hacía de Nan, la intrépida chica espía. Más adelante debería apaciguar sus historias ya que la censura presionaba y los estudios respondieron con sus propias condiciones. Probablemente éste sea el punto de inflexión a partir del cual las guionistas sintieron la necesidad de acompañar un poco más sus textos, ya sea produciéndolos o dirigiéndolos, para evitar que fueran modificados en la realización.

Durante la época del cine mudo fue común que las actrices tuvieran el poder de controlar su trabajo y Gauntier sentó un precedente, seguida por estrellas como Clara Kimball Young y la famosa Mary Pickford. También hubo actrices-directoras como Lillian Gish, Dorothy Davenport, y directores que trabajaron con guionistas, como Cecil B. DeMille con Jeanie Macpherson (**Joan of Arc**, 1917). Ella, Anita Loos (que trabajó con D. W. Griffith) y Frances Marion —entre otras— contemplaron la necesidad de la evolución del guión.

En los años '30 y '40 los estudios se establecieron, con la Fox, la Warner, la MGM (al mando de Irving Thalberg, un hombre que apoyaría el trabajo de las guionistas), la Paramount y la RKO, y cada uno comenzó a desarrollar su propio estilo diferenciado, que a menudo reflejaba las preocupaciones y gustos de su jefe. Francke equipara los estudios con un "Gueto dorado" en el que las veteranas convivían con mujeres llegadas desde el teatro como Zoë Akins, Frances Goodrich y Dorothy Parker. La nueva atmósfera competitiva hacía que las guionistas fueran menos propensas a alentarse mutuamente, aunque convivieron con espacios propios supervisando el trabajo de otros guionistas, dándoles su "enfoque femenino" y aportando mayor autenticidad a los papeles para las estrellas. Según B. Schulberg de la Paramount, "la idea es acentuar el enfoque femenino y asegurarse que determinadas películas atraigan tanto a mujeres como a hombres".

En esa lucha por lograr un lugar más personal comienzan a darse asociaciones entre guionistas y

actrices, como la de Salka Viertel con Greta Garbo, la de Anita Loos con Joan Crawford, o la de Norma Shearer y Jean Harlow. También en esta época la censura, que volvió con renovados bríos en 1934, perturbó el trabajo de las guionistas. Las audacias de Mae West y de otras vampiras dominadoras quedaron de lado. Por otra parte, la administración de la censura contribuyó a que se sumaran algunas guionistas conservadoras que mostraron en la pantalla un estilo de mujer atildado y doméstico.

Durante la segunda guerra mundial las mujeres fueron contratadas como fuerza de trabajo para reemplazar a los hombres. Comenzó el tiempo de "La escritura de guiones para mujeres", ampliando un repertorio que mostraba con asiduidad los melodramas femeninos. La alianza entre guionistas y actrices se consolidó y así Lenore Coffee escribió para Joan Crawford y Catherine Turney para Bette Davis, con el apoyo del productor Henry Blanke, de la Warner, "un campeón de las mujeres guionistas". Durante los años '40 y hasta el comienzo de los '50 una nueva ola de historias (una suerte de hibridación entre melodrama y cine negro) ofreció otra perspectiva, psicológicamente más compleja, sobre el tradicional mundo femenino. El cine orientado a hacer llorar a las mujeres fue reemplazado por el cine orientado a causarles emoción. En esta nueva tendencia se encuentra la obra de Hitchcock con Joan Harrison como guionista y la participación de Alma Reville, su esposa. Silvia Richards, en sus comienzos guionista de programas radiofónicos, escribió para Joan Crawford **Possessed** (1947), uno de los papeles que puso de manifiesto la obsesión embrionaria de Hollywood por los rompecabezas psicológicos. Coguionista de Fritz Lang y de King Vidor, fue llamada a declarar por el Comité de Actividades Antiamericanas del Senado y pese a su testimonio cooperador, bajo presión, se alejó de Hollywood para siempre.

Algunas guionistas fueron "Ganando control" sobre sus obras y llegaron a ser además productoras. Fue el caso de Joan Harrison, una excelente ejecutiva que a pesar de sus méritos propios siempre es citada como la "secretaria" de Hitchcock, y Virginia Van

Upp, guionista y productora de Rita Hayworth. El libro se extiende especialmente en estas dos mujeres y se detiene en algunas anécdotas sobre sus vidas y su imagen en los estudios. Así se sabe, por ejemplo, que Rita Hayworth responsabilizó a Van Upp de su inseguridad afectiva. Cuando Van Upp le preguntó de qué hablaba, la diva respondió: "Tú escribiste **Gilda** y desde entonces todo hombre que he conocido se ha enamorado de Gilda y se ha despertado conmigo".

A comienzos de los '50 el sistema de estudios empezó a resquebrajarse y el momento era propicio para retirarse o volcarse a la televisión. Para algunas guionistas que escribían en colaboración con hombres, como Phoebe Ephron, Frances Goodrich o Ruth Gordon, quedarse resultó más fácil. Fue la época de la comedia ligera y del musical. Era un buen momento para las productoras independientes y algunas actrices, como Ida Lupino, crearon sus propias productoras. La empresa de Lupino produjo películas de bajo presupuesto basadas en hechos reales (**Not Wanted**, 1949, **The Bigamist**, 1953) y se interesó en historias sobre personajes bajo presión, prejuicios raciales, policiales y cine de conciencia. Después de algunos años se disolvió por problemas de distribución.

De cualquier manera, en todas la épocas, "Escribir como un hombre" aseguró a las guionistas la permanencia en Hollywood. Así Frances Marion investigó sobre el sistema carcelario y Virginia Kellogg aportó material documental "con un gran sesgo social" en el que se basaron varios guiones. Leigh Brackett (**El dorado**, 1967, **The Empire Strikes Back**, 1980) no tuvo contrato fijo con ningún estudio pero colaboró durante varios años con Howard Hawks, creador de mujeres enérgicas, honestas y directas. Brackett y Hawks trabajaron juntos en cinco films, tres de ellos westerns, como el

clásico **Río Bravo** (1958). Pero quizá la autora que más destacó en lo que podría llamarse "cine de hombres" fue Marguerite Roberts. De hecho, fue también en el western (**Templo de acero**, 1969) que Roberts anotó sus tantos, además de ostentar un temperamento vigoroso que la incluyó sin ▶



● **Joan Harrison dejó a Hitchcock para hacerse productora además de guionista**

por María Eugenia Lara

problemas en la cultura masculina de estudio. Finalmente, *"El feminismo llega a Hollywood"* y no solo las guionistas, sino todas las mujeres que tuvieran profesiones creativas debieron tomar posición en cuanto a su filiación o no. La tarea de las guionistas revestió desde entonces una mayor responsabilidad, ya que comenzó a analizarse con alguna seriedad crítica el tratamiento que había recibido la mujer en Hollywood hasta entonces. Entre las autoras más interesantes del período, Francke destaca a Eleanor Perry (*The Swimmer*, 1969) y Stephanie Rothman (*The Velvet Vampire*, 1971, *Group Marriage*, 1972).

El interés de Eleanor Perry por problemas mentales (David & Lisa, 1962) llamó la atención de los productores de Hollywood que comenzaron a relacionar ese tema con "cine de mujeres". Esto molestó a Perry, quien junto a su marido, el director Frank Perry, siguió su camino en las producciones independientes hasta que finalmente lograron entrar en Hollywood de la mano del productor Sam Spiegel, a condición de tener el control sobre el protagonista masculino y sobre el montaje definitivo. Al separarse a comienzos de los años '70, Eleanor expresó su adhesión al feminismo y siguió escribiendo para Hollywood pero sus guiones resultaron casi un exorcismo de sus frustradas experiencias matrimoniales. Después sintió personalmente la discriminación cuando intervinieron en su trabajo suavizando los personajes femeninos o exponiéndolos inútilmente a situaciones violentas. Una vez fuera del sistema de los estudios se transformó en una activa defensora de los derechos de la mujer y encabezó diversas manifestaciones feministas.

La solución para las 'chicas' siguió siendo acceder a la dirección y durante años el camino más sencillo para lograrlo eran las producciones de bajo presupuesto. En este espacio se ubica Stephanie Rothman, formada cerca del director y productor Roger Corman. Su carrera comenzó manipulando material de archivo en medimetrajes, hasta que logró guionar y dirigir su primera película (*It's a Bikini World*, 1966) y luego crear su propia empresa, donde se dio el gusto de "probar cualquier género", incluyendo el cine de vampiros y los dramas carcelarios. A Rothman le preocupaba el rol de la mujer pero siempre dentro de un contexto social amplio y ubicándola en papeles activos.

Otras autoras, como Joan Tewkesbury o Carole Eastman, no tomaron una posición feminista sino que más bien dejaron que ésta se filtrase suavemente en su obra. Jay Presson Allen (*Travels with My Aunt*, 1972, *The Year of the Gun*, 1991) llegó al cine procedente del teatro y se consolidó en el guionismo como adaptadora. Aunque ella no declara un especial interés en cuanto a la representación de la mujer en el cine, sus trabajos dan una visión del mundo de los hombres que puede interpretarse como de un gran potencial feminista.

En 1990 todo parecía indicar que para las mujeres sólo quedaban "Migajas del gran pastel", ya que la proporción de los proyectos a su cargo descendió sustancialmente. En un informe del Screen

Actors Guild (gremio de intérpretes de cine) se señalaba que los hombres tenían un 71% de los papeles y las mujeres poco más de la cuarta parte (los estudios las relegaban a los papeles de esposa o amante) y el porcentaje no era más auspicioso para las guionistas. Los departamentos de marketing daban más crédito a las películas de acción y aventuras, privilegiando el gusto de los varones, pero Hollywood es un sitio contradictorio y el premio al mejor guión original para la principiante Callie Khouri por *Thelma & Louise* marcó un cambio de rumbo. De todas maneras algunas guionistas como Laurice Elehwany (*My Girl*, 1991, la historia de una chica de trece años que quiere ser escritora), demuestran que "las películas sentimentales no tienen porque ser bobas y que una mujer guionista que quiera ofrecer una nueva perspectiva dentro de las pautas del género puede llevar esa intención hasta la pantalla".

"Trabajos de campo en curso", el último capítulo del libro de Francke, es un acercamiento a las producciones de Hollywood más recientes. La lista de trabajos y guionistas es muy extensa y los casos muy diferentes. Cerca de los '70 surge Nora Ephron, con una amplia experiencia periodística e hija de un reconocido matrimonio de guionistas de los años '40 y '50. Ephron fue bien recibida en los estudios y se vio tentada por un agente para integrar una productora que reuniera actores, guionistas y directores reconocidos, en lo que se podría denominar un "paquete de talentos". Ephron convocó a Alice Arlen para que colaborara con ella en ese proyecto, ya que ambas coincidían en darle un perfil doméstico "hasta a un personaje heroico". La nominación para los premios de la Academia de 1984 de *Silkwood* consolidó su reputación como guionista, pero sin duda por lo que más se recuerda a Ephron es por su guión de *When Harry Met Sally...* donde una vez más confirmó que su manera de escribir, sin temor de ser considerada peyorativamente doméstica, estaba directamente relacionada con sus intereses, gustos, experiencias personales. Pero por sobre todo eso, Ephron demostró que esa combinación funcionaba. La autora admite que Hollywood es "una ciudad muy masculina" y quizá por eso optó por dirigir sus proyectos, y permitirse disfrutar la ironía de ser descripta como una directora de "películas de chicas".

Caroline Thompson (*Edward Scissorhands*, 1990) y Nora Ephron tienen perfiles diferentes, aunque ambas coinciden en que sus experiencias personales son esenciales en sus historias. Según las palabras de Francke, "Caroline Thompson aborda oblicuamente, en sus guiones, las cuestiones de sexo, y hay en su obra corrientes subterráneas que ella no necesariamente reconoce", la guionista explica que escribe "sobre individuos aislados. Siempre son metáforas... lo tenebroso parece espantar a la mayoría pero a mí me encanta que las cosas se lleven al extremo. Me interesa el humor que puede erupcionar en esa clase de situaciones; es mucho más divertido que las historias de tipo grave y noble". Un frustrado intento de llevar a la pantalla la

adaptación de una novela propia le dejó como saldo a favor una relación con el director Tim Burton, para quien escribió dos de sus películas. "No presto ninguna atención preferente a los personajes femeninos. Soy feminista, pero en el sentido de que jamás se me ocurrió que no pudiera hacer lo que quisiera con mi propia vida. Mis personajes tienden a ser masculinos, pero los personajes reales en esas historias son las mujeres", opina Thompson.

Hollywood siempre tuvo sus códigos de marketing y éxito y Leslie Dixon lo tuvo claro cuando entendió que para ser guionista debía trasladarse a Los Angeles donde encontraría los "contactos adecuados con la industria". Dixon trabajó por encargo especialmente en comedias de mujeres con buen resultado, pero no adjudica a su condición femenina el hecho de ser convocada para ese tipo de historias. Aunque se la considera como un modelo de adaptación a Hollywood, ella también sufrió la decepción que significa tratar de llevar a cabo un guión original.

Penelope Spheeris, guionista y directora de films de bajo presupuesto, se sintió controlada por la industria porque sus películas tenían "una cierta dosis de brutalidad y furia que asusta a los hombres". Claire Noto, una de las autoras mejores pagadas de la industria pero sin películas hechas, sostiene que escribe porque está capacitada para hacerlo independientemente de su género. Reconoce que sus protagonistas femeninas tienen una personalidad ambigua y turbia pero adjudica al *establishment* de Hollywood y al conservadurismo tanto de hombres como mujeres de su profesión la dificultad para llevar adelante sus guiones.

Hilary Henkin, Maggie Greenwald, Callie Khouri y Amanda Silver (autora del éxito *The Hand that Rocks the Cradle*) confirman, a partir de sus experiencias personales, que quizá en este tiempo el problema no es ser guionista mujer, sino el tipo de personajes femeninos que se intenta mostrar. Mujeres que ejercen venganza y se llevan bien con la violencia, mujeres viscerales y fuertes, mujeres fuera de la ley, mujeres que se enfrentan, serán cuestionadas por Hollywood y sólo aceptadas si aseguran buenos dividendos.

Lizzie Francke opina al respecto: "la larga historia de la representación de las mujeres en el cine de Hollywood, en el cual han quedado atrapadas en la polarización buena/mala, parece impedir incursiones en terrenos más sutiles y potencialmente más complejos. Es argüible que el proceso de producción (desde las exigencias financieras, pasando por el sesgo del director, hasta el reparto) puede muy bien despojar a los personajes más interesantes y a sus historias de sus matices cuidadosamente elaborados, reduciendo una historia tipo Medea a una sospechosa narración sobre una madre monstruo y demente".

Mujeres guionistas en Hollywood

por Lizzie Francke

Ed. Laertes, Barcelona, 1994. 280 páginas.

CENTRO DE REPARACIONES

Video - Audio - Foto

VIDEO CAMARAS

Monitores
Transcodificadores

VIDEO CASETERAS

Editoras Mixer

TV COLOR

Controles Remotos

AUDIO

Grabadores/Diskman/Walkman/
Centros Musicales

PROYECTORES

Retroproyectores
Episcopios

CAMARAS

Lentes/Zoom/Flash
Fotómetro



Nueva dirección

Riobamba 455
TEL: 372 - 1332

CINE TV VIDEO

Estudie con
Rodolfo Hermida
en

**BUENOS AIRES
COMUNICACION**

[>>] Abierta la inscripción
Ciclo '98

Díaz Vélez 3965 P.B. Capital Federal. Argentina
Tel. (54-1) 958-4395 / 4392 Fax (54-1) 981-0219

La Crujía
CENTRO DE COMUNICACION EDUCATIVA

Estamos presentes en el
**Primer Encuentro
de Crítica Cinematográfica**

6 y 7 de noviembre - De 16 a 21 hs
Facultad de Filosofía y Letras
25 de Mayo 217



Un edema pulmonar puso fin, el pasado 11 de setiembre, a la vida de Fernando Ayala, que había pasado los tres últimos años gravemente enfermo, atendido durante las 24 horas del día. Su muerte implica, de algún modo, la del viejo cine argentino, aquel que supo conformar una industria sólida que daba trabajo permanente a centenares de actores, creadores, técnicos, artesanos y obreros; una época de esplendor de la que ya casi no quedan testigos.

Ayala nació en Gualaguay, provincia de Entre Ríos, el 2 de julio de 1920. Hizo sus estudios secundarios en Buenos Aires, donde también cursó Derecho y Ciencias Sociales, carrera que abandonó por el cine. Fue Francisco Mugica, un veterano realizador de comedias familiares, quien le ofreció su primera oportunidad tomándolo como meritorio primero y como su asistente después en una serie de films en los que el joven litoraleño aprendió cómo hacer películas. Luego de asistir a Mugica y a Tulio Demicheli en un total de quince títulos (1943-54), Ayala se sintió preparado para desarrollar una carrera como realizador.

Sin embargo, sería injusto catalogarlo exclusivamente como director, puesto que también abordó otros aspectos tanto o más importantes: productor, argumentista, guionista, distribuidor, actor esporádico y, sobre todo, empresario. Junto a su entrañable amigo Héctor Olivera fundó en abril de 1956 la compañía productora Aries Cinematográfica Argentina, que todavía sobrevive aunque en estos últimos años mayormente dedicada a la realización de programas televisivos. A lo largo de su carrera, Ayala fue jurado en festivales internacionales, vicepresidente (en 1962) del Festival de Mar del Plata y miembro de asociaciones diversas.

Dirigió un total de treinta y seis films, más algunos cortos: treinta y uno de ellos los hizo para su propia empresa, lo que significa que gozó de una independencia creativa excepcional que sólo se veía condicionada por las ocasionales, a veces imperiosas, necesidades de la compañía. Si consintió dirigir **Hotel Alojamiento** en 1965, salvando a Aries

Clásicos nativos El tío Fernando

por Daniel López

de una segura bancarrota, odió hacer su *remake* en 1981, **Abierto día y noche**.

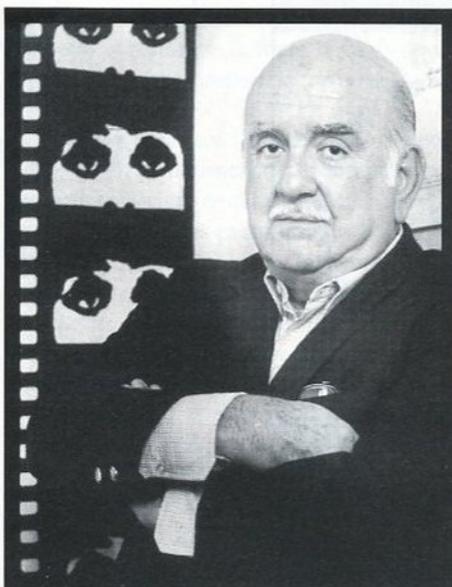
El hombre

Personalidad difícil la de Fernando Ayala. En lo superficial era de una gentileza, un señorío y una amabilidad indiscutibles. Evitaba discusiones —que derivaba a su socio Olivera— y trataba deferentemente a todo el mundo. En la intimidad, era capaz de patear puertas y destrozar lo que tuviera a mano, a los gritos, maldiciendo, por ejemplo, a la madre de algún periodista que había publicado determinada información que a él no le convenía. Esa actitud se modificaba radicalmente cuando se encontraba con el periodista en cuestión. No era hombre de ir al frente.

Sus colaboradores recuerdan la tranquilidad en la que transcurrían sus rodajes hasta el día inevitable en que algo salía mal y se convertía en una furia desatada. Gustaba que lo halagaran —quién no—, y en la dimensión desconocida su eterna maquilladora, Blanca Olavego, continúa sirviéndole su té con queso fresco de cada tarde.

Su único y verdadero gran amigo fue Olivera. Se conocieron una tarde imprecisa entre fines de 1944 y comienzos de 1945, cuando Zely Zimmermann, madre de Héctor y vestuarista de profesión, llevó a su hijo al rodaje de **Allá en el setenta y tantos...** en el que Ayala asistía a Mugica. En agosto de 1948 ambos coincidieron por primera vez en una filmación (la de **Esperanza**): Ayala era el asistente y Olivera el segundo ayudante, el que blandía la pizarra. Nunca más se separarían.

Cuando Olivera se casó con la Beba Etchebehere —hija del célebre director de fotografía—, Ayala pasó a ser el tío de la familia, y en la fastuosa mansión que el matrimonio construyó en San Isidro él tenía su propia suite. Cuando hace pocos años sus amigos se divorciaron, Ayala acentuó su soledad intrínseca, que sólo interrumpía un pequeño grupo de amigos, entre los cuales María Luisa Bemberg destacaba como su compañera para las salidas sociales.



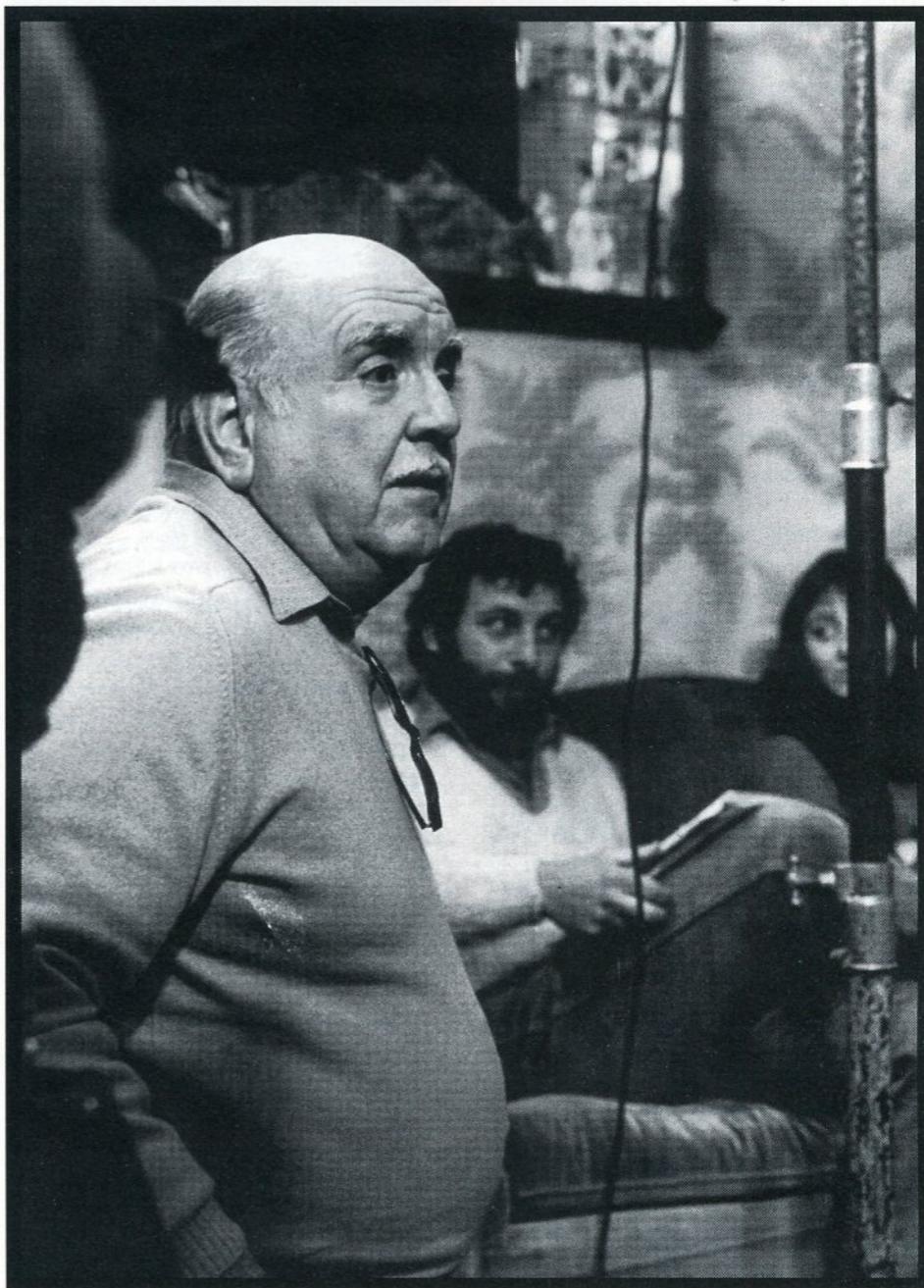
Adoraba viajar, y de hecho lo hacía con bastante asiduidad. Era un goloso irreprímible y se volvía loco por los dulces, con los que se atragantaba dejando a un lado las reglas de urbanidad que tanto cuidaba en otros aspectos. Soltero, vivía en un amplio piso sobre la Avenida del Libertador y era su intención legar su considerable fortuna a los cinco hijos de Olivera.

El cineasta

Ya desde su título inicial, **Ayer fue primavera** (1954), Ayala sentó las bases de lo que sería su obra futura: una narración sólida, en ocasiones perfeccionista; un férreo dominio de los resortes técnicos; un superlativo manejo de los actores; una calidez hacia sus personajes.

En lo temático, en cambio, atravesó varias etapas. Sus tres primeros films lo muestran encadenado a las estructuras tradicionales de la industria, pero tras fundar Aries, Ayala se volvió crítico de la sociedad de la época: **El jefe** (1958), sobre argumento de David Viñas, permanece aún hoy como su mejor film, un certero, inmejorable estudio del arribismo que en su tiempo se leyó como una dura crítica al gobierno peronista, especialmente hacia su costado folklórico. En ese primer período destaca asimismo su única colaboración con Beatriz Guido —habría otra, pero no llegó a convertirse en un film— **Paula cautiva** (1963), título que ciertamente ha mejorado con el paso de los años.

Desde 1965, y principalmente debido a los vaivenes financieros de su empresa, Ayala realiza una serie de comedias que muestran una visión conformista de la vida, sin lugar para crítica alguna —la excepción fue **La fiaca** (1968), según ácida pieza teatral de su amigo Ricardo Talesnik— y en su mayoría vehículos para figuras populares como Luis Sandrini, Norman Briski y Roberto Rímoldi Fraga. con: **Hotel Alojamiento** logró uno de los más grandes éxitos comerciales de la historia del cine aborigen, y su única incursión en el filón épico-histórico, **Argentino hasta la muerte** (1970), le permiti-



●
**Ayala filmando *Sobredosis*.
Al fondo, el asistente Alberto Lecchi**

Enfrente:
Fernando Ayala en la productora Aries

tió mostrar su dominio de las escenas de masas. **La gran ruta** (1971) fue algo más que “una de hoteles” al trazar una singular radiografía del porteño medio.

Desde 1977, Ayala alternó films de entretenimiento puro con otros en los que, más allá de sus logros, se advierte una intención crítica, referida a la actualidad: la mala práctica de la medicina en **Los médicos** (1977), la bicicleta financiera propiciada por el gobierno *de facto* en **Plata dulce** (1982), la eterna vigencia de la coima como institución en **El arreglo** (1983), el escandaloso caso Schoklender en **Pasajeros de una pesadilla** (1984, uno de sus mejores films). A este último período, curiosamente, pertenecen dos de los peores: **Desde el abismo** (1979) y **Sobredosis** (1986), en los que analizaba respectivos casos de alcoholismo y drogadicción, temas en los que se mostró tan distante como errático. En su último trabajo como realizador, **Dios los cría** (1991), mostró en tono de comedia una visión confusa, superficial y anticuada de la homosexualidad.

La crítica de los años '60, erróneamente influenciada por un libro de Tomás Eloy Martínez (*La obra de Ayala y Torre Nilsson en las estructuras del cine argentino*, 1961) atribuyó descuidadamente a ambos realizadores la paternidad de aquel movimiento denominado *Generación del 60*. Hombre inteligente, Ayala solía decir, con razón, que, en todo caso, “*Babsy fue el padre y yo apenas el tío*” de los directores de esa camada.

Alberto de Mendoza es El Jefe.

Enfrente: Alicia Bruso y Federico Luppi en **Pasajeros de una pesadilla**



Filmografía de Fernando Ayala

Director, productor, guionista

1. **El trasandino del Norte** (1948). Corto. *prod:* Emelco SAIC. *g:* FA. *tot:* Alipio Andrés Casanovas.
2. **Vuelo 300** (1950). Corto. *prod:* Brunengo-Seidel. *g:* Héctor Brunengo. *tot:* Pablo Taberner. *con:* Alejandro Rey, Agustín Barrios.
3. **Ayer fue primavera** (1954). *prod:* E. Alberto De Maio, para Cinematográfica Libertador SRL. *g:* Rodolfo M. Taboada. *tot:* Ricardo Younis. *con:* Roberto Escalada, Analía Gadé, Duilio Marzio.
4. **Los tallos amargos** (1955). *prod:* Artistas Argentinos Asociados SA Cinematográfica. *g:* Sergio Leonardo, sobre la novela de Adolfo Jasca. *tot:* Ricardo Younis. *con:* Carlos Cores, Julia Sandoval, Aída Luz, Vassili Lambrinos, Gilda Lousek, Pablo Moret.
5. **Una viuda difícil** (1956). *prod:* Artistas Argentinos Asociados SA Cinematográfica. *g:* Conrado Nalé Roxlo, sobre su pieza teatral. *tot:* Francis Boeniger. *con:* Alba Arnova, Alfredo Alcón, Ricardo Castro Ríos.
6. **La organización Siam** (1958). Corto. *prod:* FA y Héctor Olivera, para Organización Siam-DiTella. *g:* FA. *tot:* Ricardo Younis.
7. **Los que tuvieron fe** (1958). Corto. *prod:* FA y Héctor Olivera, para Organización Siam-DiTella. *g:* FA. *tot:* Ricardo Younis.
8. **El jefe** (1958). *prod:* FA y Héctor Olivera, para Aries Cinematográfica Argentina SRL. *g:* David Viñas y FA, sobre el cuento de Viñas. *tot:* Ricardo Younis. *con:* Alberto de Mendoza, Duilio Marzio, Orestes Caviglia, Leonardo Favio, Luis Tasca, Graciela Borges, Ignacio Quirós.
9. **El candidato** (1959). *prod:* FA y Héctor Olivera, para Aries Cinematográfica Argentina SA. *g:* David Viñas y FA. *tot:* Américo Hoss. *con:* Olga Zubarry, Duilio Marzio, Alfredo Alcón, Alberto Candéau, Iris Marga.

10. **Sábado a la noche, cine** (1960). *prod:* FA y Héctor Olivera, para Aries CASA. *g:* Rodolfo M. Taboada, sobre una idea de David Viñas y FA. *tot:* Aníbal González Paz. *con:* Gilda Lousek, Luis Tasca, Aída Luz, Domingo Alzugaray, Odette Lara, María Luisa Robledo.

11. **Paula cautiva** (1963). *prod:* FA y Héctor Olivera, para Aries CASA. *g:* Beatriz Guido y FA, sobre el cuento *La representación*, de Guido. *tot:* Alberto Etchebehere. *con:* Susana Freyre, Duilio Marzio, Lautaro Murúa, Fernanda Mistral, Leonardo Favio, Orestes Caviglia, Crandall Diehl.

12. **Primero yo** (1963). *prod:* Héctor Olivera, para Aries CASA - AAA SAC. *g:* Luis Pico Estrada, sobre argumento de Olivera. *tot:* Ricardo Younis. *con:* Alberto de Mendoza, Susana Freyre, Marilina Ross, Ricardo Areco.

13. **Con gusto a rabia** (1964). *prod:* Héctor Olivera, para Aries CASA - AAA SAC. *g:* Luis Pico Estrada, Carlos Izcovich, Sara Gallardo y FA, sobre argumento de Pico Estrada. *tot:* Alberto Etchebehere. *con:* Mirtha Legrand, Alfredo Alcón, Ricardo Trigo, Marcela López Rey, Jorge Barreiro, Ricardo Areco.

14. **Viaje de una noche de verano** (1964). *prod:* Cruz del Sur Producciones Cinematográficas SRL. *g:* Rodolfo M. Taboada. *tot:* Alberto Etchebehere. Film dividido en nueve episodios, de los que FA dirigió —sin que su nombre figure acreditado— tres: **Japón y el tango**, con Ranko Fujisawa, **Historia en cumbia**, con los Wawancó, y **Samba en colores**, con Monsueto y su Escola do Samba.

15. **La industria del matrimonio** (1964). *prod:* Producciones Germán Szulem. *g:* Ariel Cortazzo. *tot:* Oscar Mellí. Film dividido en tres episodios, de los que FA dirigió uno: **Romántico...**, con Antonio Prieto, Amelia Bence y Juan Verdaguer.

16. **Las locas del conventillo —María y la otra—** (1965). *prod:* Héctor Olivera, para Aries CASA/Producciones Benito Perojo (Madrid). *g:* Gius. *tot:* Alberto Etchebehere y Oscar Mellí. *con:* Analía Gadé, Alberto de Mendoza, Vicente Parra, Conchita Velasco, Mecha Ortiz, Irma Córdoba, Jorge Sobral.

17. **Hotel Alojamiento** (1965). *prod:* Héctor Olivera, para Aries CASA. *g:* Gius, sobre argumento de Olivera. *tot:* Oscar Mellí. *con:* elenco *all star*. Ver *Film* n° 4.

18. **Cuando los hombres hablan de mujeres** (1967). *prod:* Héctor Olivera, para Aries CASA. *g:* Gius. *tot:* Ignacio Souto. *con:* Luis Sandrini, Jorge Salcedo, Libertad Leblanc, Jorge Barreiro, Enzo Viena, Beatriz Taibo, Malvina Pastorino, Silvio Marzolini.

19. **En mi casa mando yo** (1967). *prod:* Héctor Olivera, para Aries CASA. *g:* Gius. *tot:* Humberto Peruzzi. *con:* Luis Sandrini, Malvina Pastorino, Olinda Bozán, Eva Franco, Lydia Lamaison.

20. **La fiaca** (1968). *prod:* Héctor Olivera, para Aries CASA. *g:* Ricardo Talesnik y FA, sobre la pieza teatral de Talesnik. *tot:* Víctor Hugo Caula. *con:* Norman Briski, Norma Aleandro, Lyndia Lamaison, Jorge Rivera López, Juan Carlos Gené.

21. **El profesor hippie** (1969). *prod:* Héctor Olivera, para Aries CASA. *g:* Abel Santa Cruz. *tot:* Víctor Hugo Caula. *con:* Luis Sandrini, Roberto Escalada, Soledad Silveyra.

22. **La guita** (1969). *prod:* Héctor Olivera, para Aries CASA. *g:* Ricardo Talesnik, con la colaboración de Jorge

García Alonso. *fot: Víctor Hugo Caula. con: Norman Briski, Luis Brandoni.*

23. **El profesor patagónico** (1970). *prod: Héctor Olivera, para Aries CASA. g: Gius, sobre personajes creados por Abel Santa Cruz. fot: Víctor Hugo Caula. con: Luis Sandrini, Piero, Gabriela Gili, Pedro Quartucci.*

24. **Argentino hasta la muerte** (1970). *prod: Héctor Olivera, para Aries CASA. g: Félix Luna. fot: Víctor Hugo Caula. con: Roberto Rimoldi Fraga, Thelma Biral, Lautaro Murúa, Gabriela Gili, Víctor Laplace.*

25. **La gran ruta** (1971). *prod: Héctor Olivera, para Aries CASA. g: Ricardo Talesnik, sobre idea de Olivera. fot: Víctor Hugo Caula. con: Luis Brandoni, Juan Carlos Dual, Mimí Pons, Luis Landriscina, Santiago Gómez Cou, Iris Láinez, Alejandra Da Passano, Silvia Montanari, Raúl Lavié.*

26. **Argentinísima** (1971). *Prod. y dir: FA y Héctor Olivera, para Aries CASA. g: Félix Luna. fot: Víctor Hugo Caula. con: elenco all star.*

27. **El profesor tirabombas** (1972). *prod: Héctor Olivera, para Aries CASA. g: Abel Santa Cruz. fot: Víctor Hugo Caula. con: Luis Sandrini, Beatriz Taibo, Roberto Escalada, Homero Cárpena, Silvestre.*

28. **Argentinísima 2** (1972). *Prod. y dir: FA y Héctor Olivera, para Aries CASA. g: Julio Márbiz. fot: Víctor Hugo Caula. con: elenco all star.*

29. **Triángulo de cuatro** (1974). *prod: Héctor Olivera, para Aries CASA. g: María Luisa Bemberg. fot: Víctor Hugo Caula. con: Thelma Biral, Federico Luppi, Juan José Camero, Graciela Borges, China Zorrilla, Jorge Rivera López.*

30. **El canto cuenta su historia** (1976). *Prod. y dir: FA y Héctor Olivera, para Aries CASA. g: Julio Márbiz, sobre una línea argumental de César Perdiguer y Manuel J. Castillo. fot: Víctor Hugo Caula.*

31. **Los médicos** (1977). *prod: Héctor Olivera y Luis Osvaldo Repetto, para Aries CASA. g: Gius, FA y Olivera, sobre argumento de Olivera. fot: Víctor Hugo Caula. con: Claudio García Satur, Marta González, Carlos Estrada, Miguel Ángel Solá, Arturo García Buhr, Iris Marga, Sandra Mihanovich.*

32. **Desde el abismo** (1979). *prod: Héctor Olivera y Luis Osvaldo Repetto, para Aries CASA. g: Eduardo Guidño Kieffer y FA, sobre la novela Desde la séptima niebla -Memorias de una alcohólica-, de Teresa Gondra. fot: Víctor Hugo Caula. con: Thelma Biral, Olga Zubarry, Alberto Argibay, Héctor Pellegrini.*

33. **Días de ilusión** (1980). *prod: Héctor Olivera y Luis Osvaldo Repetto, para Aries CASA. g: Poldy Bird y Eugenio Zappietro, sobre el cuento Mamá de niebla, de Bird. fot: Víctor Hugo Caula. con: Andrea del Boca, Luisina Brando, Fernando Siro.*

34. **Abierto día y noche** (1981). *prod: Héctor Olivera y Alejandro Sessa, para Aries CASA/Producciones Esme, SA (México, DF). g: Gius, sobre argumento de Olivera. fot: Víctor Hugo Caula. con: elenco all star. Remake de Hotel Alojamiento.*

35. **Plata dulce** (1982). *prod: Héctor Olivera y Luis Osvaldo Repetto, para Aries CASA. g: Oscar Viale y Jorge Goldenberg, sobre idea de Olivera. fot: Víctor Hugo Caula. con: Federico Luppi, Julio De Grazia, Marina Skell, Gianni Lunadei, Nora Cullen.*

36. **El arreglo** (1983). *prod: Héctor Olivera y Luis Os-*



valdo Repetto, para Aries CASA. g: Roberto Cossa y Carlos Somigliana. *fot: Víctor Hugo Caula. con: Federico Luppi, Julio De Grazia, Rodolfo Ranni, Haydée Padilla, Susú Pecoraro.*

37. **Pasajeros de una pesadilla** (1984). *prod: Luis Osvaldo Repetto, para Aries CASA. g: Jorge Goldenberg, sobre la novela Yo, Pablo Schoklender, de Pablo Schoklender. fot: Víctor Hugo Caula. con: Federico Luppi, Alicia Bruzzo, Gilda Lousek, Gabriel Lenn, Lydia Lamaison, Germán Palacios, Gabriela Flores.*

38. **Sobredosis** (1986). *prod: Luis Osvaldo Repetto, para Aries CASA. g: Oscar Viale. fot: Héctor Morini. con: Federico Luppi, Dora Baret, Héctor Bidonde, Mónica Vehil, Gabriel Lenn, Noemí Frenkel.*

39. **El año del conejo** (1987). *prod: Héctor Olivera, para Aries CASA. g: Oscar Viale, sobre argumento de Olivera. fot: Leonardo Rodríguez Solís. con: Federico Luppi, Luisina Brando, Gerardo Romano, Ulises Dumont.*

40. **Dios los cría** (1991). *prod: Héctor Olivera, para Aries CASA/Televisión Española, SA (Madrid). g: Ricardo Talesnik y FA. fot: Juan Carlos Lenardi. con: Soledad Silveyra, Hugo Soto, China Zorrilla.*

Meritorio de dirección

1. **El viaje** (1942). *dir: Francisco Mugica.*
2. **El espejo** (1943). *dir: Francisco Mugica.*

Asistente de dirección

1. **La guerra la gana yo** (1943). *dir: Francisco Mugica.*
2. **Mi novia es un fantasma** (1943). *dir: Francisco Mugica.*
3. **Allá en el setenta y tantos...** (1944). *dir: Francisco Mugica.*
4. **Cristina** (1945). *dir: Francisco Mugica.*
5. **Deshojando margaritas** (1945). *dir: Francisco Mugica.*
6. **Milagro de amor** (1946). *dir: Francisco Mugica.*
7. **El barco sale a las diez** (1947). *dir: Francisco Mugica.*
8. **Esperanza** (1948). *dir: Francisco Mugica y Eduardo Boneo. Coproducción argentino-chilena.*
9. **Piantadino** (1949). *dir: Francisco Mugica.*
10. **Sala de guardia** (1951). *dir: Tulio Demicheli.*
11. **La melodía perdida** (1951). *dir: Tulio Demicheli.*
12. **La voz de mi ciudad** (1952). *dir: Tulio Demicheli.*
13. **Dock Sud** (1952). *dir: Tulio Demicheli.*

14. **Más fuerte que el amor** (*Idem.*, 1954) *dir: Tulio Demicheli. Producción mexicana.*

15. **Un extraño en la escalera** (*Idem.*, 1954) *dir: Tulio Demicheli. Producción mexicana.*

Productor

1. **Operation Rooftop** (1957). *Corto. dir: Bob Woodburn.*
2. **No Exit** (1961). *dir: Ted Danielewski.*
3. **Huis Clos -A puerta cerrada-** (1961). *dir: Pedro Escudero.*
4. **Psexoanálisis** (1967). *dir: Héctor Olivera.*
5. **Los neuróticos** (1969). *dir: Héctor Olivera.*
6. **Las venganzas de Beto Sánchez** (1972). *dir: Héctor Olivera.*
7. **Hasta que se ponga el sol** (1972). *dir: Aníbal E. Uset.*
8. **La Patagonia rebelde** (1974). *dir: Héctor Olivera.*
9. **El muerto** (1975). *dir: Héctor Olivera. Coproducción argentino-española.*
10. **La nona** (1978). *dir: Héctor Olivera.*
11. **Los éxitos del amor** (1978). *dir: Fernando Siro.*
12. **La carpa del amor** (1979). *dir: Julio Porter.*
13. **La playa del amor** (1979). *dir: Adolfo Aristarain.*
14. **La discoteca del amor** (1980). *dir: Adolfo Aristarain.*
15. **Los viernes de la eternidad** (1980). *dir: Héctor Olivera.*
16. **Las vacaciones del amor** (1980). *dir: Fernando Siro.*
17. **Buenos Aires Rock** (1982). *dir: Héctor Olivera.*
18. **No habrá más penas ni olvido** (1983). *dir: Héctor Olivera.*
19. **La noche de los lápices** (1986). *dir: Héctor Olivera.*
20. **El caso María Soledad** (1992). *dir: Héctor Olivera.*
21. **Una sombra ya pronto serás** (1993). *dir: Héctor Olivera.*

Productor asociado

1. **La muerte blanca** (1985). *dir: Héctor Olivera. Coproducción argentino-estadounidense.*

Guionista

1. **La Patagonia rebelde** (1974). *dir: Héctor Olivera. g: Osvaldo Bayer, FA y Héctor Olivera, sobre el libro Los vengadores de la Patagonia trágica, de Bayer.*
2. **El muerto** (1975). *dir: Héctor Olivera. g: FA y Olivera, con la supervisión de Juan Carlos Onetti, sobre el cuento de Jorge Luis Borges.*

Supervisión de dirección

1. **Huis Clos -A puerta cerrada-** (1961). *dir: Pedro Escudero.*
2. **Psexoanálisis** (1967). *dir: Héctor Olivera.*

Actor

1. **La gran ruta** (1971). *dir: FA. Su cara aparece en el documento de un ladrón al que busca la policía.*
2. **La nona** (1978). *dir: Héctor Olivera. Interpreta al juez de Paz y su nombre aparece acreditado en el rodante final.*

Cable

Guía posible de cine y series en TV para el mes de octubre.

La selección de títulos obedece a tres criterios de prioridad, aunque ninguno de ellos es excluyente:

a) Que el material pueda verse en idioma original, ya sea con subtítulos o mediante la opción *sap*.

b) Que su duración original no esté alterada. Es increíble la cantidad de material que en la programación oficial de los canales viene con el aviso "Este programa ha sido modificado para que su contenido sea apto para todo público".

c) Que sobre gustos no hay nada escrito.

Corresponde advertir, según se ha verificado en los últimos meses, que los canales pueden modificar la programación sin previo aviso.

Imperdibles

Antes del amanecer (*Before Sunrise*, 1995) de Richard Linklater. TNT, jueves 20, 12:00 y 22:00hs; domingo 23, 17:00hs. 101'. *Nuestra personal postulante para el Gran Film Romántico de la Década. No es negociable.*

Los bajos fondos (*Les bas fonds*, Francia-1936), de Jean Renoir. Bravo, sábado 8, 22:00hs, lunes 10, 18:00hs, jueves 13, 9:00hs. 95'. *Aunque no fuera de Renoir, la sola combinación de Jean Gabin y Louis Jouvet reclamaban a gritos la condición de imperdible para este film. En el rol de "el actor" se lo puede ver al legendario Robert Le Vigan, exiliado en Argentina por haber colaborado con la ocupación alemana durante la guerra.*

El cuchillo bajo el agua (*Noz w wozdzie*, Polonia-1962) de Roman Polanski. Film and Arts, domingo 16, 20:00hs, lunes 17, 4:00hs. 94'. *Ópera prima de Polanski o cómo hacer una obra maestra con tres personajes. Merecedora de cada sílaba elogiosa pronunciada en los últimos 35 años.*

Doce del patíbulo (*The Dirty Dozen*, 1967) de Robert Aldrich. TNT, jueves 6, 22:00hs; domingo 9, 15:30hs, lunes 10, 2:00hs. 149'. *Un reparto único y Aldrich en su mejor forma sacuden este clásico del cine bélico. Memorables trabajos de todo el mundo, pero en particular de Lee Marvin y John Cassavetes.*

Fuimos los sacrificados (*They Were Expendable*, 1945) de John Ford. TNT, domingo 30, 6:00hs. 135'. *Dos horas quince de la poesía más melancólica del maestro. El título de estreno reemplaza bellamente al más literal "Ellos eran descartables".*

El gran juego (*Le grand jeu*, Francia-1934) de Jacques Feyder. Bravo, sábado 29, 23:00hs. *Primer film de Feyder de regreso en Francia tras una experiencia en Estados Unidos.*

Perro blanco (*White Dog*, EE.UU.-1982) de Sam Fuller. USA, miércoles 5, 11:00hs. 89'. *Impresionante e inclasificable film sobre un perro racista. Debí ser el pasaporte de regreso a los EE.UU. de Fuller pero en cambio consolidó su exilio europeo: la productora no se atrevió a estrenarlo debido a una polémica prejuiciosa y políticamente correcta. El coguionista fue Curtis Hanson, actual director de L.A. Confidential.*

El silencio del mar (*Le silence de la mer*, 1947) de Jean-Pierre Melville. Bravo, lunes 24, 21:00hs y martes 25, 4:00hs. 86'. *Magistral historia sobre la ocupación alemana. Otra ópera prima para la historia.*

Recomendables

Billy Liar (Inglaterra, 1963) de John Schlesinger. Film and Arts, lunes 10, 2:00, 10:00 y 18:00hs; martes 25, 21:30hs, miércoles 26, 5:30 y 13:30hs. 98'. *Segundo largometraje de Schlesinger, de la época en que nada hacía suponer que algún día terminaría dirigiendo La secta.*

La carpa roja (*Krasnaya palatka/La tenda rossa*, URSS/Italia-1971) de Mikhail Kalatozov. Cinemax, viernes 7, 10:55hs, miércoles 19, 5:00hs. 121'. *Dinámico film de aventuras con elenco internacional (Sean Connery, Hardy Kruger, Claudia Cardinale, Peter Finch). Fue el último del director del legendario semidocumental Soy Cuba (1963).*

El gran gorila (*Mighty Joe Young*, 1949) de Ernest B. Schoedsack. TNT, jueves 13, 6:00hs. 94'. *El maestro Willis O'Brien, creador de King Kong, refinó ostensiblemente sus efectos de animación en este film de técnica impecable. El momento en que el gorila interviene en un edificio en llamas es un verdadero tour de force.*

El hechizo del águila (*Ladyhawke*, 1985) de Richard Donner. Fox, domingo 9, 14:00hs, viernes 21, 14:00hs. 124'. *Alguien ha escrito sobre lo difícil que es para Hollywood utilizar actores que luzcan de modo convincente en atuendos medievales. Este film no sólo lo consigue, sino que además se erige por derecho propio en una original fantasía romántica.*

Reflexiones de un salvaje (España, 1976) de Gerardo Vallejo. Volver, viernes 7, 15:30 (aprox.). *Apenas exhibido en Buenos Aires, este film fue el logro intento de Vallejo por mantener su identidad creativa aún en el exilio.*

Sally, la hija del circo (*Sally of the Sawdust*, 1925) de David Wark Griffith. Bravo, jueves 27, 22:00hs; viernes 28, 2:00 y 18:00hs. *Convencional melodrama del maestro, que cuenta con el atractivo adicional de estar interpretado por W. C. Fields.*

Taxi Blues (Idem., URSS/Francia-1990) de Pavel Lounguine. Bravo, domingo 9, 0:00hs. 105'. *Melancólico film de la inmediata perestroika. Su intranquillante tristeza puede vincularse a la decepción de los años previos, pero también, a la distancia, a la perspectiva de los años por venir.*

Sin pasar por el cine

Alguien a quien amar (*Somebody to Love*, 1994) de Alexandre Rockwell. Fox, jueves 6, 21:00hs. *Ver Film n° 7.*

Crooklyn (1994), de Spike Lee. Cinemax martes 11, 22:00hs; sábado 22, 13:30 y 20:05hs. *Ver Film n° 15.*

Luba (Holanda-1990) de Alejandro Agresti. Bravo, domingo 16, 0:00hs. 77'. *La TV seguramente recortará el formato de pantalla ancha, pero de todas maneras vale la pena arrimarse a este film, como a cualquier otro de su director.*

Mallrats (EE.UU., 1995) de Kevin Smith. Cinemax, domingo 16, 22:00hs, sábado 22, 0:00hs. *Tras el éxito de su eficaz Clerks, Smith hizo este film por el que luego se disculpó públicamente. Buena oportunidad para enterarse por qué.*

Ciclos posibles

Mike Leigh x 2

Bleak Moments (Inglaterra, 1971) de Mike Leigh. Film and Arts, domingo 9, 20:00hs; lunes 10, 4:00 y 12:00hs.

La vida es dulce (*Life Is Sweet*, Inglaterra-1991) Fox, miércoles 12, 14:00hs, jueves 13, 4:00hs, viernes 28, 14:00hs; sábado 29, 4:00hs. 102'.

Bleak Moments fue su primer largometraje comercial, después de una vasta experiencia en teatro y TV, nunca fue estrenado en Buenos Aires y esta es una rara oportunidad de verlo. *Life Is Sweet* ha tenido mayor difusión pero nunca está de más.

3 de Mel Brooks

Las angustias del Dr. Mel Brooks (*High Anxiety*,

1977) Fox, martes 11, 10:30hs, martes 25, 14:00hs, miércoles 26, 4:00hs. 94'.

El joven Frankenstein (*Young Frankenstein*, 1974) Fox, lunes 10, 14:00hs y martes 11, 4:00hs; martes 25, 21:00hs. 95'.

La última locura de Mel Brooks (*Silent Movie*, 1976) Fox, viernes 7, 14:00hs; sábado 8, 4:00hs, martes 18, 22:30hs. 86'.

Faltarían sin duda Blazing Saddles y más discutiblemente Spaceballs para completar lo esencial de la obra de Brooks, que supo ser un innovador de la comedia cinematográfica aunque sus últimas películas dan miedo.

James Stewart x 4

El gran sueño (*The Big Sleep*, 1978) de Michael Winner. TNT, martes 11, 2:00hs. 98'. *Un desgraciado error de ambientación trasladó la acción de Chandler a Londres y a partir de ahí nada funciona, pero se lo puede ver -incluso con lágrimas en los ojos- al menos hasta que termina la escena que hacen juntos Stewart y Robert Mitchum, que está al principio.*

El bazar de las sorpresas (*The Shop Around the Corner*, 1940) de Ernst Lubitsch. TNT, viernes 21, 6:00hs. 99'. *Magistral obra maestra del cine universal. (Para comparar, ver también la versión musical de este film, In the Good Old Summertime, c/Judy Garland y Van Johnson, el martes 11, a las 10:00hs, por TNT. Merece el esfuerzo aunque sólo sea para contemplar a Buster Keaton aplicado a destrozarse un violín).*

Pecadora equivocada (*The Philadelphia Story*, 1940), de George Cukor. TNT, miércoles 19, 8:00hs. 112'. *El film que permitió al Maestro obtener su Oscar.*

Retorna el campeón (*The Stratton Story*, 1949) de Sam Wood. TNT, Lunes 17, 6:00hs. 107'. *El Maestro conmueve hasta las lágrimas en su interpretación del astro del béisbol Monty Stratton, quien logró volver a jugar tras perder una pierna en un accidente.*

Cine argentino

Brigada en acción (1977) de Palito Ortega. Volver, sábado 15, 14:00hs. 90'. *En el apogeo más cruento de las desapariciones dispuestas por la dictadura, Ortega filmaba esta apología a las fuerzas del orden. ¿Por qué será que estas películas no se pasan después del horario de protección al menor? Hay que verla, porque el hombre aspira a un futuro político.*

El dinero de Dios (1959) de Román Viñoly Barreto; Volver, viernes 7, 14:00hs. 85'. *Disparate místico de Viñoly, menos pareja que otras películas tuyas aunque guarda absoluta coherencia con el resto de su singular filmografía.*

En cuerpo y alma (1953) de Leopoldo Torres Ríos; Volver, jueves 20, 15:30hs. *Es como Pelota de trapo pero en clave de básquet. Es más: podría decirse que las escenas iniciales con niños son todavía mejores que las de su ilustre precedente.*

Fin de fiesta (1960) de Leopoldo Torre Nilsson; Volver, martes 11, 23:30hs. *Verdadera culminación en la obra de Torre Nilsson, con impecables Leonardo Favio, Lautaro Murúa y Arturo García Buhr.*

La rubia del camino (1938) de Manuel Romero; Volver, miércoles 19, 17:00hs. (aprox.) 80'. *Ágil versión romeril de Sucedió aquella noche de Frank Capra, con una maravillosa Paulina Singerman.*

Día x día

miércoles 5

Perro blanco (USA, 11:00hs)

jueves 6

Alguien a quien amar (Fox, 21:00hs); Doce del patíbulo (TNT, 22:00hs)

viernes 7

La carpa roja (Cinemax, 10:55hs); La última locura de Mel Brooks (Fox, 14:00hs); El dinero de Dios (Volver, 14:00hs); Reflexiones de un salvaje (Volver, 15:30hs); El jefe (Volver, 23:00hs)

sábado 8

La última locura de Mel Brooks (Fox, 4:00hs); Los bajos fondos (Bravo, 22:00hs); Sábado a la noche, cine (Volver, 23:30hs)

domingo 9

Taxi Blues (Bravo, 0:00hs); Doce del patíbulo (TNT, 15:30hs); El hechizo del águila (Fox, 14:00hs); Bleak Moments (Film and Arts, 20:00hs)

lunes 10

Doce del patíbulo (TNT, 2:00hs); Billy Liar (Film and Arts, 2:00, 10:00 y 18:00hs); Bleak Moments (Film and Arts, 4:00 y 12:00hs); El joven Frankenstein (Fox, 14:00hs); Los bajos fondos (Bravo, 18:00hs); Con gusto a rabia (Volver, 23:30hs)

martes 11

El gran sueño (TNT, 2:00hs); El joven Frankenstein (Fox, 4:00hs); Las angustias del Dr. Mel Brooks (Fox, 10:30hs); Crooklyn (Cinemax, 22:00hs); Fin de fiesta (Volver, 23:30hs)

miércoles 12

La vida es dulce (Fox, 14:00hs)

jueves 13

La vida es dulce (Fox, 4:00hs); El gran gorila (TNT, 6:00hs); Los bajos fondos (Bravo, 9:00hs)

viernes 14

Sol de primavera (Volver, 15:30hs)

sábado 15

Brigada en acción (Volver, 14:00hs)

domingo 16

Luba (Bravo, 0:00hs); El cuchillo bajo el agua (Film and Arts, 20:00hs); Mallrats (Cinemax, 22:00hs)

lunes 17

El cuchillo bajo el agua (Film and Arts, 4:00hs); Retorna el campeón (TNT, 6:00hs); El tango en París (Volver, 14:00hs)

martes 18

La última locura de Mel Brooks (Fox, 22:30hs)

miércoles 19

La carpa roja (Cinemax, 5:00hs); Pecadora equivocada (TNT, 8:00hs); La rubia del camino (Volver, 17:00hs)

jueves 20

Antes del amanecer (TNT, 12:00 y 22:00hs); En cuerpo y alma (Volver, 15:30hs)

viernes 21

El bazar de las sorpresas (TNT, 6:00hs); El hechizo del águila (Fox, 14:00hs)

sábado 22

Mallrats (Cinemax, 0:00hs); Crooklyn (Cinemax, 13:30 y 20:05hs)

domingo 23

Antes del amanecer (TNT, 17:00hs)



◀ Día x día

lunes 24

El silencio del mar (Bravo, 21:00hs)

martes 25

El silencio del mar (Bravo, 4:00hs); Las angustias del Dr. Mel Brooks (Fox, 14:00hs); El joven Frankenstein (Fox, 21:00hs); Billy Liar (Film and Arts, 21:30hs)

miércoles 26

Las angustias del Dr. Mel Brooks (Fox, 4:00hs); Billy Liar (Film and Arts, 5:30 y 13:30hs)

jueves 27

Sally, la hija del circo (Bravo, 22:00hs)

viernes 28

Sally, la hija del circo (Bravo, 2:00hs y 18:00hs); La vida es dulce (Fox, 14:00hs)

sábado 29

La vida es dulce (Fox, 4:00hs); El gran juego (Bravo, 23:00hs)

domingo 30

Fuimos los sacrificados (TNT, 6:00hs)

Sol de primavera (1937) de José Ferreyra; Volver, viernes 14, 15:30hs. (aprox.) 73'. *El gran ángel Faretta dijo alguna vez con una arbitrariedad tan discutible como auténtica, que un fotograma de Apocalypse Now valía por toda la obra de Tarkovski. Podemos discutirlo, pero mientras lo discutimos, aquí hay un film que justifica intentar equivalencias similares: un fotograma de cualquier película dirigida por el Negro Ferreyra, visto de canto, vale por toda la filmografía de Javier Torre multiplicada por dos.*

El tango en París (1956) de Arturo S. Mom; Volver, lunes 17, 14:00hs. *Otra: las latas en las que alguna vez fuera guardado cualquier film de Arturo S. Mom valen por los últimos veintiséis años de la filmografía de Raúl de la Torre.*

Ayala x 3

Con gusto a rabia (1965); Volver, lunes 10, 23:30hs.

El jefe (1958); Volver, viernes 7, 23hs. 90'.

Sábado a la noche, cine (1960); Volver, sábado 8, 23:30hs. 103'.

Series

Batman; Fox, todos los días, 8:00hs; lunes a viernes, 16:30hs; sábados y domingos, 16hs.

Dos tipos audaces; Uniseries, martes, 12:00hs; miércoles, 4:10hs.

Los expedientes secretos X; Fox, sábados, 18hs.

Inside the Actors' Studio; Film and Arts, domingos, 23:30hs; lunes, 7:30 y 15:30hs; martes, 20hs; miércoles, 4 y 12hs. *Interrogados con sensibilidad y respeto por sus futuros pares, algunas de las figuras más importantes del cine norteamericano contemporáneo brindan una verdadera aproximación a su trabajo, alejada de toda glamorización publicitaria.*

Ladrón sin destino; Uniseries, lunes, 13:40hs; martes, 6:00hs.

Prime Suspect (cap. 5); HBO, domingo 23, 6:45hs.

Los tres chiflados; WBTV, lunes a viernes, 12:00 y 0:00hs.

Viaje a las estrellas (original); Uniseries, jueves, 18:00hs; viernes, 10:10hs; USA, sábados 19hs.

Sábados de 12 a 13 Hs

Radio FM 91.1 Abierta

AVANT PREMIERE

Cine desde adentro

La producción de Film
se comunica con

movicom

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 LUNADEI

*Audiación dedicada a la historia,
la estética, la ética, y si fuera posible,
la espiritualidad tanqueras.*

DENDE
EL VIENTRE
DE MI MADRE



**Latin Spots,
la video revista de
publicidad iberoamericana.
Está buenísima.
Lástima que no puedas
disfrutarla en
cualquier lado.**

PARL RENAUDI, GOWLAND, HR.

Latin Spots es la única video revista de publicidad iberoamericana. Se lee, se ve y se escucha. Cada dos meses podés suscribirte o anunciar en el medio que trae la información más importante sobre la publicidad en América Latina, USA Hispano, España y Portugal. Todo sobre nuevas tendencias, estrategias de comunicación, lanzamientos de productos y nuevos talentos. Además, exclusivos reportajes a los más importantes creativos y directores de cine publicitario. Llamáenos y disfrutá de la mejor publicidad iberoamericana en todo momento y en (casi) todo lugar.



Eastman

EXR

FILM

SYSTEM

BY KODAK