

# EL AMANTE

## C I N E

*Twister*

*La ceremonia*

*La carnada*

*La teta y la luna*

*Misión: imposible*

*El jorobado de Notre Dame*

*Rapado / Rejtman*

*El ausente / Filippelli*

*Comedias musicales*  
*Fritz Lang / Serge Daney*

# When he was learning



*Paul Newman at Lee Strasberg's Actors Studio, New York*

## **Buenos Aires Herald**

Argentina's International Newspaper  
Azopardo 455

1107 Buenos Aires - Argentina

☎ 342-8470/76/77/78/79 - 342-1535

Fax: 54-1-334-7917 y 343-6860

### Estimados lectores:

¿Es mejor *Twister* o *Día de la Independencia*? ¿O son las dos malas?

¿Es mejor *La carnada* o *La ceremonia*? ¿O son las dos buenas?

¿Y *Misión: Imposible*?

Preguntas como esas trató de responder siempre *El Amante* sin presuponer que un tipo de cine es sinónimo de una calidad de cine. Y este número no es una excepción en ese sentido. No tenemos las respuestas a todo pero tratamos de formular todas las preguntas posibles. Por ejemplo, la pregunta por el futuro del cine, que Serge Daney contesta negativamente en un extraordinario artículo póstumo. Las ideas de Daney pueden hacer parecer triviales los dilemas anteriores. Y tal vez lo sean. Pero lo cierto es que en el estado actual del cine nadie puede proclamar más que sus incertidumbres. Y esta es una revista incierta. Sabemos de ella que aparece todos los meses y que se ocupa, a grandes rasgos, de la crítica de cine. Sabemos también que nunca estamos de acuerdo entre nosotros. Ni sobre Chabrol ni sobre Disney ni sobre Bigas Luna ni sobre el último corto realizado por un estudiante. Todo parece indicar que seguiremos disintiendo. Y que los lectores disintirán con nosotros y entre ellos. Y con los que no nos leen. Y así siguiendo. Pero la diferencia a favor nuestro, creemos, es que hacemos aparecer el disenso en la superficie, damos cuenta de él. Ponemos en evidencia que hay más de una manera de pensar el cine. No es esto lo que ocurre si uno se guía por los medios, embarcados en una carrera creciente hacia la publicidad encubierta y el consenso vacío y desapasionado, como si se hubieran propuesto ocultar con sus manitos, estrellas y gráficos que el cine convoca razones y pasiones. Perdón por el autoelogio, que además es repetido.

Dos películas argentinas a estrenarse en los próximos días se apartan de la estética oficial y dominante del cine nacional. Una es *El ausente* de Rafael Filippelli, que data de 1989, se basa en hechos ocurridos alrededor de 1976 e interroga simultáneamente un período oscuro de la historia y la realidad del cine argentino de los 80 al mismo tiempo que utiliza caras y voces del interior para desmentir que el cine argentino es necesariamente cine porteño. La otra película es *Rapado* de Martín Rejtman, terminada en 1993, que pone en escena a una generación mucho más joven que la que puebla las pantallas locales, entendiendo por esto una realidad social y cultural que excede largamente el cliché que los viejos directores (por mentalidad) les reservan a los jóvenes en trampas como *El dedo en la llaga*. Las entrevistas que publicamos con los dos directores revelan que, a pesar de pertenecer a generaciones distintas y a modos diversos de concebir el cine, comparten un lugar que podría llamarse la periferia del cine oficial. Allí se encuentran la originalidad, la libertad creativa y la seriedad que hacen pensar que las cosas no son tan difíciles siempre que haya un elemento imprescindible: la voluntad de hacer cine como una búsqueda personal que incluya redefinir a cada paso lo que es la tarea cinematográfica. Esto no es hoy y aquí ambicioso ni utópico sino simplemente necesario: el cine industrial en la Argentina está sencillamente muerto.

Lo que no ha muerto en el corazón de su pueblo es la pasión por los musicales de Hollywood que una muestra de películas recientemente restauradas vino a actualizar. La celebración del acontecimiento se puede encontrar en la sección especial que le dedicamos. Para completar la heterogeneidad de rigor, también hay unas páginas dedicadas a analizar dos películas de Fritz Lang.

Por último, una aclaración. El obispo de Morón, Justo Laguna, nos hizo llegar una reseña sobre *Al corazón*. Un par de números atrás fue el turno del obispo de San Isidro, Jorge Casaretto. Agradecemos la cinefilia de ambos, pero dada la cantidad de diócesis que tiene la iglesia católica en la Argentina, no pensamos inaugurar una sección que se llame "El rincón del obispo".

Hasta el próximo número

Los directores

### SUMARIO

#### Estrenos

|                                                                                                                                             |    |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <i>Twister</i> .....                                                                                                                        | 2  |
| <i>La ceremonia</i> .....                                                                                                                   | 4  |
| <i>La ceremonia</i> , otras versiones.....                                                                                                  | 6  |
| <i>Misión: Imposible</i> .....                                                                                                              | 7  |
| <i>La teta y la luna</i> .....                                                                                                              | 8  |
| <i>El jorobado de Notre Dame</i> .....                                                                                                      | 10 |
| <i>La carnada</i> .....                                                                                                                     | 12 |
| <i>Rapado</i> .....                                                                                                                         | 13 |
| Entrevista a Rejtman.....                                                                                                                   | 14 |
| <i>El ausente</i> .....                                                                                                                     | 16 |
| Entrevista a Filippelli.....                                                                                                                | 18 |
| <i>Día de la Independencia</i> , <i>Flores amarillas en la ventana</i> , <i>Del crepúsculo al amanecer</i> , <i>La verdad desnuda</i> ..... | 20 |

#### Musicales

|                   |    |
|-------------------|----|
| Introducción..... | 22 |
| Reseñas.....      | 24 |

|                            |    |
|----------------------------|----|
| Serge Daney.....           | 29 |
| Fritz Lang.....            | 36 |
| Richard Key Valdez.....    | 42 |
| El AmanTV.....             | 46 |
| Crítica de la crítica..... | 48 |
| Diario de la red.....      | 49 |
| Mundo cine.....            | 51 |

#### Guía del amante

|                       |    |
|-----------------------|----|
| Discos.....           | 55 |
| Cine alternativo..... | 56 |
| TV.....               | 57 |
| Video.....            | 58 |
| Cine en TV.....       | 60 |
| Agenda.....           | 64 |

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

**Consejo de redacción:** los arriba citados y

Gustavo J. Castagna

**Colaboraron en este número:** Santiago García, Alejandro Ricagno, Eduardo A. Russo, David Oubiña, Horacio Bernades, Jorge La Ferla, Jorge García, Tomás Abraham, Guillermo Ravaschino, Silvia Schwarzböck, Sergio Eisen, Eduardo Hojman, Fernando Santamarina, Justo O. Laguna, Mauricio Martínez-Cavard y Tino y Norma Postel.

#### Las auténticas decadentes

**Medalla dorada:** Haydée Thompson

**Medalla de plata:** Nené Díaz Colodrero

**Corresponsal extranjero en Atlanta (Humboldt y Fitz Roy):** Gustavo Castagna

**Antorcha olímpica:** Gustavo Requena Johnson

**Catering:** Norma Postel

**Control antidope:** Gabriela Ventureira

**Meritorio de corrección:** Jorge García

**Coach olímpico:** Lorenzo Fundunklian

**Diagramación y composición:** Rosario Salinas

**Típea:** M. Ali

**Diseño:** Fernando Santamarina

**Catador de pollo:** Pablo García

**Telebeam:** Juan Chotsourian

**Imprenta:** Impresora Americana, Lavardén 163

**Fotomecánica:** *Proyección*, Rivadavia 2134 5º G, 951-0696.

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

**Interior:** DISA S. A. 304-9377 / 306-6347

#### Amantes del interior

**Bahía Blanca:** Gustavo D'Amico

**Neuquén:** Marcos Antonini

**Paraná:** Teresita Ré

**San Juan:** Beatriz Della Motta

## Twister

EE.UU., 1996, 107'

Dirección: Jan De Bont

Producción: Kathleen Kennedy, Ian Bryce y Michael Crichton

Guión: Michael Crichton y Anne-Marie Martin

Fotografía: Jack N. Green

Música: Mark Mancina

Montaje: Michael Kahn

Intérpretes: Helen Hunt, Bill Paxton, Jami Gertz, Cary Elwes, Lois Smith, Philip Seymour Hoffman.

# Soplando en el viento

por Quintín

*Twister* pertenece (junto con *Misión: Imposible*, *Día de la Independencia*, *El jorobado de Notre Dame*) al grupo de películas que sacuden la taquilla del verano estadounidense y rebotan en el invierno porteño (y en la estación que corresponda del resto del mundo) con equivalente éxito. Las técnicas de marketing y la espectacularidad de la producción aseguran que (por lo menos durante el primer fin de semana) el público se peleará por conseguir entradas. Estas películas se estrenan en cada vez más salas, recaudan más dinero y van ocupando un lugar cada día más destacado en el negocio del cine internacional. Pero no necesitan de premios ni de buenas críticas para sostenerse. A menos que los críticos americanos griten a coro: "¡Bodrio, bodrio!", como ocurrió con *El último gran héroe* o *Waterworld*; pero aun así terminan ganando plata. El proceso de ingeniería cinematográfica y comercial que hace a la manufactura de estos productos es sin duda un fenómeno apasionante y misterioso para los legos: a pesar de que se dice por ahí que en Hollywood todo lo manejan agentes, ejecutivos y banqueros que no entienden nada de cine, a pesar de los múltiples compromisos, negociaciones e inconvenientes que hacen a una película de estas, lo cierto es que los estudios se las arreglan para sincronizar al ejército de guionistas, actores, dibujantes, creativos publicitarios, etc., etc., y logran que la fórmula sea cada día más estable. De lo cual se concluye, entre otras cosas, que gente como Spielberg (productor de *Twister*) o Lucas (autor de los efectos especiales, cuyo nombre preciso es ahora *CGI*, imágenes generadas por computadora) y otros mucho menos famosos conocen muy bien su negocio. Pero más apasionante aun para quien esto escribe es tratar de responder una pregunta: ¿tiene sentido hacer una crítica de *Twister*? La pregunta parece extemporánea, más en una revista de crítica de cine, pero trataré de explicar por qué no lo es. En los últimos días leí unas treinta reseñas de *Twister* aparecidas en la prensa americana y en la Internet, donde también asistí a discusiones de aficionados sobre la película. Parece increíble, pero todos dicen lo mismo, al punto que toda la literatura sobre el tema parece escrita por una sola persona. O como si la crítica estuviera inscripta en la propia película como parte de su manufactura industrial. ¿Y qué dicen esas críticas? Nada muy complicado. Que *Twister* es una película entretenida (sobre todo por los tornados artificiales) y superficial, que vale la pena verla (la gente lo hará de todos modos), pero que no le pidan profundidad ni sustancia dramática. Una película para pasar el rato, como quien dice, una idea que no requiere de especialización

alguna para ser formulada. Luego, las reseñas se pueden clasificar en dos grandes grupos, que podríamos llamar derecha e izquierda cinematográfica: las que ponen el acento en la primera parte, es decir, las que saludan que haya películas como esta y no le ven ningún inconveniente (en el caso extremo, llegan a decir que eso es todo lo que debería haber), y las que deploran la segunda parte, o sea, las que sostienen que el cine puede ofrecer cosas mejores (en el caso extremo, dicen que esta es un cine para descerebrados o, suavizando, para quienes quieran descerebrarse durante dos horas). Primer apunte para justificar la pregunta extemporánea: si esto es así, si todos están de acuerdo en el contenido y la discusión se reduce a un asunto de ideología, nada de esto puede ser muy interesante. En este punto correspondería decir que esto no es así, volver a repetir que todas las películas tienen igualdad de derechos y que merecen por lo menos que se las reseñe dando cuenta de sus particularidades. De hecho, algunos críticos están más entrenados y son capaces de decir algo mejor. Pero aunque los críticos uniformizados sean mediocres y adocenados, que una película no provoque entre ellos, no digamos un debate estético, pero una mínima controversia, que no los convoque al descubrimiento, a la sagacidad o a la erudición, que no los impulse al éxtasis o al furor, no solo dice mucho sobre la decadencia del oficio crítico, sino también un poco sobre la película en sí. Sobre *Tiempos violentos*, estos mismos críticos dijeron muchas tonterías, pero no todos dijeron la misma y, en todo caso, fueron tonterías enfáticas. Una película que genera consenso y apatía es siempre sospechosa. ¿Sospechosa de qué, preguntará alguien? De estar hecha para generar consenso. Exactamente.

Recordemos que en otras latitudes a *Twister* se la defiende o se la ataca más seriamente. Pero, si cien críticos dijeran que *Twister* es una obra de arte, ¿provocaría eso algún efecto entre los que creen que es un mero entretenimiento? Imposible. Nadie se lo tomaría en serio, ni siquiera los mismos que eso escriban. He oído defender *Twister* básicamente de dos maneras. Una es suponer que hay genio en la industria, que la ingeniería es una forma del arte. Esto ya fue dicho sobre el cine americano clásico: el genio del sistema, algo así como la mano invisible de Adam Smith. O si no, pensar Hollywood como un gigantesco taller renacentista, en el que los Lucas y Spielberg son los admirables arquitectos que edifican sus catedrales a los dioses del dinero y del pochoclo, dioses tan buenos para inspirarse como cualquier otro. La segunda alternativa es afirmar que *Twister* es cine de autor. Después de todo, de Hitchcock o Hawks siempre se dijo que hacían cine de entretenimiento. ¿Por qué no de Jan De Bont? De paso, no es difícil decir que *Twister* es una película hawksiana, así como que *Misión: Imposible* sería una película hitchcockiana. El problema es que en *Twister* no hay más que un miligramo de la potencia del cine de Hawks, de su soberbia vitalista ni de sus ambiguas muestras de homofilia y desprecio por la muerte. No hay complicación ni contradicción alguna en la ligereza de *Twister*, en su horizonte de corrección política, en su suave feminismo. No hay conflicto, ni subtexto, ni doble sentido. La exaltación del grupo más o menos hawksiano de *Twister* es solo un motivo preprocesado como otros tantos. Esta línea no se sostiene sin forzarla. En cuanto a la otra, la de alabar al sistema y sus demiurgos, es más viable solo porque sus conjeturas son irrefutables, como las de todo pensamiento que se dedica a seguir lo que triunfa: puesto a elogiar la ingeniería, el crítico nunca sabrá más que los ingenieros ni podrá decir nada que ellos no hayan previsto. El paraguas protector del éxito ajeno tranquiliza y hasta da de comer. Pero no piensa y es trabajo de amanuenses. Habiendo demostrado que *Twister* no da para la crítica, deberíamos coincidir con Susan Sontag, que anda diciendo por ahí que el cine de la cabalgata, de la sensación instantánea es la muerte del cine. Lejos de eso, pasaremos a defender *Twister*, acaso con buenos argumentos. Es lo menos que se merece una película de la que salimos contentos como perro con dos colas.

Apoyada y vendida por las imágenes artificiales de los tornados, así como *Jurassic Park* se apoyaba en los dinosaurios, *Twister* es una película sorprendentemente realista. Pero no porque esas imágenes de última generación tecnológica resulten verosímiles.



Helen Hunt y Bill Paxton en *Twister*

De hecho, no lo son: cuando vemos los tornados gemelos o una vaca volando, no pensamos ni por un momento que esas escenas son reales, sino apenas que están bien hechas, en un sentido vagamente plástico (sabemos además que las vacas no vuelan). La velocidad las delata y no perdemos nunca la sensación de que esas imágenes son virtuales. Pero, en cambio, ver *Twister* es pasar un día de verano en el campo. Hace calor, llueve, los ríos son ríos y los campos de maíz son campos de maíz. Vemos una cortina agitarse por una brisa y la sensación de realidad es, ahora sí, intensa. Esa brisa, las gotas de agua que mojan el vidrio del auto pueden ser también efectos, pero de otra generación y no son virtuales. La gente se moja, los coches se embarran, los cuerpos transpiran y están a la intemperie. El viento, después de todo, puede simularse pero no dibujarse. No somos capaces de distinguir el ruido de una tormenta común del estampido de un tornado a escala F5. ¿Y qué hacen los protagonistas? Correr, manejar, protegerse del viento o de la lluvia, mirarse, hablar. Sus miradas son humanas y sus diálogos son aproximadamente cotidianos. No era así *Jurassic Park*, donde todo estaba mediado por la maravilla, distanciado por la alegoría y banalizado por la atmósfera de parque de diversiones. En *Twister* no hay nada raro más que un viento un poco más fuerte que los habituales. Y los tornados no son, visualmente, más impresionantes que las nubes. La película está a punto de arruinarse cuando la camioneta atraviesa falsamente una casa desparramada en la ruta y las sensaciones que transmite se hacen de tren fantasma. Pero el resto de *Twister* sugiere que la sensorialidad de la vida es superior a la de los videogames.

Cinéfila, *Twister* lo es de una manera especial. Más bien parece declarar que el cine es menos importante que la vida. Cuando la pantalla del autocine muestra *El resplandor*, no se trata de una cita: poco después esa pantalla se destruirá en medio de un tornado, como declarando triviales sus terrores de ficción. Cuando los protagonistas se besan al final, lo hacen después de rechazar una invitación a seguir mirando: "Ya hemos visto demasiado",

dice uno de ellos, como si instaran a los espectadores a dedicarse al sexo con su pareja en vez de traerla al cine. *Twister* está en las antípodas de la represión sexual que domina las películas de Spielberg y de Disney. Helen Hunt y Bill Paxton se miran, se desean. Más aun, sus cuerpos tienen vibración y protagonismo, no son inertes al contacto.

*Twister* empieza como *El mago de Oz*, con una casa en el medio del medio Oeste, un huracán, una chica y un perro. No es la única señal que preludia la película. La protagonista se llama Jo, como la varonil heroína de *Mujercitas*. La bandera norteamericana, ostensible en un costado de la pantalla, declara el comienzo de las acciones. ¿Cuál es el territorio de *Twister*? ¿El país, el cine, la literatura? Probablemente una mezcla épica de esos tres elementos. Y de las simples convicciones populistas que los amalgaman: el campo es más vital que la ciudad, los individuos son mejores que las corporaciones, la solidaridad es preferible a la codicia. Y la naturaleza como trasfondo y como protagonista. *Twister* está animada por un panteísmo muy raro en el cine americano. Más que conquistar la naturaleza, los personajes la admiran y la contemplan. Apenas quieren arrebatarle doce minutos con un aparato que recuerda a los inventores de otros siglos y parece tan infantil como su nombre y su logotipo, tan frágil como las casas en las que viven los protagonistas. La moral de la película es la comunión con la naturaleza: un aliento salvaje y whitmaniano la recorre y su sensualidad nos hace norteamericanos en un sentido exactamente opuesto al del patriotismo, los negocios y la tecnología de punta. Nos proclama criaturas del cielo abierto, de la entrega generosa, de la epopeya humana.

*Twister* carece de sustancia dramática, de mensaje edificante, de interpretación social. Nunca se podrá representar en el teatro. Pero su ligereza no es la de un dibujo animado. Por el contrario, su textura carnal y estimulante es la base que el cine necesita para seguir viviendo. Quedan muchas preguntas sin contestar, sin embargo. ■

## La ceremonia

*La cérémonie*

Francia, 1995, 110'

Dirección: Claude Chabrol

Producción: Martin Karmitz

Guión: Claude Chabrol y Caroline Eliacheff sobre la novela de Ruth Rendell.

Fotografía: Bernard Zitzermann

Música: Matthieu Chabrol

Montaje: Monique Fardoulis

Intérpretes: Isabelle Huppert, Sandrine Bonnaire, Jean-Pierre Cassel, Jacqueline Bisset, Virginie Ledoyen, Valentin Merlet, Julien Rochefort.

# Tiempo de asesinas

por Quintín

El mejor chiste sobre marxismo creo que lo hizo Billy Wilder: "Soy marxista. De la línea Groucho". El segundo mejor chiste sobre marxismo lo hizo Claude Chabrol: "*La ceremonia* es la última película marxista". No debe haber una película que sostenga que el mundo no puede ser cambiado como lo hace *La ceremonia*. Y lo hace en forma tan rotunda que excluye la pregunta sobre el error o el acierto de ese eternamente debatido propósito. Como alguna vez apuntó Bazin sobre Buñuel, *La ceremonia* es tan cruel, tan extrema que abre un nuevo espacio para la piedad. Pero a diferencia de lo que ocurre con *Los olvidados*, aquí ese espacio no está contenido en la propia película. Chabrol, como cineasta, es un tipo malísimo. Su largamente comentada disección entomológica de la burguesía es la base sobre la que el director agrega su particular sentido del humor, que consiste en quitarles a los personajes toda dignidad que no sea la que falsamente se confieren a sí mismos. En ocasiones, esta actitud lo ha llevado a precipitarse en el academicismo: es tan soberana la voz del realizador y tan irrelevante la de los personajes que las historias se aplastan hasta convertirse en rituales que meramente preludian muertes anunciadas. El cine académico suele recorrer ese camino hacia la muerte con la impasibilidad del burócrata. Y Chabrol, que ha cultivado largamente la adaptación de novelas policíacas, ha quedado muchas veces pegado al esqueleto inerte de sus tramas sin que su gusto y su precisión para el detalle compensen la letra muerta del relato.

No es así en este caso. *La ceremonia* tiene vida propia como pocas películas de las que se estrenan hoy en día. Acaso porque en el contraste entre la familia burguesa y las dos proletarias que terminarán liquidándola hay un abismo de matices y significaciones que la película hace estallar dentro de su callada parsimonia. La "lucha de clases" que Chabrol tematiza

en su película tiene características singulares. Se reduce fundamentalmente a una doble miopía, parodiada por la miopía fingida de una de las protagonistas. Sophie (Sandrine Bonnaire) es analfabeta: no ve la letra impresa, ella nada le dice. Su amiga Jeanne (Isabelle Huppert) es, en cambio, una gran lectora. Pero tampoco puede ver más allá de la letra como tal. Lo ignora todo sobre el mundo de los libros, desde el nombre de los autores famosos hasta las jerarquías literarias. Ambas son incapaces de participar en la conversación ilustrada sobre el mundo. Ese es el patrimonio de la familia Levrière: sus miembros saben el lugar de cada cosa y que todo puede ser articulado en palabras. En cambio, son incapaces de leer el comportamiento humano, empeñados en simular un mundo sin odios. No pueden darse cuenta de la violencia latente en la cara pétrea de su mucama ni entender cuán ofensivos pueden ser sus propios gestos. Un pañuelo sucio arrojado con desgano por la hija, la negativa a conceder un franco a la sirvienta por parte de la madre, una información suministrada casualmente por el hijo los condenan a muerte sin que ellos lo adviertan. Mientras "el proletariado" lo ignora todo sobre lo que está escrito, "la burguesía" olvida la existencia de los sentimientos ajenos. Jeanne y Sophie espían a los Levrière pero no pueden penetrar el laberinto cultural de su biblioteca (terminarán disparando contra ella). Pero los Levrière son transparentes, no tienen secretos. Las asesinas, en cambio, solo creen en el secreto como articulación de las vidas propias o ajenas: Jeanne le inventa amantes a Mme. Levrière o al cura. Sophie nunca le revelará a su amiga que es analfabeta. La radicalidad del planteo de Chabrol reside en la demostración de que no hay coexistencia posible entre esas dos formas de vida: todo acercamiento y hasta toda controversia están destinados a fracasar porque unos se estrellarán contra la tecnología y el discurso cultivado del mundo y los otros contra la paradoja de que ese orden en el que creen como en una segunda naturaleza no puede explicarlo todo. En consecuencia, no habrá nunca más lucha de clases en el sentido de una batalla racional por la supremacía social: del lenguaje para librar esa batalla ha sido excluida una de las partes, la perdedora. Como contrapartida, ha quedado un pequeño residuo cuya concentración es altamente peligrosa. Una masa inarticulada de resentimiento y frustración que no tiene cabida en el lenguaje. El precio que pagan los vencedores, parece decir Chabrol, es estar a merced de la violencia de los vencidos: los Levrière necesitan una sirvienta o una empleada de correos y no pueden hacer nada frente a eso. Solo esperar que la sociedad, por el camino del sufragio universal, los escuche haciendo leyes más duras con los delincuentes y les otorgue menos derechos a los pobres de modo que el residuo de desobediencia se vaya neutralizando con el tiempo. Curiosa paradoja: el sentido de la modernidad sería restaurar el feudalismo.

La clarividencia de Chabrol es diabólica, pero más sorprendente aun es el tratamiento cinematográfico de los bandos en conflicto. Los Levrière son de una exterioridad perfecta: Jacqueline Bisset está más linda que nunca y Jean-Pierre Cassel desborda simpatía. Sus hijos son cálidos y espontáneos. Sus vidas sociales y sexuales son visiblemente plenas. Sus rutinas de placer (la comida, la música) emulan la felicidad tanto como lo que parece posible. Todos se expresan con naturalidad e inteligencia. En cambio Huppert y Bonnaire están sutilmente afeadas y su presencia arrastra un matiz grotesco. En cada parlamento destilan brusquedad y torpeza. Son tontas, resentidas, están solas y su sexualidad es dudosa e insatisfecha. Pero los Levrière son narrativamente inertes. Todo lo que hacen en la pantalla lleva adherida una insidiosa lámina de previsibilidad y aburrimiento. En cambio, los personajes de las asesinas son cinematográficamente



*Sandrine Bonnaire e Isabelle Huppert en La ceremonia*

fascinantes. Nunca se sabe lo que van a hacer y ni siquiera está claro el motivo que hace que esas dos asesinas por necesidad perpetren ahora un crimen gratuito. Ni tampoco cuál es la química que las hace potenciarse como dos elementos independientes de una bomba. Mientras los Levrière son arquetípicos, los personajes de las dos mujeres son únicos, irremplazables, extraordinarios. Haber logrado este doble desequilibrio en una película de exterior tan terso es una demostración de sabiduría por parte de Chabrol. Lo hace además sin énfasis y convenciendo de que los personajes no podrían ser de otra manera. Chabrol no les regala un gramo de carisma a las asesinas ni les quita un gramo de solvencia social a las víctimas. La sirvienta iletrada y la oficinista chismosa son dos criaturas endemoniadas para las que no se propone justificación alguna pero son ellas las que nos interesan. Su secreto último está para siempre fuera de nuestro alcance. La familia burguesa, en cambio, tiene todo el encanto que le pertenece pero su suerte nos importa un comino. La misantropía de Chabrol resulta implacable, demoledora, impermeable a toda idea de caridad. Y es justamente la caridad representada por el Socorro Católico la

institución contra la que las asesinas arremeten con más furia una vez que se les salta el tornillo que hasta allí se mantenía precariamente ajustado.

Y ahora, preguntémosnos por el título. ¿Por qué se llamará *La ceremonia*? Tal vez por la masacre, con algo de ejecución ritual, de sacrificio religioso. O tal vez por la repetición de un acto que impregna toda la película: el mirar televisión. La familia unida, sentada en un sillón enorme, aburriéndose con una ópera que pasa en un televisor gigante. Las dos amigas, tomadas del hombro, sentadas en el suelo, soñando a partir de una película con Paul Newman proyectada en un viejo aparato. La diferencia de clase ilustrada por el uso de la tecnología. O acaso, más perversamente, por el hecho aparentemente trivial de arrancar el auto, que en el caso del Citroen obsoleto de Jeanne se transforma en una prueba reveladora: su impotencia frente a la tecnología será no solo el símbolo del arcaísmo de su mundo, sino también detonante del crimen y causa de su muerte. Un misterio más en una película que a fuerza de eludir convenciones dramáticas, de negarse a tranquilizar a nadie, la emprende metódicamente contra el corazón de lo real. ■

# La otra ceremonia

por Alejandro Ricagno

"Eunice Parchman asesinó a la familia Coverdale porque no sabía leer ni escribir." Con esta frase seca y contundente comienza la novela de Ruth Rendell *Un juicio de piedra* (*A Judgment in Stone*), en la que se basa *La ceremonia*. La excelente adaptación de Chabrol y su coguionista respeta la sequedad y la distancia irónica de la novelista, una suerte de versión inglesa de Patricia Highsmith.

Pero antes que la versión de Chabrol hubo otra adaptación, filmada en Canadá en 1987 por un ignoto director iraquí llamado Ousama Rowi. La película se estrenó en nuestro medio hace unos años con el título de *Una enemiga en la casa* y luego fue editada en video.

El recuerdo que tenía de ella era bastante bueno, y después de ver *La ceremonia* se me ocurrió reverla y comparar las dos versiones entre sí, y ambas con la novela. Mal hecho. *Una enemiga* es todo lo explícitamente psicologista que el film de Chabrol evita ser, metiéndose además en el ya fatigoso terreno de thriller con reminiscencias de film de terror. De la novela conserva con fidelidad algunos detalles, como la edad avanzada de la protagonista —interpretada por una siniestra Rita Tushingham pasada de otoños—, pero por otro lado le agrega un carácter psicótico con alucinaciones incluidas (al estilo de *Repulsión*) que no existe en la historia original, amén de ilustrar el oscuro pasado de Eunice mostrando explícitamente el asesinato de su padre y las humillaciones de la niñez. El carácter decididamente desquiciado de su amiga y partenaire criminal se subraya de tal modo que desbarranca a ambas actrices en actuaciones cercanas a un film de la última época de Aldrich, sin nada de su talento. Además, agrega una historia de amor entre el hermanastro y la hermanastra, adolescentes ya crecidos, lo que vuelve al acto criminal de Eunice una suerte de cruzada moralista.

La mayor ausencia de esta versión es, amén de la sutileza, la falta de esa amenaza creciente e inexplicable que inunda el film de Chabrol desde la primera escena y que aquí es

reemplazada por una serie de efectismos. Hay también otras modificaciones. En la versión canadiense Eunice es inglesa y viaja a los EE.UU. para emplearse en la casa de la familia Coverdale. Pero tal vez el cambio más importante sea el de la resolución final del crimen, con la supresión de la cómplice a manos de la propia Eunice, lo que le da al personaje un atisbo de astucia consciente que no aparece ni en el libro ni en la versión de Chabrol. En síntesis, *Una enemiga en la casa* convierte en meros clichés muchos de los tópicos ambiguos y ricos de la novela de Rendell; la desviste de su carácter revulsivo para vestirla con una exterioridad que borra sus logros.

Más allá de las correspondencias y de las libertades, lo que la perfecta adaptación de Chabrol consigue es la sensación de inexorabilidad de la tragedia, aunque prescinda de iniciar el film con una frase tan contundente como la de la novela. Es que Chabrol mira a sus criaturas como un entomólogo, lo que potencia la tensión del film mediante una distancia crítica por donde se cuela una ironía filosa como un bisturí.

La novela permite esa lectura, aunque Chabrol remarque más el aspecto sociológico del asunto. Es que esta es también un estudio de las clases sociales, que la vena inglesa de Rendell aprovecha para llenar páginas de meticulosos atavismos burgueses, con un punzante humor negro muy británico. Todo el libro es un verdadero "tour de force", ya que al revelar el crimen, autoría y supuestas razones desde el inicio, lo que le queda a la novelista es desarrollar todas y cada una de las circunstancias que lo determinan. En este sentido el texto también es el despliegue implacable de una ceremonia cuyo resultado ya conocemos, pero que con magistral pericia no nos priva del deseo de saber cómo se produce. Como en las mejores novelas de la Highsmith, pero con mayor malicia, Rendell manipula a sus criaturas y a la vez al lector. Pero hay algo que las diferencia. Rendell es capaz de sorprender a cada página aun mostrando su juego. El distanciamiento irónico se marca mediante diversas entradas del narrador en las que juega a mostrarnos las posibles alternativas que los personajes podrían haber tenido para sobrevivir, empleando giros en que un condicional imposible agrega una curiosa cuota de humor negro. En varios momentos se llega a decir de algunas de las víctimas: "si ella hubiera acudido a tal lugar, si tal personaje hubiera visto tal cosa, seguramente se hubieran salvado, pero no fue así". Lo que remarca aun más la incapacidad atávica de esos seres empujados casi por delicadeza a ser víctimas de un estado de cosas inmodificable. ¿O tal vez no? Chabrol, por su parte, define a su película, con bastante humor, como "el último film marxista" de este fin de siglo. Algo con lo que no sé si la novelista Rendell coincidiría. Lo que es seguro es que solo Chabrol comprendió el espíritu maligno e implacable que subyace en la historia. Y ese espíritu malsano no surge precisamente del más allá o de la locura individual. Parece ser un ente alimentado por víctimas y victimarios, por falsas amabilidades, por tensiones aún latentes entre las clases sociales. Aunque se haya decretado que esas cosas están ya fuera de la historia, de la literatura o del cine. Sí, puede ser. Están por ahí, simplemente por el mundo.

PD: Como complemento o para un dossier "Sirvientas en el cine" y "Tensiones entre clases", recomiendo calurosamente ver el excelente video de Marcelo Mosenson sobre mucamas y patronos, titulado *Bajo un mismo techo*, que se está dando todos los jueves en el auditorio del Centro Cultural Ricardo Rojas. Y en tren de recomendar policiales deliciosamente malignos, si todavía no la leyeron, busquen en cualquier librería alguna novela de Ruth Rendell y que la disfruten. Gracias, y ahora los dejo porque mi valet me dice que la cena está servida. ■

## Misión: Imposible

*Mission: Impossible*

EE.UU., 1996, 105'

Dirección: Brian De Palma

Producción: Tom Cruise y Paula Wagner

Guión: David Koepp y Robert Towne sobre la serie de televisión de Bruce Geller.

Fotografía: Stephen H. Burum

Música: Danny Elfman

Montaje: Paul Hirsch

Intérpretes: Tom Cruise, Emmanuelle Béart, Jon Voight, Henry Czerny, Jean Reno, Ving Rhames, Kristin Scott-Thomas, Vanessa Redgrave, Dale Dye.

# Adiós Mr. Phelps

por Eduardo A. Russo

**La empresa Cruise y el toque De Palma.** Todo depende de que se la considere como la última película de Brian de Palma o la primera del ahora actor-productor Tom Cruise.

Asumiendo que muchos lectores pueden no haberla visto aún y que depende del malhadado recurso del *whodunit* (¿quién es el culpable?), apelaremos a un símil. Si a Cruise se le hubiera ocurrido llevar *Bonanza* al cine, habría dedicado la primera secuencia a que los Cartwright fueran liquidados por una banda de forajidos, excepto él (que haría el personaje de Michael Landon). El retoño Cartwright investigaría para vengar a los suyos hasta descubrir que la masacre fue ordenada por papá Ben, quien se hizo pasar por muerto para continuar el resto de su vida en una hacienda mejicana, liberado de sus insoportables muchachos y convertido en patroncito de todas las muchachas del pueblo. Final con duelo y triunfo amargo pero justo del joven (y ahora nuevo señor) Cartwright.

En *Misión: Imposible* el procedimiento para librarse del efecto grupal provisto por la archiconocida serie de TV es quirúrgico. La cuestión es *cruisificar* la película al máximo: sus alternativas giran en torno de los mayores obstáculos puestos alrededor del agente de la IMF (Impossible Mission Force) Ethan Hunt. Este se presenta en ostentoso estado físico, impecable lógica deductiva y frialdad de 007. El espectador sabe que nada puede ocurrirle: el tipo es un superagente. El resto de la maquinaria (muy compleja: los hechos se encadenan veloces y entreverados por teléfonos celulares, computadoras y tecnologías de punta) lleva las marcas del antedicho *whodunit*, lo que nos impide entrar en demasiadas precisiones.

Y los problemas para que *Misión: Imposible* sea un film logrado no surgen —como algunos arguyen— de que la guerra fría llegó a su fin y ya una trama de espionaje no tiene sentido. Lo tendría aunque la guerra se plantease entre dos compañías de artículos de limpieza, siempre y cuando haya riesgo para el héroe y villanos peligrosos. Aquí los peores malvados son uno que no se debe nombrar y Max (Vanessa Redgrave), una dama madura, sofisticada y traficante de

armas que se advierte no muy secretamente enternecida por Ethan Hunt. En ellos no reposa suspenso alguno, a lo sumo una que otra sorpresa. Ethan, a su vez, se apoya en un *team* no demasiado fiable, aunque acostumbra domesticarlo. Está Claire (hermosa y lamentablemente desvaída Emmanuelle Béart), el cuchillero Krieger (Jean Reno) y el *nerd* Luther (Ving Rhames). Los dos últimos parecen desembarcar aquí, respectivamente, de *El profesional* y de *Tiempos violentos* sin haberse siquiera cambiado la ropa. Sobrevuela a todos el fantasma de Mr. Phelps (Jon Voight), el jefe cuya desaparición desencadena la cacería de Hunt. Y queda la acción física: ella conduce al espectador en los momentos más intensos (con Cruise robando datos de una recóndita *mainframe* del Pentágono, o el clímax en el Chunnel, el túnel bajo el Canal de la Mancha). Hay que admitirlo, la película se mueve. En esos tramos, *Misión: Imposible* se ve con el cerebelo, como cuando uno está en vilo por una buena persecución. Pero... ¿dónde está De Palma?

**Los destellos depalmianos.** No fue muy feliz la colaboración De Palma-Cruise. El primero quedó al borde de renegar del film, y en la abundante información de prensa (donde todos hablan en detalle de la maravillosa experiencia que fue hacer *Misión: Imposible*) no aparece ni un monosílabo suyo. El segundo se siente a sus anchas, ante su película. Pero hay excepciones. La conversación entre Ethan y Phelps en el bar londinense, paralela a la oscura revelación del sentido de la masacre inicial, es un rotundo punto depalmiano, y acaso el único momento crucial del film que lleva su sello. Lo es —en menor grado— la secuencia de apertura y la masacre posterior en la fiesta de Praga. Acaso es más del director que el episodio del robo en la computadora supervigilada, porque allí Cruise es menos Cruise.

Y de la forma más recóndita, De Palma asoma en la secuencia climática del Chunnel, cuando hace creer al espectador que el helicóptero guiado por el indudablemente hábil Krieger (Jean Reno) puede entrar a remolque del expreso, maniobrar y hasta esquivar un tren en sentido contrario. El exceso depalmiano encuentra aquí un cauce insólito, en la cercanía a la velocidad y violencia del *cartoon*. No obstante, de nuevo desentona la actitud del héroe siempre demasiado seguro de sus fuerzas.

**Misión incumplida: contra el posibilismo cinematográfico.** ¿Qué se puede decir en contra de *Misión: Imposible*? Por momentos parece impecable. Un poco demasiado prolija, como Cruise en los momentos de más conmoción. Con Stephen Burum en la fotografía, Robert Towne en el guión o Danny Elfman en la música, no deja de inspirar respeto. ¿Por qué entonces la decepción? Es que uno entró al cine a ver *Misión: Imposible* de Brian De Palma, recordando *Scarface* o *Los intocables*. La misión era propicia a obsesiones depalmianas: falsas apariencias, representaciones montadas para esconder o revelar un crimen, la ambigüedad llevada a su más alto grado de perversidad, los años 60... En fin: las expectativas eran altas, y la dosis De Palma está aquí diluida, enrarecida. Podría decirse que a pesar de todo no es una mala película, que se ve sin hastío, que es un bonito espectáculo, etcétera. Enunciados predicables de unos cuantos films del cable por semana. Pero sí que uno esperaba más, y con razones para hacerlo. Si bien movedizo, el resultado no es otra cosa que un *impasse* depalmiano, inversamente proporcional a la omnipresencia del actor-productor-acróbata Cruise, aquel que incansablemente se descuelga (compitiendo con Quasimodo), salta y estampa su perfil en primer plano —igual que en el afiche— en cada fotograma de *Misión: Imposible*. ■

## La teta y la luna

España-Francia, 1994, 93'

Dirección: Bigas Luna

Producción: Andrés Vicente Gómez

Guión: Cuca Canals y Bigas Luna

Fotografía: José Luis Alcaine

Música: Nicola Piovani

Intérpretes: Biel Durán, Mathilda May, Gérard Darmon, Miguel Paveda, Abel Falk, Genís Sánchez, Laura Mañá, Xavier Masse.

# La buena leche

por Alejandro Ricagno

El catalán Bigas Luna cimentó su carrera con cierta fama de transgresor. Temáticas sexuales y perversiones varias aparecían en títulos como *Bilbao* y *Caniche*, en una primera época en la que explotó la estética feísta extrema, a medias entre un humor revulsivo y socarrón y ciertos guiños de guignol. Más tarde se volvió un poco más *fashion*, ya dentro de una movida de cine erótico más comercializable al uso de los 90 con *Las edades de Lulú* y sus complicadísimos *ménages*, después de unas vueltas por EE.UU. y el género de terror, bastante bien explotado en *Angustia*. Vuelto al terruño y con la ayuda de la guionista Cuca Canals, se embarcó en lo que él llamó la "trilogía catalana", compuesta por *Jamón, jamón*, *Huevos de oro* —aún inédita en nuestro país— y que ahora cierra con esta "teta lunera".

Es difícil decir que hay un fuerte hilo conductor en las tres, más allá de que en mayor o menor medida reflejan aspectos de la sociedad catalana. Si en *Jamón, jamón* y en *Huevos*, entre los hilos de folletín, la carga erótica y cierto aire "moderno" de parodia —por el que algunos apresurados lo emparentaron con Almodóvar, guante que el manchego devolvió cargándolo en una secuencia de *La flor de mi secreto*—, se colaban algunos datos de crítica social, referidos a la nueva condición económica y al deseo voraz de algunos sectores de la sociedad catalana por encontrarse entre los privilegiados; en *La teta y la luna* se esfuma esa figura y aparecen otros datos más folklóricos, más cercanos a la tierra madre.

La voracidad que aquí aparece es un hambre infantil, la puesta en imágenes de un deseo de física literalidad. Bigas se cuenta y nos cuenta un cuento a través de los ojos y la voz de un niño que, celoso por la llegada de un hermano, busca una teta para uso exclusivo, en reemplazo del seno materno, ocupado ahora por el otro niño.

La apuesta de Bigas parece cambiar el registro anterior sin salirse de sus obsesiones gastronómico-libidinales pero dándoles ahora un tono de fábula poética. Para ello recurre a personajes y situaciones que se alejan de los ambientes de la moderna Cataluña y del realismo y se aproximan sin peligro a un territorio cercano a la fantasía.

Así Tete, el niño, encuentra el objeto de su deseo en un ser que pertenece al mundo que vive de la ilusión: Estrellita, la

bailarina de circo que colecciona lágrimas y que comparte su show con su amante, un *pedómano* que ofrece su espectáculo escatológico musical junto a su "musa inspiradora" y que sufre de impotencia. El niño será testigo además de una historia de amor entre un joven cantaor y la bailarina. La lucha por la teta deseada tiene varios contrincantes y Tete se mueve entre ellos como actor y testigo a la vez.

El material que podía desbarrancarse con facilidad en el ridículo o en el voyeurismo para valijeros (¿existirá aún esa categoría de espectadores?) es manejado con una delicadeza casi naïf, y llega a emocionar —cosa que no pasaba en ninguna de las películas anteriores del director— justamente por esa mirada de infantil literalidad puesta sobre la construcción de un mundo donde los sueños son finalmente realizables. Esta literalidad está remarcada desde el inicio con la voz en off del niño que recorre todo el film, subrayando lo que las imágenes muestran. El recurso consigue un extraño efecto que puede llegar a la saturación y que ha sido impugnado por no pocos prestigiosos críticos de esta revista ("Es el peor uso de la voz en off que he escuchado en años", dijeron algunos por aquí).

Es cierto que su empleo es abusivo, pero al estar resaltando el carácter de cuento, finalmente acaba por convertirse en un recurso de estilo legítimo y fundante. El relato del niño a veces coincide con la imagen, otras la adelanta y en una ocasión se contradice con ella. Como si la voz fuera la que da pie al nacimiento de la imagen, reforzando a veces la subjetividad del narrador. Pero al mismo tiempo esa voz es la de un niño, y sus risueños e inocentes comentarios sobre el mundo del sexo, del amor, de los mandatos familiares, nos recuerdan frente a la imagen la posibilidad de que todo sea una suerte de relato reparador para enfrentar al mundo adulto, las desilusiones, los deseos, la imposibilidad de alcanzar la luna. Un espectáculo tan ilusorio y fugaz como el del mundo del circo. Es allí donde nace la ambigua poesía del film, sazónada además por una infrecuente —en lo que a Bigas se refiere— y equilibrada calidez y una generosidad hacia todas las criaturas que habitan el film. Esto se evidencia en el tratamiento del personaje del pedómano, al que Bigas y el actor francés Gérard Darmon conceden una dolid dignidad, evitando caer en el patetismo. El tono del film no abandona jamás la calidez, incluso cuando se mueve entre elementos tan difíciles como los del concierto de pedos o la resolución de la escena primaria, en la que el niño afirma que es allí donde su padre "llena de leche" las tetas de su madre. La literalidad en la voz infantil se convierte en literatura poética y visual.

Luna condimenta la historia con algunas imágenes de corte documental que nos muestran también una fiesta catalana donde demuestran su hombría los *castellets*, verdaderas torres humanas, y que son la prueba de aprendizaje por la que debe pasar el niño para sentirse merecedor de su teta y su luna y comenzar a dejar la niñez, a lo que a todas luces se resiste, como revela la idealizada y edípica imagen final. Mucho ayuda para que esta luna brille una adecuada elección de elenco, donde además de la belleza de Mathilda May está la romántica figura del adolescente cantaor que desgrana su cante a lágrima viva, y la inocultable simpatía y naturalidad del niño Biel Durán. Entre circos, amores de niños y de adultos, músicas de Piovani, cierto aire felliniano, cantes y canciones de Edith Piaf, Bigas ha conseguido una pequeña obrita de buena leche, donde la inocencia nos permite espiar como niños llenos de hambre y de curiosidad por el amor, simbolizado en un gran seno, en un astro blanco, en una ilusión de subir tan alto y tenerlos a ambos en la mano. A veces el cine logra por un momento revivir esa ilusión, y eso, hoy por hoy, es también casi un milagro. ■

# La luna en el ojo ajeno

por Quintín

No hay duda de que Bigas Luna (nunca sé si es nombre y apellido o un apellido compuesto) ocupa su modesto lugar en el lugar de por sí modesto de los directores de culto. Un culto que en su caso tiene adeptos en varios países pero que en el nuestro tiene un sumo sacerdote que se llama Guillermo Ravaschino y suele escribir en estas páginas. En ocasión de una película anterior Ravaschino publicó sus loas en *El Amante* como parte de una polémica en la que Gustavo Castagna declaraba que el tipo era un chanta (Bigas, no Ravaschino). Esta vez, Guillermo escribió su panegírico en *Página / 12* y su lugar aquí lo tomó Alejandro Ricagno, en un tono más moderado. Por mi parte, tomé el lugar de Castagna en un tono que todavía no sé cuál será. Miento en parte. Salí furioso de ver *La teta y la luna*. Lo que en verdad no sé es cómo evitar que el resto de esta página se llene de insultos (a Bigas o a Ravaschino, que encima odió *La ceremonia*, según me dijo). Intentémoslo. Evitar los insultos, digo.

Para mí, Bigas Luna es un animal.

Mal comienzo. Probemos de nuevo.

Para mí, Bigas Luna es un impostor.

No es tan fuerte como lo de animal. Intentemos justificarlo.

¿Qué vi de Bigas Luna? *Las edades de Lulú*, una sub porno.

*Caniche*, un sub Ferreri. *Angustia*, pasable, un sub De Palma.

Y *La teta y la luna*, un sub Fellini. O un Fellini subnormal. Ya me fui al demonio.

Me cuesta acordarme de las películas de Bigas Luna. De *La teta y la luna* recuerdo el ritmo. Es así:

Una teta, una luna, un pedo, un polvo.

Un pedo, una teta, un polvo, una luna.

Un polvo, un pedo, una luna, una teta.

.....

.....

No me acuerdo más.

Miento de nuevo. Hay un chico que relata e imagina. Hay también un padre fascista que confunde a los gimnastas catalanes con centuriones romanos. Unos chicos que le afanan el corpiño y la bombacha a una mina impresionante. Un accidente de moto afanado de *La ardilla roja*. Unas pirámides humanas que se derrumban. Una moraleja: la teta de la vieja será siempre mejor que cualquier otra. Una portuguesa (doblada por una francesa) que le come la baguette a un francés (no describiré en detalle).

Probemos con unas fórmulas:

*La teta y la luna* = Fellini + realismo mágico = 0

o también:

Tornatore + chanchada + gallego\* = *La teta y la luna* = 0

o si no:

Bigas Luna x Bigas Luna = Bigas Luna es un cuadrado  
resumiendo:

0 x 0 = 0 (me llevo uno)

Definamos ahora los términos.

Realismo mágico (en el cine) = último refugio del incompetente (vale todo)

Tornatore = campeón provincial de la cursilería (en otra provincia)

Chanchada = prolongación a la vida adulta de las sorpresas que en la infancia provoca el cuerpo

Gallego = natural de Galicia

Definir a Fellini en una línea me excede obviamente. Bigas usa algunas de sus imágenes como un chico que arma un deber para la escuela recortando una revista. Fellini imaginó la infancia como un adulto. Con toda la potencia de su fantasía y su sensibilidad. Al hacerlo, descentró el mundo para mejor iluminarlo. Logró inventar un sueño complejo, poblado de las emociones universales del sueño, que eludía por su inteligencia las formas convencionales del relato. Sus situaciones ridículas, sus criaturas grotescas ponían a prueba la capacidad del cine de hacer suya la vida entera. No hay nada fellinesco en los enanos o las tetas grandes, salvo el empeño de los necios por ver el dedo donde el sabio señala la luna. Bigas Luna muestra la luna pero ve el dedo. Y muestra pedos y tetas con la fruición repetitiva de un chico un poco retardado. No hay nada de transgresor en renunciar a toda sutileza. Ni nada onírico en filmar cualquier pavada. Si algo capturaba Fellini de los sueños era su continuidad, su coherencia. Y si todas las cosas cabían en ellos era porque su fineza intelectual lograba capturarlas y porque la emoción las unía. Fellini era un artista: no andaba por ahí diciendo que la vida es linda pese a todo. En *La teta y la luna* son los enanos los que imaginan ante la complacencia del dueño del circo, un personaje torpe y obstinado que mira, con el látigo en la mano, cómo los payasos simulan vida y sentimientos. ■

\* En otra página se establece que B. L. es catalán. Pero en esta página es gallego (sin que esto implique preferir unos a otros).

Biel Durán en *La teta y la luna*



## El jorobado de Notre Dame

*The Hunchback of Notre Dame*

EE.UU., 1996, 80'

Dirección: Gary Trousdale y Kirk Wise

Producción: Don Hahn

Guión: Tab Murphy, Irene Mecchi, Bob Tzudiker, Noni White y Jonathan Roberts

Música: Alan Menken

Canciones: Stephen Schwartz y Alan Menken

Montaje: Ellen Keneshea

Voces: Tom Hulce, Demi Moore, Tony Jay, Kevin Kline, Paul Kandel.

## Quasi Disney

por Sergio Eisen

Año tras año la gran fábrica de dibujos animados daba a luz un nuevo largometraje. La producción número 34 del estudio, *El jorobado de Notre Dame*, prometía tener las mismas proporciones que la imponente catedral gótica de la historia de Víctor Hugo. Guionistas, músicos, bocetistas y animadores empezaron a levantar su catedral de acetato con la aspiración de tocar el cielo y elevarse con ella por encima del mundo de la animación. Sin embargo, una serie de insólitos acontecimientos muy ligados con la historia que contaban afectó la producción de una manera inusual. Una mañana, mientras se disponía a cerrar su saco, uno de los directivos del estudio notó que los botones no cerraban y no a causa de su incipiente barriga. Una enorme y pesada joroba había aparecido en su espalda. Pero él no era el único, todo el equipo de producción había contraído el extraño mal. Vistos desde atrás, los animadores reclinados en sus tableros de dibujo parecían un gran médano de colores. El ideal de éxito y perfección al que aspiraban se había convertido en esa pesada joroba que acompañó a todo el estudio hasta que la producción llegó a su fin. Para disimular la fatiga provocada por el sobrepeso, la narración adquirió un ritmo hiperacelerado y daba la sensación de que cada escena, concebida como un cuadro musical, competía con las demás para ser más deslumbrante y vistosa.

La imponente arquitectura visual dominada por ampulosos planos se impuso sobre la arquitectura humana de la historia, y los personajes dibujados, aplastados por semejante peso, perdieron soltura y ligereza. Las terribles puntadas en la espalda hicieron recordar a los creadores de Quasimodo que el monstruoso personaje podría provocar cierto rechazo si se lo mostraba con todos sus matices. Así fue como a este Quasimodo-Disney lo curaron de la sordera provocada por el fuerte sonido de las campanas y en el timbre de su voz no quedaron ecos de su deformación física. Lo curaron de ser temeroso y retraído y, también, de sentir enojo y resentimiento contra el mundo que lo margina. Quasimodo-Disney es un monstruo cuya verdadera monstruosidad surge de haberle amputado sus conflictos y todo lo que el Quasimodo clásico tenía de monstruo y de humano. ¿Cómo es posible que una película que proclama, con tono de mensaje, la aceptación y la integración del diferente, se encargue de ocultar todo aquello que pueda provocar repulsión y rechazo? ¿Cómo es posible que sabiendo que nunca va a ser amado por una mujer como un hombre, Quasimodo baje de su catedral dispuesto con júbilo y alegría a formar parte de ese mundo? No puedo evitar llamar a esto hipocresía y mentira. Este año sentí con enojo que habían cerrado ante mis ojos las puertas del Reino Mágico. ■

## Por quién doblan las campanas

por Santiago García

**Tras la esmeralda perdida.** Con *La sirenita*, los estudios Disney recuperaron la magia de sus mejores épocas. La segunda de esta serie no solo alcanzó el nivel de *La sirenita*; vista hoy, *La bella y la bestia* se puede considerar como uno de los mejores Disney de todos los tiempos. La repercusión de público y crítica logró que los films captaran más espectadores, y luego de este tentador crecimiento, el estudio no supo cómo volver a hacer una obra de categoría. La locura y la simpatía de *Aladdin* no alcanzan para hacerla una buena. La falsa seriedad pretensiosa de *El rey León* es una vergüenza para el estudio que realizó *Bambi*. Y *Pocahontas* era tan estudiada para no herir a nadie que tampoco logró emocionar a nadie. Disney venía asomándose al borde del abismo, la fórmula parecía sin salida. Entonces la solución fue volver a *La bella y la bestia*. Debido a que la venta de los films del estudio es casi segura, de lo que debían ocuparse era de hacer una buena película, cuya ideología no atacara a las minorías y cuya historia pudiera interesar a toda clase de público. Lo consiguieron.

*El jorobado de Notre Dame* tiene, además de un guión fuerte y personajes bien desarrollados, un despliegue visual que no puede dejar de asombrar; el trabajo con los colores y la profundidad de los planos son claramente superiores a lo que el estudio venía haciendo. Como detalle, cabe destacar que es el film más adulto que hayan realizado, no solo por los planteos que hace sino también por la forma en que está dibujada y animada la pareja romántica del film. Esmeralda es claramente una mujer adulta (a diferencia de la novela) y Febo ya no tiene la habitual cara de adolescente que tenían los poco interesantes héroes de films anteriores. A esto hay que agregarle el trabajo previo con actores, que les dio mayor profundidad a los gestos de los personajes y los hizo más humanos.

Los realizadores de *El jorobado de Notre Dame* son los mismos que hicieron *La bella y la bestia*, esto queda claro en los aspectos visuales y en los narrativos. Su oficio es indudable. La oscuridad que insinuaba *La bella y la bestia* acá logra mayor desarrollo. Si es posible tener identidad haciendo un tanque Disney, son ellos quienes ayudan a demostrarlo. Aunque *La bella y la bestia* (y *La sirenita*) estén a un nivel superior, *El jorobado de Notre Dame*



Las gárgolas, Esmeralda y Quasimodo en *El jorobado de Notre Dame*

tiene derecho a ser considerada como una seguidora de dicha línea, con méritos suficientes para decir que es un gran film y que está hecho en serio.

**El cielo y el infierno.** Quasimodo y el juez Frollo tienen algo en común. Ambos aparecen en la película perseguidos por voces que solo ellos pueden oír. Quasimodo está acompañado por tres gárgolas que representan el deseo del personaje de salir a ver el mundo, abandonar la soledad del campanario y atreverse a convivir con las demás personas. En una de las mejores escenas, descubrimos que el juez Frollo es perseguido por una multitud de oscuros monjes que lo amenazan con el infierno si no puede reprimir su deseo por la gitana Esmeralda. A Quasimodo las tres gárgolas se le presentan como amigos que lo ayudan a salir adelante, le hacen chistes y no temen hablar de los defectos del personaje. Los monjes que atormentan al juez Frollo no tienen rostro. Los amigos de Quasimodo son el alivio cómico en la película y sus canciones son alegres y están llenas de colores vivos. Los monjes son oscuros y la escena transcurre frente a una chimenea que se transforma en hoguera, el personaje del juez se debate entre la ley y el deseo.

Esta oposición marca un punto importante del film, y está respaldada por el fuerte prólogo de la historia, que presenta la relación entre los personajes. La vitalidad, el deseo de amar y ser amado, la alegría, los bailes y la amistad se oponen a los deberes religiosos, a la idea de que la pasión terrenal conduce al infierno y de que hay que llevar una vida de reclusión y obediencia para alcanzar el cielo. Esta concepción de la vida que muestra el film no deja bien parada a las instituciones religiosas aun cuando se invente un personaje extra para demostrar que la iglesia es buena.

**París visto por...** Cuando se estrena un film basado en un clásico, siento la inquietud normal de leer o releer dicho clásico. Pero no considero, salvo excepciones, esto como un punto importante para la evolución del film. Generalmente termino leyendo el clásico si la película es un desastre. Cuando es buena puedo dejar pasar un tiempo. Pero tanto se habló en contra de la adaptación de Disney, que me sentí obligado (pero fue un placer, aclaro) a leer *El jorobado de Notre Dame*. Las simplificaciones

de los estudios Disney son ya muy conocidas, pero no todas están mal y hasta pueden ser buenas. Si Disney decidió adaptar una historia trágica y darle un final feliz, muchos se preguntaron por qué la adaptó. Las razones están en que el mensaje de igualdad e integración que el estudio quería dar se apoyaba bien en el jorobado que vive recluido en el campanario y en Esmeralda, cuya mala fama se debe al hecho de ser gitana. El romanticismo del final de la historia de Víctor Hugo aquí varía, pero no solo al final. Quasimodo ocupa menos espacio en la novela, casi no habla y es sordo, y está resentido con el mundo. En la película el personaje tiene otros objetivos.

La relación con Frollo, que en el libro es archidiácono, es más complicada pero reproducirla tal cual no hubiera mejorado la película. Lo que sí se agrega es un prólogo que la separa de manera clara de la novela, y le da una complejidad distinta a la historia. Otra de las razones de peso para adaptarla debe haber sido sin duda la cabra, cuya personalidad era muy Disney y en el libro hay un personaje que siente un afecto especial por ella, como en el film.

El gran debate sobre el final cambiado no debería existir, ya que por los temas que desarrolla el film, si hubiera terminado con la muerte de la gitana y del jorobado, la película hubiera sido un panfleto conservador que nadie hubiera aceptado y que además contradiría al film mismo.

**Todo por un sueño.** Desde el comienzo, Quasimodo tiene un sueño: salir de Notre Dame; luego se enamorará de Esmeralda y estar con ella será otro sueño. Al final Quasimodo se resigna a no poder quedarse junto a ella y aprueba su amor con Febo. Pero su otro sueño se cumple y la gente del pueblo lo acepta. Su amor por Esmeralda lo ayuda a salir. Quasimodo se transforma en un héroe solitario al dejarla pero es un triunfador porque el pueblo de París se lo lleva en andas y la visión del mundo que Frollo le había enseñado no se cumple. Por eso al terminar *El jorobado de Notre Dame* uno no sabe si está llorando por el amor imposible o por la liberación de Quasimodo. Si él jamás conseguirá un amor es algo que la película no nos muestra, pero encerrado en Notre Dame no tenía ninguna posibilidad. Lo que el film consigue es marcar el triunfo de aquel que se rebela contra la opresión y sale a ver el mundo con sus propios ojos. ■

## La carnada

L'appat

Francia, 1995, 115'

Dirección: Bertrand Tavernier

Producción: René Cleitman y Frédéric Bouboulonj

Guión: Colo Tavernier O'Hagan y Bertrand Tavernier sobre el libro de Morgan Sportes.

Fotografía: Alain Choquart

Música: Philippe Haim

Montaje: Luce Grunewald

Intérpretes: Marie Gillain, Olivier Sitruk, Bruno Putzulu, Richard Berry, Philippe Duclos, Marie Ravel, Clotilde Courau, Jeanne Goupil.

# Derecho a réplica

por Quintín

*Desde una cárcel de París hemos recibido en la redacción esta carta de la señorita Nathalie. Mademoiselle Nathalie es una de las personas en las que se basa el film La carnada.*

*Recordemos a los lectores que la película relata cómo Nathalie y dos amigos se asocian para robar y matar a los hombres de mediana edad que ella seduce. Torpes e inexpertos en el delito, son finalmente atrapados. Siendo El Amante un medio pluralista, hemos accedido al pedido de publicación.*

Carta abierta a Bertrand Tavernier

Querido Monsieur Tavernier:

Como no ha querido usted responder a mis mensajes anteriores, hago pública esta misiva que le está dedicada y que surge de ver la película que usted dirigió basada en un episodio de mi vida. *La carnada* ha recibido premios internacionales y críticas laudatorias. Pero mi pobre voz no ha sido aún escuchada. No le escaparé a usted, como tampoco al público, que su posición en la vida es mejor que la mía. Usted es un director famoso mientras que yo estoy pudriéndome en la cárcel. Es por eso que me sorprende su actitud en extremo rencorosa. Para darle un ejemplo, cuando la policía viene a arrestarme, yo le pido al patrón de la tienda en la que trabajo que me preste un saco muy bonito. El me lo niega, sospecho que a instancias suyas. Y me siento autorizada a decirlo porque esa actitud mezquina es la que usted tiene conmigo y con mis amigos a lo largo de toda la película. Sé muy bien que he sido cómplice de crímenes imperdonables, pero sospecho que su actitud tiene poco que ver con eso. Mis faltas son solo una excusa. Usted nos describe como pequeños animalitos, nos hace malos, estúpidos e insensibles. Es evidente que usted prefiere no leer en nuestros corazones para no tener que encontrar muestras de humanidad en ellos. Pero me parece imposible que nos crea tan imbéciles. En el fondo sabíamos la tontería que estábamos cometiendo y que nos agarrarían tarde o temprano, aunque preferíamos hacernos los distraídos porque estábamos desesperados. El otro día exhibieron en la prisión *La ceremonia* del señor Chabrol, donde unas chicas mataban a varias personas. Monsieur Chabrol cuenta lo que sabe, pero no intenta apoderarse de ellas ni darles lecciones. Yo diría que las respeta, a pesar de que ellas no eran mejores que nosotros. Usted, en cambio, nos trata con un desdén infinito. Pero no solo nos condena por lo que hicimos sino, sobre todo, por lo que éramos. ¿Asesinos, ignorantes, perezosos, malcriados? Éramos eso y mucho más. Pero lo que a usted le molesta verdaderamente es que fuéramos jóvenes. Y si no, explíqueme por qué no muestra otros jóvenes en la película y construye su historia de manera que nuestro carácter patético contraste no solo con el de las

víctimas sino con el del resto de los personajes, hombres de edad madura. Usted nos usa para decirle al público que los jóvenes somos malos, estúpidos e insensibles a diferencia de ese tímido escritor, ese pobre médico o ese abnegado policía, a los que les confiere todos los rasgos simpáticos que puede. Esos hombres me entendían tan poco como usted, pero querían exhibirme frente a sus amigos y gozar de mi cuerpo. Y yo no quería darles el gusto. Eso es lo que más le molesta al señor policía, que parece hablar por boca suya. En efecto, el oficial llega a insinuar que mis crímenes serían menos graves si hubiera entregado el rosquete. Usted me niega la capacidad de disfrutar del sexo y hasta insinúa que soy frígida y lesbiana, como les he oído decir a muchos hombres a los que he rechazado. Su necesidad de meterse en nuestra alcoba es curiosa, ya que el asunto no viene mucho al caso. Para mejor despreciarme, me acusa de exhibirme desnuda, de coquetear con mi amigo Bruno. Y de andar mostrando las tetas para luego no pasar de ahí. Pero explíqueme por qué contrató a esa chica, la actriz (que tiene unas tetas mejores que las mías), para que las exhiba más allá de lo necesario. Y peor aun, cuénteme por qué corta la escena cuando estoy en tren de desnudarme del todo. Fue usted, no yo, el que no quiso mostrarme en cueros después de haber amagado. Algo parecido hace con Bruno. El pobre estaba enamorado de mí y eso me halagaba aunque yo era fiel a mi novio Eric. No sé si Bruno se masturbaba pensando en mí, un acto muy sano y normal y que presumo que usted habrá practicado con frecuencia. Pero usted no puede dejar de subrayarlo, aunque es tan pacato que en la escena en la que hago el amor con Eric en el auto y él se queda afuera, lo muestra agitando una navaja, simbolizando burdamente una masturbación. He aprendido en la cárcel a no confundir metáfora con eufemismo.

Su mirada es la de un viejo resentido, dispuesto a generalizar a partir de nuestro caso particular y a sacar conclusiones fáciles. Usted simula saber por qué hicimos lo que hicimos. Y se dedica a explicarle al respetable público que éramos nenes de mamá, incapaces de ganarnos la vida pero que queríamos dinero fácil, al revés de sus amigos, el médico, el escritor, el tendero, el barman o el policía, que se ganan el pan honradamente. ¿Y por qué dice que éramos así? Por culpa de los norteamericanos, que andan convenciendo a la gente de que hay que consumir mucho y triunfar rápido. Mejor aun, porque veíamos —como la mayoría de los jóvenes franceses— mucho cine americano y despreciábamos el cine francés. Eso es verdad. Pero qué quiere que le diga. A mí me gustan esas películas de acción con Schwarzenegger mucho más que las películas francesas que veía, como *Indochina*, *Cyrano de Bergerac* o *Los visitantes del tiempo*. Aquí en la cárcel he podido ver, además de esa película del señor Chabrol, otras del señor Godard o del señor Rohmer y, aunque no las entiendo del todo, me han gustado más que esas otras. Pero me he enterado de que usted odia el cine de esos caballeros. Es increíble, pero después de haberse llenado la boca con John Huston, el jazz y la novela negra, usted juega ahora la carta del chauvinismo, otra palabra que aprendí en la cárcel. Y no solo por lo del cine. Nada parece ofenderlo más que el hecho de que nuestro sueño fuera emigrar a los Estados Unidos. Pero ocurre que ese país que usted defiende nos tenía a mal traer. Hoy, desde la tranquilidad de mi celda, sé que Norteamérica no es el paraíso, pero advierto que no era descabellado querer huir de un lugar en el que los cineastas hablan por boca de los policías y defienden el orden burgués y el machismo como usted lo hace. ¿Le parece tan disparatado que yo soñara entrar en el cine para evitar pasarme la vida en esa tienda piojosa? ¿Qué futuro me esperaba con mis notas escolares? ¿Convertirme en ama de casa y desde allí hablar mal de los chicos que roban o se drogan? ¿Dedicarme a ver sus películas?

Resumiendo, creo que su film apesta. Usted ha intentado utilizar nuestra triste historia para predicarles a las buenas conciencias, asustándolas con la peligrosidad de los jóvenes, diciéndoles exactamente lo que quieren escuchar. Su pontificación solo los ayudará a instalar mejores alarmas y a votar por la derecha. Y a que en la sobremesa se explenen sobre la juventud degenerada y la pérdida de los valores. Su discurso apenas encubre su odio contra lo que no puede poseer. Desde este, el lugar más miserable que la sociedad le puede asignar a un individuo, he comprendido que el mundo es más rico y más sutil de lo que yo creía. Parece mentira que usted, que tuvo todas las oportunidades, produzca estas simplificaciones de viejo choto. Atentamente,

Nathalie

**N. de la R.:** La redacción no comparte necesariamente los conceptos vertidos en esta nota y, para ser francos, en ninguna otra. ■

## Rapado

Argentina-Holanda, 1991, 75'

**Dirección:** Martín Rejtman

**Producción:** Kilimanjaro SRL - INC (Buenos Aires) y AK Films (La Haya)  
- Hubert Bals Fund (Rotterdam)

**Guión:** Martín Rejtman sobre cuentos propios.

**Fotografía:** José Luis García

**Música:** Paul Michael van Brugge

**Montaje:** Garry Lane

**Intérpretes:** Ezequiel Cavia, Damián Dreizik, Mirtha Busnelli, Horacio Peña, Lucas Marty, Cecilia Biagini, Verónica Llinás.

# Cine mudo

por Horacio Bernades

Lo primero que salta a la vista en *Rapado* es su carácter extraño, anómalo, en relación con el conjunto del cine argentino. Habría que viajar hasta *El romance del Aniceto y la Francisca* (o eventualmente hasta *Palo y hueso*, de Sarquís, o también la inédita *Nadie nada nunca*, de Raúl Beceyro) para encontrar una película argentina tan parca y austera, tan ajena a ínfulas, énfasis y subrayados. Una película que parece acercarse a los personajes sabiendo tan poco de lo que les pasa como ellos mismos. En el reino de la sobredramatización, *Rapado* elige observar desde una distancia neutra y desdramatizada. Genera un efecto que puede ir de la sorpresa ("oia, ¿estos tipos no van a reaccionar ante nada?") a la irritación ("¡pero cómo carajo puede ser que estos tipos no reaccionen ante nada, che!"). Lo indiscutible es que genera un efecto, algo de lo que pocos films argentinos pueden enorgullecerse. Un efecto deliberado. En *Rapado*, todo (las reacciones de los personajes, las pausas y tonos de los diálogos, la duración y tamaño de los planos, los lugares y modos de corte) es fruto de la deliberación, nada está librado al azar. De allí la infrecuente sensación de homogeneidad que transmite la película y de allí también la sensación de estar asistiendo, en todo momento, a un ritual tan formalizado como la ceremonia del té (o la del mate, tal vez). Un ritual que no

se rige por las leyes de la realidad sino por las de la representación.

Este ritual altamente controlado correría el riesgo de resultar una camisa de fuerza rígida y helada, si no fuera por el raro sentido del humor que se filtra, de manera siempre indirecta y más por alusión que por presencia real, por entre la tristeza de unos personajes que parecen no tener nada para decirse, y mucho menos para desear o anhelar. Un sentido del humor casi abstracto, como el de algunas caricaturas de tres o cuatro líneas. Hay humor en cada una de las apariciones de Damián Dreizik, por supuesto. El chiquitín, uno de los falsos mellizos del dúo cómico Los Melli, es uno de esos tipos que causan gracia por sí solos, más allá de lo que digan o hagan: es suficiente con verlo servirse de una olla de fideos o cargando una botella vacía de Coca Cola o comprando fichas de videojuegos o intentando negociar un billete falso, para experimentar una risita nerviosa e irreprimible. Una risita que —como los personajes— nunca es del todo consciente de sus motivos.

Si *Rapado* puede ser considerado, por lo poco que hablan sus personajes, un film mudo, su humor tiene mucho del cine cómico mudo. Un gag visual como el de los cigarrillos en la mesa o el corte que va de la salida de cuadro de Lucio a bordo de su moto a la entrada en cuadro de Lucio arrastrándola en la ruta, hacen pensar que Rejtman aprendió tanto de Mack Sennett o Keaton como de Bresson o Jarmusch, los referentes más visibles (por lo espartanos) de su película. En otros momentos, el humor es más jodido, más cruel, aunque siempre tenue, siempre leve. Cuando Lucio se presenta rapado en casa, todo lo que su papá tiene para decirle es que "a mí también se me está cayendo el pelo". Donde el grueso del cine argentino gastaría kilómetros de celuloide e interminables y obvias parrafadas pontificando sobre la incomunicación generacional, la alienación, el narcisismo y otras milongas por el estilo, al económico Rejtman le alcanza con ese pequeño chistecito al paso, casi inadvertible, para decir lo mismo, pero mejor. Economía, síntesis, concisión: he ahí algunas de las otras razones por las cuales *Rapado* es algo así como un ovni de fabricación nacional.

Pero también lo es por su rigor sin altisonancias, por la callada manera en que su autor ha dispuesto un sistema de significaciones sencillo y efectivo. Ver por ejemplo el modo en que las relaciones entre la gente son presentadas como una circulación permanente, una red de tráficos o contagios. "¿Qué hora es?", pregunta Lucio en la primera escena, y le contestan que las tres y veinte. De inmediato es a él al que le preguntan la hora, y contesta: "las tres y veinte". De igual manera circulan, a lo largo del film, billetes falsos de mano en mano, relojes olvidados y recuperados, nombres de grupos de rock, motos robadas, pelos y trueques, como en la escena del kiosco. Todo va y viene, dice *Rapado* sin decirlo. Todo es intercambiable y circular. También la tristeza, la soledad, el sinsentido, palabras cargadas, claro, de una dramaticidad de la que *Rapado* huye como de la peste.

A sus méritos, *Rapado* le añade el de ser, aunque no se lo proponga, un film didáctico: enseña que sí se pueden hacer buenas películas argentinas con unos pocos pesos y producción cero. Por mucho que cacareen lo contrario los fabricantes de películas caras y malas. Esas que nadie va a ver y solo enriquecen a sus directores, por algún raro milagro. ■

# Un cine contemporáneo

*Era todo un caso entrevistar a Martín Rejtman. Conocíamos por experiencia de mesas redondas y demás lugares de exhibición pública la particular reticencia de este cineasta y escritor de 35 años a ser locuaz. Ibamos ya preparados con sendas manoplas para hacerlo hablar. Y ¡oh sorpresa! Tal vez motivado por el inminente estreno de la postergada *Rapado* o por la felicidad inocultable de haber terminado un segundo largo, Silvia Prieto, junto a la próxima aparición de Velcro y yo, nuevo libro de su autoría, nos encontramos con un tipo amablemente dispuesto a hablar de todo, con una elegante serenidad. Tal vez haya sido nuestro sutil método de persuasión, pero preferimos pensar que era nomás porque se sintió muy cómodo. Ahora es vuestro turno, lectores: con ustedes, Rejtman el verborrágico.*



## Contá un poco cómo empezaste, cómo es tu relación con el cine.

No me acuerdo de la primera película que vi. Lo que sí recuerdo es que a los trece empecé a ir a la Cinemateca. Veía lo que dieran. Veía *El acorazado Potemkin* y exclamaba ¡qué película genial!, porque todos me decían que era la mejor película de la historia del cine, pero, qué sé yo, por ahí no entendía. Si la veo hoy no la disfruto. Me sumergí en el cine de esa manera. En un universo casi extraño, desconocido, que por ahí no entendía, pero igual me fascinaba. Supongo que no era solamente esnobismo. Era muy pendejo para ser esnob. Después reflexioné sobre aquello y me di cuenta de que no es malo para una formación no entender. La comprensión viene después. Es bueno confrontarse con cosas que uno no entiende y dejarse invadir por otro mundo.

## ¿Y con respecto a la literatura?

En esa época leía muchísimo: todo el boom latinoamericano; devoraba libros. *Abadón, el exterminador* lo leí en un día y medio. Ese tipo de maratones que uno hace cuando es adolescente y que después no volvéis a repetir. Leía de todo. Agatha Christie, la biblioteca de mis padres. Después empecé a comprar libros. Pero para mí lo que escribo no tiene que ver con "la literatura"; tiene más que ver con los guiones de cine. Empecé a escribir cuentos a partir de la escritura de guiones. No sentía una necesidad de escribir literatura. Hice guiones de cortos, de un largo, y después empecé a escribir cuentos, como evolución de la escritura de guiones.

## ¿Fue una actitud autodidacta o buscaste alguna orientación?

Nunca busqué orientación de maestros en ningún campo, ni en el cine ni en la literatura. Si hay personas que admiro, pero nunca tuve un "maestro".

## ¿Cómo fue tu primer contacto con la realización?

Un corto en Super 8 blanco y negro que hice en un curso de Simón Feldman y que nunca lo terminé. Cuando empecé a estudiar cine no estaba muy interesado en filmar. Era muy ingenuo. Pensaba que se podía aprender de otra manera. Ahora eso me parece una estupidez absoluta. Pero estaba ahí metido. Veía un poco lo que pasaba alrededor; me empapaba del ambiente de una filmación, por más que fuera una filmación amateur.

## Hiciste cursos...

Hice el curso de Feldman; hice otro en la Escuela

Panamericana de Arte. Después hice un curso de guión con Aída Bortnik, de quince días, que fue brillante, créase o no. Lo digo porque no me gusta ella como guionista, pero dando las clases era realmente muy buena.

## ¿Qué es lo deslumbrante que hay que aprender sobre guiones?

Lo que me sorprendió fue que en quince días me hiciera laburar. Creo que la única manera de aprender cine o cualquier cosa es haciéndolo, trabajando. La actitud fue absolutamente pragmática. Teníamos que llevar textos cada clase y hablar sobre los textos. Los comentarios que hacía eran inteligentes, agudos. No estaba acostumbrado a eso y me gustó mucho. Después, a los veinte años, me fui a estudiar a Estados Unidos a la New York University. Un año de un curso hiperintensivo. Por primera vez filmé realmente y mucho. Después me fui a Italia un año. Trabajé como asistente de montaje en un largometraje en episodios hecho por egresados de una escuela de cine, que no se estrenó comercialmente. Fue toda una experiencia. Trabajaba en Cinecittá. Fellini estaba filmando *Y la nave va...* Yo estaba viviendo todo eso. Atendía el teléfono y la llamada era para Fellini; entonces tenía que decir "Signore Fellini...", iba a la cabina y le avisaba. Estaba Monica Vitti. Un día lo vi llegar a De Niro porque estaba haciendo *Erase una vez en América*. Pasaba y veía el rodaje de *El baile*. Vi el último día de filmación de *Y la nave va...* Pero todo eso duraba un ratito, no más. Era lindo; estaba bueno.

## Entonces a los 21 habías estudiado en NYU, con Aída Bortnik, en Cinecittá, habías recorrido bastante.

No estaba desesperado por lanzarme a dirigir. Eso de "yo quiero dirigir" lo tenía desde el primer año del secundario y después se me fue. En quinto año dije: "No, es muy difícil. Nunca voy a poder vivir del cine. Me voy a poner a estudiar filosofía". Pensaba que era más fácil vivir de la filosofía que del cine. Tuve dos años de paréntesis, la colimba y después me fui. Cuando volví a Buenos Aires hice una película de media hora en 16 mm blanco y negro que se llama *Dolly vuelve a casa*. Antes trabajé con Desanzo como ayudante de dirección en *La búsqueda* y *En retirada*. Con la poca guita que gané produje el corto al que todavía le falta el sonido. Este año lo voy a terminar.

## Todavía lo querés.

Me encanta. Creo que es lo que más me gusta de todo lo que hice. Tal vez porque no lo terminé y no

me tengo que enfrentar a verlo terminado.

## ¿Y después?

Me volví a ir a Estados Unidos. Hice un año más en la universidad y otra película de media hora. Trabajé en el proyecto de un largo que empecé a filmar y que no pude terminar. Es una historia medio siniestra. En ese corto trabajé con Melody Landers, la compaginadora de Jarmusch, de *Bajo el peso de la ley* y *Extraños en el Paraíso*. Un día le mostré el guión de un medimetreaje. Le gustó y se lo llevó a los productores de estas películas. A los tipos les encantó. Me dijeron que lo convirtiera en un largo y lo hice. Finalmente me dijeron que era muy caro filmar en los Estados Unidos, que escribiera algo para filmar en la Argentina. Lo reescribí para filmarlo en la Argentina. Les encantó. Se embarcó toda la producción y empecé todo. Hubo una semana de rodaje. Y entonces el productor desapareció.

## Te pasó una de Wenders. ¿Quién era el tipo?

Otto Gortemberger. En el fax que me mandó después figuraba la frase "Este es el estado de las cosas", pero no de manera irónica. Adujo que le gustaban los actores pero no la fotografía, que no tenía calidad como para pasarla a video, que no tenía suficiente contraste. Nunca me dijo nada directamente, nunca charló de eso. Fue como una especie de brote y un día desapareció. Me dejó colgado. Yo había firmado todos los contratos, era un desastre. Igual se arregló todo. Más tarde me enteré de que después le hizo lo mismo a un tipo en Israel y también a un tipo en Texas. Con Jarmusch había dejado de trabajar.

## ¿Cómo se llamaba la película?

*Sistema español*, pero era un título provisorio. Quedó una semana de rodaje. Pasé rápido la depresión y escribí el guión de *Rapado*. Dos años después estaba filmándola.

## ¿Tenías los cuentos antes del guión o a la inversa?

Algunos cuentos vinieron antes del guión, otros después. En *Rapado*, el libro, hay como un lugar común a todos, pero en el nuevo, *Velcro y yo*, hay como una voz común. Muchos de los cuentos los escribí para sacar ideas para un guión. Las ideas me parecían más naturales cuando estaban en un texto que cuando venían así nada más.

## La diferencia entre los cuentos de *Rapado* y la película es que en los cuentos hay un tono de ternura distante. En la película, en cambio, aparece el humor, una especie de humor triste

También depende de si la ves en una sala llena o una sala vacía. En las proyecciones de la Lugones había un público que entendía la película, que se reía. Y muchas veces el humor es involuntario. Verlo a Damián con una botella de plástico en la mano agarrada así es algo que por ahí no me planteé en un principio como gracioso, pero ver a un tipo agarrado a una botella de Coca Cola vacía puede causar risa. Hay partes en que la gente se ríe y yo nunca esperaba que se rieran. Tampoco me parece mal que se rían, al contrario. Hay un momento en que Lucio y el pibe con la guitarra están en la parada de colectivo, están con los cigarrillos y ninguno tiene fuego. Ahí la gente se ríe y jamás esperé que se rieran.

## El guión de *Rapado* aporta una cantidad mínima de información y esto va en contra de todo un cine argentino en el que está todo explicitado. ¿Es algo buscado?

Antes de ponerme a escribir o decidir lo que voy a filmar, estudio un poco el territorio. Veo lo que hay en el lugar para ver qué puedo agarrar de ahí. Encontré que no podía agarrar nada del cine argentino. Ni las actuaciones, ni la puesta de cámara, ni el montaje, ni el uso de la música. No hice ningún análisis, pero tenía la impresión de que el cine argentino no era contemporáneo. La primera necesidad que sentí fue la de hacer una película contemporánea, básicamente. No veía que hubiera alguna en el cine argentino. Mi trabajo es mirar, escuchar y en base a eso escribir o filmar. Trabajo mucho con la observación, con cosas que me pasan, que me cuentan o que veo. Todo eso lo proceso de una manera extraña y se

convierte en cuentos o en guiones. No soy un ingenuo; no soy un tipo que viene de la praxis absoluta y al que en un momento le toca filmar y filma. Soy alguien que ve mucho cine y cuando veo el cine argentino detecto un montón de cosas que no me gustan. Entonces empecé a ver qué había acá, cuál era el territorio, qué elementos me podían servir para construir algo. Uno no puede construir algo de la nada, a esta altura de la historia del cine, y yo no encontraba nada. Entonces decidí ir un poco para atrás. Por ejemplo, nunca me gustaron los diálogos en el cine argentino. Entonces me planteé empezar de cero. Si de todos estos elementos no hay nada que me interese, ¿cómo puedo hacer yo algo bueno dentro de este caos? Entonces traté de reducir todo.

#### **Hiciste un cine minimalista...**

¿Qué sé yo! ¿Se puede decir que es un cine minimalista? No me gustan las etiquetas.

#### **Un cine mínimo en el sentido de sacarle los clichés al cine argentino y ver qué queda...**

*Rapado* es una película que habla sobre la economía, en todo sentido. Habla sobre el equilibrio. Hay un personaje al que le roban algo y él roba otra cosa para mantener un equilibrio. Todo el tiempo se habla de economía, de trueques de cosas, del dinero que se cambia por fichas y las fichas que te dan por caramelos de vuelto y de billetes falsos. Y también economía en cuanto al presupuesto. Es una película hecha con dos mangos. Sabía que no iba a disponer de mucha guita, entonces me propuse algo que fuera muy modesto en cuanto a pretensiones de actores, decorados, extras. Ahí mismo hay un condicionamiento.

**Entonces la película es una puesta en escena de lo que es hacer una película.** Siempre es así. El método de una película está siempre en la película.

#### **¿En qué difieren las actuaciones de *Rapado* de lo que es para vos el estilo de la actuación en el cine argentino?**

Primero que no hay psicologismo. Tampoco grandes progresiones dramáticas en los personajes. Todo está muy contenido. A partir del guión planteé una situación que me permitiera tener control sobre cada una de las actuaciones para poder lograr una coherencia en el tono. Que es lo que no veía en el cine argentino, donde cada uno tiene su estilo de actuación. Qué se yo; aparece Brandoni y es Brandoni, aparece Cipe Lincovsky y es Cipe Lincovsky. Traté de unificar, a pesar de que las actuaciones son diferentes. Está Lucio que es casi imperturbable y está Damián que es como una parodia de Lucio, y que para la película es un charlatán.

#### **Sigamos con el otro punto: puesta de cámara.**

Más que puesta de cámara diría cómo desarrollar una escena. Qué hacer con una escena. Dónde poner la cámara y cuánto tiempo darle a cada plano. Es más complejo que poner la cámara en una posición. Traté de ser más primitivo. Traté de descuartizar menos las escenas y dejar que sean lo que tienen que ser. No provocarlas a través de un montaje. No se trata de usar más planos secuencia, sino de observar la escena y no armarla a través del montaje. El germen de eso ya estaba en mis cortos anteriores.

**Vos pensás que si uno tiene un guión sólido, ponés la cámara y ponés a los actores y algo pasa que vale la pena que la cámara mire.** Sí; si escribo un guión, confío en eso.

#### **Trabajaste con actores no profesionales y otros que no pertenecen al cine estándar, ¿te encontraste con algún tipo de reticencia?**

Por lo general noté que hacía falta más trabajo con los actores profesionales que con los que no lo eran. Pero ninguna reticencia. Los no profesionales encajaban perfecto; los profesionales necesitaban más ensayo para afirmarse en el personaje.

**Creemos que, extrañamente, el tuyo es un**

**cine social. No solamente por esta cuestión de la economía sino por el retrato de un cierto sector de clase media alta venida a menos que generalmente está ausente en el cine argentino de los últimos tiempos. Y sobre todo desde la perspectiva del adolescente dentro de una clase que se está convirtiendo en tierra de nadie.**

Me da la impresión de que busqué hablar de gente entre 18 y 20 años, que habían terminado el colegio y todavía no habían empezado a laburar. Estaban en un tiempo casi muerto. Traté de no proponerme cosas. Simplemente escribir y después darles una forma, pero no proponerme temas, tesis a demostrar. Si no, siento que todo resulta demasiado maniqueo y me incomoda. Tiene que ver con dejar que las cosas pasen y no provocarlas. Al tema de la clase media y los posadolescentes le encontré una explicación que tiene que ver con la neutralidad media, con la indefinición; no es clase alta ni baja. Es como una especie de lugar intermedio. Elegí mostrar todo eso de una manera casi neutral. Eso lo pensé después, no me lo planteé.

#### **Hay algo en la película que recuerda a cierta cosa existencialista, de vacío, de angustia, de personajes que no saben muy bien qué hacer de su vida. Es una película llena de silencio.**

Quisiera retrucarte algo. No creo que haya angustia en la película. No lo planteé nunca de esa manera. No creo que los personajes estén angustiados. Están viviendo lo que tienen que vivir y aceptan de una manera natural lo que se les presenta. No es la primera vez que me dicen eso de la angustia, del vacío, pero yo no lo siento ni lo veo así. Veo que los personajes están buscando y haciendo cosas y estoy mostrando un momento de sus vidas que es así. Damián no reflexiona, Lucio tampoco. Y sin reflexión no hay angustia. Ellos actúan, por eso no veo lo de la angustia.

#### **Es como si los personajes no supieran que tienen que angustiarse. Pero el espectador sabe que sí.**

Puede ser. De lo que pasa con el espectador no me hago cargo. Me parece que si uno viera su vida desde afuera seguramente se angustiaría por cosas distintas de las que lo angustian cuando uno vive su vida. Pasa por ahí el asunto.

#### **¿Hay alguna interpretación sorprendente de este público congeneracional a tus personajes?**

Me sorprendió que hubiera entusiasmo. Me encuentro con gente que la vio y que me felicita calurosamente. Una mirada, me parece, desprovista de egoísmo. Estoy des acostumbrado a que se vea una película sin egoísmo. Siento que con el cine argentino hay una mirada tan crítica que hasta se vuelve egoísta. Que de alguna manera el cine argentino uno lo ve para atacarlo. Sentí todo lo contrario con las reacciones del público hacia mi película y eso me dejó perplejo. Creo que porque hay un cambio de público también, generaciones que vienen un poco distintas. Hay un poco más de tolerancia. Pasaron los años, el Proceso ya pasó. Creo que sucedieron muchas cosas, y la gente también cambió. Creo que hay menos desconfianza.

#### **¿Eso también lo notás en tu tarea docente?**

Hay de todo. Hay cursos en donde vos presentás un trabajo de otro curso y aunque sea muy bueno lo hacen mierda. Y en otros, que son los mejores por lo general, tratan las cosas de otra manera, las aprecian; pueden hablar sin egoísmo. Incluso yo sigo siendo egoísta. Tengo una mirada demasiado crítica, lo reconozco como una carga que también tiene un lado positivo. Y ahora veo que en la gente más talentosa de la generación que viene hay cierta generosidad.

#### **¿Qué búsquedas registrás con esta explosión de miles de estudiantes de cine? ¿Qué es lo que ves en estos últimos tres años?**

Vi una evolución enorme. Por lo menos en la escuela donde trabajo. Me parece que ya se puede hablar de estilo. Antes se podía hablar de

balbuceos.

Al principio la pregunta era "cómo hago para pegar esta toma con otra sin que se note el salto". De a poco se está entendiendo que eso es una cosa más. Están restando importancia a eso y la técnica surge más naturalmente dentro del proceso de hacer una película.

#### **¿Encontrás alguna línea hacia donde parecen dirigirse?**

Vamos a ver qué pasa este año. El año pasado hubo un cierto estilo marcado. El CIEVYC es una escuela muy particular porque es una escuela pobre, en el sentido de que los alumnos no son pibes de mucha guita, por lo tanto no pueden hacer películas de gran producción. Hacen cosas con los medios que tienen. Están aprendiendo a usar lo que tienen alrededor, no solo económicamente, sino las historias, los personajes que tienen alrededor. Arman menos y encuentran más. Me siento un poco identificado con esa búsqueda. No sé si tengo que ver con eso o no, pero me siento en un lugar parecido. En el cine argentino no hay muchos lugares donde me sienta cómodo. Por ahí me siento más cómodo en este lugar que charlando en una mesa con directores famosos.

#### **¿Qué notás que te distancia de eso?**

Me siento incómodo hablando con directores más famosos, con la industria. Hay desprecio e indiferencia por lo que no sea industria pura. Yo no trabajé en la industria y me encantaría hacer una película con un presupuesto más alto que los 15 mil dólares que gasté en hacer la película que terminé ahora. Poder pagarle a la gente, trabajar más cómodo. Pero siento que tengo un hándicap por trabajar sin presupuesto, lo que hace que no me miren como un par. Me parece que la gente de cine no se junta como los pintores o los escritores o los músicos. La gente de cine es más gente de negocios. Yo voy a la Sala Lugones y fui a la Cinemateca, y me encontré una vez con María Luisa Bemberg viendo una película de Bresson, hace ocho años o más. Después nunca más me encontré con nadie, salvo con ustedes, con alumnos, pero ¿con directores de cine? Es raro, ¿no? Hace poco me dijeron que vieron a Piñeyro viendo una película de Schlesinger. Me quedé sorprendido.

#### **Todo parece indicar que hay una generación en gestación en el cine argentino.**

Por primera vez le tengo un cierto cariño al cine argentino por una idea de futuro. Incluso me parece que hay mucho más que *Historias breves*. Cosas más interesantes que vienen si se les da la posibilidad de que surjan. No sé cuándo va a estar todo eso maduro como para que realmente suceda. Por ahí faltan un par de añitos más. Me encantaría que se filmaran como mínimo diez películas independientes por año, de bajo presupuesto. Si el Instituto, en vez de poner un palo y medio en un largo producido por ellos, lo pusiera en diez películas producidas por gente nueva, creo que habría muchas más posibilidades de conseguir dos o tres buenos éxitos que de la otra manera.

#### **Un tipo de la industria diría "yo lo quiero ver a Rejtman haciendo una película de dos millones de dólares, a ver si puede seguir haciendo una cosa personal".**

¿Qué diría yo? Dame los dos millones de dólares y te contesto. Me encantaría que un tipo de la industria me pusiera los dos millones acá. Aceptaría el desafío con muchas ganas. Creo que lo podría hacer bien. Porque lo que más detesto es hacerme cargo también de la producción.

#### **¿Y lo que más te gusta del hecho de dirigir?**

En el rodaje pierdo conciencia, no me doy cuenta si lo estoy disfrutando o no, me dejo llevar y avanzo. Por ahí terminar es lo mejor. Cuando terminás entrás en un estado de felicidad tal que no lo podés creer. Me pasó con esta película. En el momento de terminar de filmar disfrutás retrospectivamente de todo el rodaje. ■

**Entrevista: Alejandro Ricagno y Quintín**

## El ausente

Argentina, 1989, 85'

**Dirección:** Rafael Filippelli

**Producción:** Rafael Filippelli y Unión de Cineastas Argentinos  
Cooperativa de Trabajo Ltda.

**Guión:** Rafael Filippelli, Carlos Dámaso Martínez. Basado en un relato de Antonio Marimón.

**Fotografía:** Andrés Silvart

**Música:** Jorge Candia

**Montaje:** Diego García Gutiérrez

**Intérpretes:** Omar Rezk, Roberto Suter, Ana María Mazza, Omar Viale, Daniel Grecco, Ricardo Bertone, Beatriz Sarlo.

# ¿Por qué no estoy en esa foto?

por Gustavo Noriega

**La historia de un sindicalista.** *El ausente* cuenta la historia de Salas, un dirigente sindical clasista cordobés. Comienza con el triunfo de su agrupación en la elección del sindicato, en 1973, y culmina en la ominosa fecha de marzo de 1976. La suerte de Salas, asociada a la de las corrientes sindicales de izquierda de la década del 70, se muestra como la de un jugador de ajedrez cuyos trebejos han sido abrumadoramente sobrepasados por los de su rival: las jugadas posibles son cada vez menos y el resultado se sabe de antemano. Solo un trágico sentimiento de dignidad personal le impide entregar su rey antes de tiempo, prefiriendo encaminarse así serenamente a su "destino latinoamericano". El trayecto de Salas desde la victoria hasta su último refugio va poniendo en escena muchos de los dilemas que se planteaban los militantes políticos de izquierda de aquellos años. La relación entre el sindicato clasista y los burócratas sindicales, la compleja articulación entre el sindicato, los movimientos de masas y el partido al que Salas pertenecía, la cada vez más restringida vida privada de los militantes son algunos de los temas desarrollados en *El ausente*. Esta mera enumeración de problemas (a los que no se les da solución) la pone en un sitio muy diferenciado con respecto al cine político argentino al que estamos acostumbrados: una conformista enunciación de lugares comunes con más respuestas —simples y subrayadas— que preguntas. Al igual que sucedía con *Cazadores de utopías*, más allá de sus diferencias estéticas e ideológicas, los personajes de la

película de Filippelli ganan en profundidad a medida que se agudiza la derrota. Salas no es el héroe socialista de una película soviética, confiado en que el futuro está de su lado. La conciencia que posee de la fragilidad de su situación lo distancia de su entorno: sereno en el festejo de la victoria, firme discutiendo ásperamente con el burócrata sindical de Buenos Aires, aburrido e irritado frente a los dirigentes de su partido, parece, en cambio, más en paz consigo mismo cuando estira inútilmente sus últimos días en el refugio. Las escenas finales de la película, con Salas recostado en su cama, leyendo o cocinando bifes a la criolla con la minuciosidad de un cirujano, suman una extraña serenidad a un aliento trágico innegable. A la hora de su soledad más absoluta, Salas despliega una dimensión que va mucho más allá de lo discursivo. Tanto *Cazadores de utopías* como *El ausente*, al mostrar dos sectores de una misma generación que se planteó tareas más allá de lo humano, recalibran la dimensión de su pérdida al rehumanizar a sus protagonistas. Los testimoniantes del documental de David Blaustein, militantes montoneros de los 70, recobran los slogans y el lenguaje codificado cuando rememoran la hora de triunfo para retomar un discurso personal y conmovedor al describir los efectos de la persecución. En menor medida, Salas reproduce esa travesía de lo épico a lo personal al replegarse y entregarse a las tareas más cotidianas y domésticas. *El ausente* viene a ser la revalorización del significado de una derrota a través de un bife a la criolla.

*¿Y quién me pide que escriba? Si yo no soy como ellos, ellos tampoco son como yo. Entonces escribo de lo que no sé. Paso en limpio la voz y las ideas de otros. Escribo para que el tiempo siga de largo, para que me salte por encima. Tengo miedo, tengo miedo de empezar a inventar un recuerdo que nos incluya a todos. La historia es siempre melancólica, siempre es tiempo pasado pero finalmente, ¿cuándo empezó el pasado?, ¿el día de la foto?, ¿cuando salieron del sindicato?, ¿o el pasado empieza cuando se gana la elección? Si no sé cuándo empieza el tiempo, no puedo escribir una historia, tampoco sé si queda tiempo para escribirla.*

Monólogo de Muñiz

**La historia de un intelectual.** Al tiempo que la película cuenta la historia de Salas, cuenta también la de Muñiz, el intelectual que le escribe los discursos. La relación entre el intelectual y el sindicalista no está presentada en el estilo narrativo del cine más industrial como una relación personal, poniéndose el énfasis sobre sus afectos, sino en la tensión que genera para el escritor ser y no ser parte de los acontecimientos. "¿Por qué no estoy en esa foto?", se pregunta Muñiz mientras mira la imagen de Salas y sus compañeros al ser desalojados del sindicato, y lo que se está preguntando no es una circunstancia anecdótica sino la esencia misma de su actividad. Muñiz participa en la medida en que sus escritos serán distribuidos como volantes o reproducidos en un discurso público y, posteriormente, como el relator que reconstruye la vida del sindicalista pero en cada uno de estos casos como un intermediario que necesita algo más para cobrar vida propia. "Caminé con ellos", rememora en otro instante pero la afirmación de su actividad a través del verbo queda inmediatamente limitada por ese "ellos" que sella



Omar Rezk en *El ausente*

definitivamente una distancia que no podrá resolver. Por otro lado, resulta interesante el hecho de que una película que se interroga sobre el papel de los intelectuales en la lucha política es presentada como una tragedia, es decir, una historia en la cual los resultados están inscriptos en los hechos, independientemente de la voluntad de los protagonistas. Por lo menos en la oscura década del 70 el papel de los intelectuales parece ser el mismo que el de los sindicalistas combativos, es decir, ninguno. Ser víctimas de un mismo ventarrón arrasador los iguala inevitablemente.

El distanciamiento con los protagonistas de la historia se maximiza para el intelectual cuando su actividad es la del narrador. Aquí, Muñiz se interroga sobre los límites insuperables con que se debe enfrentar una persona que, a través de cualquier medio, se decida a contar una historia. Como reflexiona Muñiz en el monólogo que reproducimos en la cita —un texto plagado de preguntas y de una belleza infrecuente para nuestro cine—: ¿dónde comienza una historia?, ¿para qué y para quién se narra?, ¿cómo se salta ese abismo que representa no ser una de las personas que protagonizan el relato?

**La historia de un(a) director(a).** Todos esos cuestionamientos son válidos también para los directores de cine, los actuales contadores de historias. *El ausente*, en otro salto de niveles, deja ver a una directora filmando la película que muestra a un intelectual narrando la vida de un sindicalista. La directora habla a una cámara que se hace visible en el encuadre, aparece manejando la moviola

y eligiendo escenas de la trayectoria del sindicalista y acompaña a Muñiz mientras ven a Salas y a sus compañeros salir del sindicato: una imagen que se hará foto y que hará interrogarse al intelectual sobre su lugar en la historia. La pregunta “¿Por qué no estoy en esa foto?” se la puede hacer también la directora: comparte ese mismo lugar de identificación y lejanía irremediable. Pero sucede que la actriz que interpreta a esa directora es Beatriz Sarlo, reconocida intelectual porteña, por una parte, y esposa de Rafael Filippelli de este lado de la pantalla, por la otra, una relación que hace inevitable llevar el juego de muñecas rusas de adentro hacia afuera hasta la mirada del director mismo. Y así es como las preguntas que formula *El ausente* van siendo cada vez más amplias. Y cuando uno piensa en su título, la metáfora simple que alude a la desaparición del sindicalista combativo crece y como un pacman incontenible se va fagocitando a todos. El ausente es Salas pero en la historia de Salas el ausente es Muñiz, la directora, Filippelli. Todos, excepto Salas.

**La historia de un crítico.** ¿Y por qué no seguir un poco más con este juego de preguntas y cuestionar nuestra misma tarea ya que estamos más alejados aun de las instancias de este relato? El crítico que comenta la película que muestra una directora que... Porque, ¿quién me pide que escriba? Si yo no soy como ellos y ellos tampoco son como yo. Entonces escribo de lo que no sé. Paso en limpio la voz y las ideas de otros. Escribo para que el tiempo siga de largo, para que me salte por encima. ■

## Filmar la duda

*El azar ha hecho que la sucesión de entrevistas que El Amante le hizo a Rafael Filippelli obedezca a un cronograma distinto al orden de su filmografía. Así como El ausente trata en parte de la reconstrucción cinematográfica de la reconstrucción de un momento histórico, esta nota es la reconstrucción de una charla que reconstruye una mirada sobre el cine que, también en parte, se ubica en el pasado.*

**¿Cómo ves *El ausente* ahora? ¿La ves de manera diferente a como la veías durante su realización?**

No la veo igual que en ese momento. Quizás es demasiado concesiva con cierta estructura autorreferencial que hoy no repetiría. Después de siete años, me parece que se puede hacer lo mismo sin necesidad de mordearse tanto la cola. Para decirlo de otra manera: en ese momento yo estaba más enojado que ahora con el cine nacional. No porque las películas hayan mejorado, sino porque me han dejado de interesar definitivamente. Cuando hice *El ausente*, estaba obsesionado con el proceso desastroso que había generado el cine de la democracia y eso radicalizaba mi posición como realizador. Me ponía furioso la falta de seriedad con que el cine nacional trabajaba algunos problemas. Hace poco me hicieron un reportaje en el cual me preguntaban si las épocas de dictadura no resultaban provechosas para el arte, en la medida en que la censura potenciaba la imaginación. A mí me parece que eso es un engaño: esa afirmación instaura una ecuación según la cual, a mayores limitaciones, mayores posibilidades estéticas. Es un disparate peligroso, dado que *El ciudadano* no se filmó en contra de ningún acto de censura y, sin embargo, es una obra clave para entender la renovación de ciertas potencialidades estéticas del cine.

En democracia, la lucha fundamental de todo creador es luchar contra la buena conciencia. Y yo creo que el cine nacional post dictadura eludió ese problema. Quiero decir —y me hago cargo de lo que digo— que luchar contra la dictadura de Videla es mucho más fácil, porque siempre es posible encontrar una forma elíptica en donde todo funciona como metáfora: un tipo que se corta la lengua (y no estoy criticando *Tiempo de revancha*, que, por otro lado, me parece buena) es un mensaje encubierto al que no se le puede pedir más que eso. Para mí el verdadero problema, el problema más interesante, surge cuando es posible filmar todo lo que se quiere. Porque en ese momento, por lo general, la respuesta de los realizadores es filmar a favor del sentido común, a favor de la buena conciencia. Nadie opera contra los límites de la creación, contra la mala conciencia del propio realizador.

Hice *El ausente* porque me irritaba el facilismo con el cual la mayoría de los cineastas argentinos decían “todo queda claro: hubo malos y hubo buenos, pero eso es historia pasada.

Ahora ya estamos en otra”. ¿Cuál era la otra? *La historia oficial*, título paradigmático en todo sentido. Podría decirse que la idea de Puenzo era criticar la historia oficial, pero lo que hizo fue filmar una nueva. La película no decía nada que no supiera quien leyera *La Nación* todos los días a la mañana temprano. Yo sostenía que eso era una autoconcesión a la buena conciencia del cineasta y me sentía colocado en una posición límite desde donde quería contestarles a todos al mismo tiempo: “ustedes no se plantean qué es una historia, quién cuenta y quién no cuenta, cuál es la ambigüedad del que narra, etcétera”. Ese extremismo me llevó a un discurso excesivamente alambicado, que hoy no formularía de la misma manera. Porque —como decía Alberto Ure— para ser vanguardia, hay que ser vanguardia de algo. Pelearse con *La historia oficial* tenía un sentido; pelearse con *Caballos salvajes* no parece muy interesante.

**A pesar de lo que decís, sigue resultando interesante el modo en que la película trabaja en distintos niveles de ficción con el referente: de Salamanca a Salas, que es visto por su amigo intelectual, que a su vez se contraponen a la visión del personaje de la directora e, incluso, a la del director real que aparece a través de la voz en off. Si tuviera que hacer una crítica, diría que el punto de vista de la directora está poco desarrollado: las escenas del rodaje y de la moviola aparecen como un giro forzado que no termina de integrarse.**

La historia, que parece clásica, se va enriqueciendo progresivamente a medida que avanza la narración. Hay una historia que se deconstruye, que no encuentra un punto desde donde ser narrada y al mismo tiempo genera una confusión generalizada respecto de la famosa frase de Piglia: “quién narra los hechos reales”. Ahí Piglia plantea un problema cierto: ¿qué decir cuando me preguntan si el personaje de la película es o no Salamanca? Es y no es al mismo tiempo. ¿Voy a omitir que ese personaje inventado por Marimón está pensado en Salamanca pero que, al mismo tiempo, su procesamiento dentro de esta historia lo convierte en un personaje ficcional? Las dos cosas son ciertas. O sea: ¿desde dónde pensar la historia, o el referente, o lo analógico —que terminan por resultar el mismo tema— en el cine?

Sin duda, vos tenés razón. Esa autorreferencialidad es el resto —o rastro— de



las vanguardias que le queda a la película. Claro que las vanguardias bien hechas —como la de Godard, por ejemplo— no tienen esos restos. Yo intentaba producir cierta ruptura que no debería ser explicada, porque en la medida en que se explicita genera una nueva convención. Hay, en el film, una especie de movimiento heroico; no quiero decir que sea una película heroica sino que está animada por una cierta idea de la heroicidad. Por lo tanto, eso es así y no necesita explicación. Cuando alguien dice “Yo no creo en Dios, soy ateo”, nadie podría formular la pregunta “¿Por qué no creés en Dios?”. Porque es una idea metafísica. En ese sentido, Sartre tiene razón cuando dice: “no creo que negarle la existencia a Dios sea menos metafísico que comprobársela”. Es simplemente una decisión que uno toma. No estoy justificando lo que hice, por supuesto. Se trata de un ademán de otros tiempos: el principio de la democracia, el auge del alfonsinismo, la proliferación de cineastas oficiales. Yo decía: “pongamos las cosas en otro lugar”. Welles dijo, en un reportaje, “los artistas son mujeres”. Me resultaba movilizador tener un otro tan distinto a mí (la mujer) simbolizando el concepto de lo artístico. De esa cita surgió la idea de entregarle el rol del arte a lo femenino, encarnado —precisamente— por Beatriz, que no es una artista sino una intelectual. En el film le concedo el lugar del arte, que es lo que yo más respeto en la vida. Me interesaba destacar la ambigüedad del relato, confrontar la mirada de la realizadora con la del periodista vinculado a Salas. En este sentido, el personaje de la realizadora era absolutamente funcional y es el único que yo no podría explicar. Hay zonas en las que penetra el arte y a las que el pensamiento no puede acceder. Quiero decir: me gusta mucho Sartre, pero prefiero a Godard porque dice mucho más que todo lo que dijo Sartre en su vida. Y estoy hablando de Sartre, que es un autor al que vuelvo permanentemente. Pero aun así, el mejor libro de Sartre no puede compararse al plano de Anna Karina en el final de *Vivir su vida*. En ese solo plano está todo: la mujer avanza ridículamente, desgarrada y con sus piernas largas, cruza el cuadro de derecha a izquierda en medio de un tiroteo y muere. Hay gracia y tragedia en esa muerte. Ahí, en un solo plano de *Vivir su vida*, está el siglo.

**A mí me parece que si esta película se hubiera estrenado en el ochenta y pico, la**

opinión pública la hubiera asesinado. Hoy, en cambio, parecería que su destino es ser ignorada. Hace unos años, las películas argentinas a las que les iba muy mal metían 50.000 espectadores, tenían una crítica y participaban de un debate público: la gente se peleaba o las elogiaba. Hoy eso parece completamente alejado de la discusión sobre cine que está instalada en los medios.

Si tuviera que definirme como cineasta diría que siempre jugué una especie de doble juego: temas muy fuertes (el mundial del 78, el final del isabelismo), para terminar hablando de otra cosa. Después de la dictadura militar, los realizadores se lanzaron a hablar de ciertos temas a veces honestamente y a veces de la manera más oportunista. Pero hubo un tema que no tocaron: el mundial del 78. Todo lo demás formaba parte del sentido común colectivo: Malvinas, los desaparecidos, los campos de concentración. Con *Hay unos tipos abajo*, yo pagué el precio de tener una película prácticamente desconocida porque la gente no quería escuchar hablar de eso.

El caso de *El ausente* es más anómalo: es la única película argentina del período que se refiere a la llegada de la dictadura. Su contexto histórico es la presidencia de Isabelita y termina con el comienzo de la dictadura militar: a Salas lo secuestran en la madrugada del 24 de marzo del 76. Pero en 1989, las vanguardias obreras de los años 70 ya eran un tema anacrónico. Ciertamente, el film está dominado por un descentramiento: tomar aquello que los demás no quieren tratar, preguntarse cuáles son los temas tabúes. Quiero decir: reconozco en el film una ferviente militancia anacrónica. Porque lo que intentaba decir era que el problema no empezó en el 76; empezó antes, instalado en un gobierno constitucional. La gente no quiere escuchar eso. Sin embargo, mi opinión es que va a tener que escuchar, le guste o no le guste, porque ese tema va a reaparecer pronto. El reciente atentado a la casa de Eduardo Menem, por ejemplo, puede ser un anticipo de violencia política dentro de un régimen constitucional.

Hay algo en esa película que no solo resulta anacrónico para el sentido común, sino que ha pasado a formar parte del olvido más espectacular: el tramado político de los años 70 en la izquierda argentina. Hablar de eso es como hablar de la Revolución de Mayo. Y hay otra razón por la cual hoy es, paradójicamente, más contemporánea que cuando se filmó: resulta extrañamente profética respecto del sindicalismo en la Argentina. Estoy totalmente de acuerdo. Por un lado, es cierto que el estreno es producto de una casualidad: un conjunto de burócratas del INCAA decide revisar la lista de las películas que no se exhibieron porque el señor Julio Márbiz tiene la política de estrenar todo para demostrar que puede hacer lo que no hicieron los directores anteriores. Al mismo tiempo, por otro lado, quizá no sea una casualidad que el film cobre una pertinencia mayor y que pueda tener una recepción más interesante que hace unos años.

Hay una escena que muestra un encuentro clandestino entre Salas y Elena: están en una loma desde donde se domina la ciudad y, mientras hablan, él tira una piedra al vacío. Esa escena es un homenaje a *Sábado a la noche y domingo a la mañana*, de Karel Reisz, cuyo tema es la clase obrera británica en la década del 60. *El ausente* se refiere a esa misma clase, en la década del 70, en la Argentina. Y mirar hoy lo que era esa clase, en esa época, produce un efecto de extrañamiento similar al que produce la película de Reisz.

De todos modos hay algo provocador en el film que no tiene que ver con la casualidad del estreno. No se trata solo de un anacronismo temático sino, ante todo, de una posición estética provocadora. Todo el film se rige por un principio de austeridad dramática que no hace ninguna concesión al sentimentalismo. Eso es muy claro en la decisión de concluir la película con la larga escena de la espera (que recuerda el final de *El eclipse*, de Antonioni), absolutamente anticlimática desde el punto de la narración convencional. Eso era resistido hace siete años y es resistido ahora. Se trata de una apuesta estética fuerte.

La película está llena de elipsis (ocurre entre el año 72 y el año 76); sin embargo, en el instante final, dice: el último momento de la vida de este hombre va a ser contado en 18 minutos exactos. Ese último acto tiene más planos que toda la película junta; el tiempo real aparece totalmente tergiversado. De pronto, se abandona la precisión testimonial, se abandonan los puntos de vista superpuestos y solo queda este hombre, una narración despojada, un tiempo narrativo completamente distinto. Habitualmente, en el cine se trata de evitar que la gente piense. En esos minutos finales, justamente, yo quería proporcionarle al espectador la posibilidad de reflexionar sobre lo que había visto.

Esa resolución tiene motivos estéticos y motivos hablados por la furia. Era una manera de tomar la palabra. En ese momento yo pensaba: durante 75 minutos no he opinado de manera ostensible; ahora se van a tener que bancar mi discurso, los últimos 15 minutos. Y mi forma de opinar es mostrar a una persona en cautiverio, esperando la muerte. Quiero hacerme cargo de lo que dice y hace una persona frente a su destino. Hemingway decía: "cuando una persona pide un café, pide un café; cuando pide diez, está hablando de otra cosa". Esta idea de la desmesura no ha sido muy trabajada en el cine argentino. Pienso en Hemingway, pero también en Chandler: cuando a un personaje le pegan tanto, cuando un personaje se toma tantos whiskies en una noche, eso empieza a remitir a otra cosa más insalvable. De la misma manera, yo quería trabajar sobre la desmesura temporal en un espacio cerrado, donde un hombre espera la muerte.

Alguna vez, Juan José Saer me dijo (después de soportar una cabalgata inmoderada de mis trabajos) que él percibía allí la imagen de un cineasta cuya idea central era filmar al hombre ante la muerte. El observó que, significativamente, las escenas finales estaban filmadas con cámara en picado. Ese es el fin de *Buenos Aires tres* (donde un hombre espera a una mujer que no llega), es el fin de *Hay unos tipos abajo* (donde un hombre inicia un viaje hacia la desaparición) y es el fin de *El ausente* (donde un hombre se sienta a comer esperando que vengan a llevárselo). Ahí hay un hombre librado a su destino y eso es lo que más me interesa de ese film.

**Hay un saber que la película presupone: es preciso conocer el contexto histórico para comprender la trama. ¿Pensás esto como una limitación o como una restricción?**

Lo que pasa es que solo Fellini o Chaplin o Ford pueden filmar las cuestiones más complicadas de las conductas humanas y al mismo tiempo resultar cineastas populares. ¿Se entiende, acaso, *El acorazado Potemkin*, si se desconoce el contexto histórico? Esto no habla mal de *El acorazado Potemkin*, pero lo cierto es que solo Fellini puede filmar su historia personal en *Amarcord* y, a la vez, retratar un momento histórico. A Bergman lo entiende mucha menos gente que a Fellini, pero eso no dice nada sobre la calidad de sus films. Cuando a Godard le dijeron que el estreno de *Los carabineros* había sido visto solo por veinticinco personas, él dijo simplemente: "me gustaría conocerlos". Quiero decir: el problema del público es una cosa y el problema estético es otra cosa. Sin embargo, el cine argentino posterior a la dictadura tiende a confundirlas; entonces, lo que queda es un conjunto de films donde los cineastas no ignoran nada sino que lo saben todo antes de rodar la primera toma. Y yo creo que la necesidad que comparten todos los grandes cineastas (lo que conecta a Fellini con Dreyer, Bergman, Godard, Ozu o Tarkovski) es que filman para averiguar si, en el acto mismo de filmar, logran aprender algo que antes desconocían. ■

Entrevista: Quintín y David Oubiña  
Fotos: Fernando Santamarina

## Cordobeses y porteños

**¿De dónde viene la idea de la fonética cordobesa con que se habla en la película?**

Siempre me llamó la atención el lenguaje que se habla en el cine argentino: a diferencia del cine norteamericano, donde los acentos forman parte de su fonética discursiva (el tipo del Sur, el tipo de Los Angeles, etc.), el cine argentino mantiene un nivel fónico parejo; pero esa homogeneidad no produce un *standard spanish*, un habla neutra, sino que tiene una entonación fuertemente porteña, una especie de rioplatense básico. Esto por un lado. Por otro lado: en ningún lugar de Argentina se habla como se habla en el cine argentino. ¿Quién habla como Ulises Dumont, como Brandoni, como Luppi? Me pareció interesante introducir una fonética diferente y contribuir a esa confusión generalizada acerca de cómo hablan los argentinos. Intenté poner en escena una especie de lengua neutra, lo cual generaba una situación más complicada aún: porque no quería caer en el folklorismo y, entonces, les exigía a los cordobeses que no fueran muy cordobeses.

Me interesa romper con esa lógica según la cual las personas aspiran o se tragan las *n* y las *s* finales ("qué hacé", "cuándo te va", "nosotros tenemos"). Es un poco la idea que Goyeneche tiene del tango. El goyenechismo es un desastre porque impone un uso inmoderado de las comas. Goyeneche canta "no debí... pensar jamás... en lograr... tu corazón" allí donde Fiorentino cantaba "no debí pensar jamás en lograr tu corazón". A Fiorentino no se le ocurría poner una coma para reconstruir una lógica semántica. Lo que escande una canción popular es la música y no la letra. Cuando Goyeneche dice "Gardel lo cantaba mal", no se daba cuenta de que Gardel cantaba siguiendo a la música, más allá de lo que decían las palabras.

**¿Tu idea es que el habla de las películas argentinas es como la entonación de Goyeneche para el tango? Porque el cine argentino, que es un cine de la obviedad, trabaja el idioma en ese mismo sentido.**

Es así. Ya se sabe que se dice *pasado* y no *pasado*; pero Le Pera escribía "sueño con el pasado que añoro". Entonces, cuando Goyeneche canta "sueño con el pasado que añoro" está fraseando un verso cuya musicalidad va en contra. Yo tenía todas estas ideas en la cabeza cuando pensaba la entonación con que debía hablarse en *El ausente*: como tengo muy naturalizada la entonación porteña, podía aprovechar la forma en que hablan los cordobeses para producir una especie de ajednada, una distancia que descubría nuevas sonoridades a las palabras. ■

## Día de la Independencia

(Independence Day)

Roland Emmerich

EE.UU., 1996

Con Will Smith, Bill Pullman, Jeff Goldblum, Mary McDonnell, Randy Quaid y Margaret Colin.

*Día de la Independencia* es un film interminable que recuerda a los clásicos de *Cine de super acción* y retoma la ciencia ficción politizada de la década del 50, cuando a los rusos se los caracterizaba como extraterrestres de diversa calaña. El resultado es un film tedioso, con algún rasgo simpático y motivaciones ideológicas distintas.

Roland Emmerich —desconozco sus films anteriores pero me dicen que *Stargate* es lo peor— elabora una historia sobre una invasión marciana con unos  *fucking*  extraterrestres más malos que otras veces, con los típicos personajes esquemáticos y heroicos que resisten y pelean y con los argumentos patrioterios y sentimentales de los viejos títulos del género. Dentro de su torpe elementalidad, la película encuentra sus mejores momentos en las escenas de acción, similares a las de *La guerra de las galaxias* y *Encuentros cercanos del tercer tipo* pero más berretas. Las batallas entre jets y platos voladores y la nave marciana descansando encima de la Casa Blanca recuerdan inmediatamente a los films de Lucas & Spielberg, aunque en este caso se eluden la emoción y algunos rasgos ñoños de los afamados directores y productores. Es que *Día de la Independencia* es una película ingenua pero también una especie de *Rambo* galáctico que afana descaradamente de otros films del género —*Alien* y *El enigma de otro mundo*— pero sin tener la seriedad y la complejidad de estos.

Hoy resulta extraño encontrarse con un personaje como el presidente jugado por Bill Pullman (un Clinton nabo), con un aviador traumatizado como el de Randy Quaid o con un experto en computación como el que personifica Jeff Goldblum, porque estas ideas de personajes son idénticas a las de los viejos films de ciencia ficción, especialmente a las de aquellas sobrevaloradas y repetidas producciones de bajo presupuesto. La diferencia entre aquellas patriadas de los 50 contra un enemigo alegórico y este retorno sin gloria de ochenta millones de dólares y con bichos deformes está en la mirada distinta que hoy se tiene sobre este tipo de films. Entre el mensaje bélico de una película de los 50 y el infantilismo de *Día de la Independencia*, las tonterías y las superficiales historias paralelas del film de Emmerich resaltan como una moda retro con características de videogame pero con reminiscencias del conservadurismo familiar yanqui. Una escena imposible de creer, como el encuentro casual de la novia del piloto negro (Will Smith) con la mujer del presidente (Mary McDonnell), en medio de los escombros provocados por los platos voladores, sirve para confirmar los distintos objetivos de *Día de la Independencia* con respecto a los films de

setenta minutos de hace cuarenta años. Debido a esta elección, la invasión extraterrestre es desplazada por un mensaje edificante sobre la familia, por las indecisiones del presidente de Estados Unidos y por un final que, detrás de su carácter heroico, muestra la inteligencia y el valor de cuatro personajes por encima del resto. En ese sentido, la película de Emmerich es una torpe defensa del individualismo que se diferencia de los viejos títulos del género, donde la *nación* enfrentaba a los extraterrestres. Seguramente, y en un futuro no demasiado lejano, *Marte ataca* de Tim Burton hará justicia a la ciencia ficción y pondrá las cosas en orden. ■

Gustavo J. Castagna

## Flores amarillas en la ventana

Jorge Ruiz

Argentina, 1996

Con Arturo Bonín, Katja Alemann, Carolina Fal, Víctor Manso, Fabiana García Lago, Marcelo Piraino y Martín Karpan.

La secuencia inicial de esta ópera prima filmada íntegramente en Esquel prometía. Una anciana dama sale de su casa en un pueblito del Sur, se sube a una camioneta que no alcanzamos a ver en su totalidad, para bajarse en medio del desierto patagónico, a la vera de una vía de tren. El primer comentario que se escucha es la pregunta de la anciana al chofer sobre la puntualidad ferroviaria en esos parajes desolados. Inmediatamente una carta en off relatada por una mujer nos indica que alguien largamente ausente está por llegar. El tren arriba, la carta termina. Sopla el viento, la cámara muestra el vehículo y nos damos cuenta de que es un coche fúnebre. Lo que baja del tren es un ataúd. Sorprendentes y elocuentes en su economía, las imágenes iniciales, remarcadas por el hondo misterio de toda la escena y la imponente orfandad del paisaje, nos predisponen a ver una historia donde la narración continúe por el mismo buen rumbo. Lamentablemente eso no sucede. Todo el resto es un flashback que nos relata un breve y trágico romance adolescente entre un peón y la hija de un estanciero en los tiempos de la Patagonia trágica. Con el antecedente del mejor film de Olivera es difícil no hacer comparaciones. Pero a Ruiz le interesa menos el componente épico que el desarrollo del folletín, tratado con varios aciertos poéticos en lo visual, y también con varias desprolijidades. Estas últimas se evidencian en lo explícito de algunos diálogos, lo maniqueo de algunos personajes (el insoportable pretendiente rico de la protagonista, por ejemplo; o el militar que parece una versión sin ambigüedad del interpretado por Alterio en aquella otra película). Y es una lástima, porque si algo se nota en el film de Jorge Ruiz (quien por otra parte ostenta un largo currículum como director de fotografía, guionista y director de cortos

documentales y argumentales en el país y en Colombia, donde recaló en sus años de exilio) es una sinceridad lejos de todo atisbo de pretensión. Hay mucho de epopeya casera —en el mejor de los sentidos— en la factura del film. Por eso molestan parlamentos como los de Bonín, aclarándonos que su bella mujer (interpretada por Katja Alemann) era, antes de estanciera, una prostituta de burdel, cuando esto ya había sido sugerido unas escenas antes, cuando la vemos vestirse como tal frente al espejo de su habitación. O el diálogo de Carolina Fal preguntando a su prometido rechazado quiénes son esos rojos a los que hay que odiar. Y molestan porque en cada momento *Flores amarillas* insinúa lo que pudo haber sido, y la voluntad de ese mismo intento. Por ejemplo, en la escena en que el peón y el viejo alemán amigo de los anarquistas ven marchar tras una empalizada a los que van a ser fusilados, y la cámara sigue el recorrido de sus miradas, dejando fuera del campo visual las escenas del pelotón, mientras oímos los tiros. Pero ese escenario off después va a ser mostrado en su totalidad. Es como si a cada escena bien resuelta le sucediera otra que borra los efectos de la anterior. Como una suerte de arrepentimiento narrativo. En cuanto al elenco, Carolina Fal, si bien luce excesivamente moderna para la época de su personaje, resuelve correctamente varias de las escenas de seducción. La Alemann está mejor cuando no grita, Bonín hace de estanciero bueno y el debutante Martín Karpan tiene los mismos sube y baja que el film. Tal vez la línea más austera que debió seguirse es la de Fabiana García Lago, una presencia silenciosa y sugerente que debió haber contagiado a toda la obra, ya que en definitiva ella es testigo y motor de la tragedia. De todos modos *Flores amarillas* no es un film impugnabile, descartable y empaquetable entre los desastres del cine argentino. Tal vez por ello el tono de esta crítica no pretenda ser el de la furia o la indignación. Tal vez contenga algo de pena por lo que no fue; por lo que a todas luces la película pedía humildemente ser, sin soberbia alguna. Tal vez en una próxima realización Jorge Ruiz afine el tono, confíe con más seguridad en ese clima que supo darle a la secuencia inicial. ■

Alejandro Ricagno

## Del crepúsculo al amanecer

(From Dusk Till Dawn)

Robert Rodríguez

EE.UU., 1996

Con George Clooney, Harvey Keitel, Quentin Tarantino, Juliette Lewis, Fred Williamson, Salma Hayek y Tom Savini.

Cuando se estrenó *El mariachi* empezaron los problemas. Todo por las siete lucas que supuestamente gastó el señor Rodríguez para esa gran estupidez tan valorada por los estudiantes de cine. Todavía ignoro las razones de la euforia y los elogios que

despertó la película. Después, el director contó con más plata y con Banderas para la remake en *La balada del pistolero*. Al mismo tiempo, nos enteramos de la amistad entre Roberto y Quentin, que comenzó en *Four Rooms*, una película de cuatro episodios (que el mes que viene se editará en video), dos de ellos dirigidos por los amigos. Hete aquí que volvieron a reunirse en *Del crepúsculo al amanecer*, una vieja historia que escribió Tarantino cuando trabajaba en un videoclub (a esta altura, ¿hay alguien que no conozca esta información?), y que ahora, con el prestigio de ambos y una buena cantidad de dólares y efectos especiales, no tuvo inconvenientes en transformarse en una película y, supuestamente, de culto. Rodríguez es un director que juega con las suposiciones. Porque nadie cree que haya gastado tan poca plata para hacer *El mariachi*, ni su posición independiente habiendo contratado a Banderas, y porque nadie puede tomarse en serio a *Del crepúsculo al amanecer*. Eso sí, da la sensación de que todos la pasaron muy bien filmando este gran *pastiche* de película de gángsters psicópatas, con una familia secuestrada con padre religioso con culpa, con vampiros —cientos de ellos— y con muchos, muchísimos litros de sangre *gore*. Rodríguez y Tarantino —los dos son responsables— mezclaron géneros, y está bien que lo hagan mientras no caigan en excesos ni se burlen del material elegido. Esto no es parodia sino otra cosa que padece problemas básicos. No se está ante el virtuosismo de Sam Raimi ni ante los delirios hemoglobínicos de Argento. Se trata de una pavada conceptual. *Del crepúsculo al amanecer* tiene un comienzo eficaz y algunos gags graciosos, pero el inconveniente más grave es que satura por la acumulación. Desde que los personajes principales entran en el bar Titty Twister, donde los esperan los vampiros, la película da un giro que la lleva al abismo. Y todavía falta casi una hora para que termine. De allí en adelante, las ideas se agotan y el film entra en el camino más fácil —las transformaciones, los cuerpos que se pudren y descascaran, los chistes robados a Raimi— pero además introduce un elemento impensado: un humor similar a la batería cansadora e

inagotable de la serie *La pistola desnuda*. Parece mentira pero de eso se trata, ya que *Del crepúsculo al amanecer*, sin saberlo, anticipa una posible recreación supuestamente humorística de la serie con el canoso Nielsen. Entonces, ¿puede tomarse en serio esta película? Aun si suponemos que solo se propone como una diversión sin demasiadas pretensiones, tampoco funciona, ya que a la pobreza interpretativa de la mayoría de los actores (Keitel, Lewis, Quentin) y de los agregados a manera de homenaje (el negro Williamson y el sub-Argento Tom Savini) se suma la falta de rigor con que se trabaja un material que ofrecía una nueva perspectiva sobre las películas de terror clase Z del cine mejicano. Entonces, ¿puede decirse que Rodríguez es un chanta? ¿Se puede saber por qué se siguen filmando las viejas historias de Tarantino? ¿Por qué no filma Quentin? Tal vez *Del crepúsculo al amanecer* hoy ya sea un film de culto y dentro de veinte años, con una nueva mirada, se la califique de producto bizarro. De nada servirá, ya que siempre se tratará de una mala película. ■

Gustavo J. Castagna

## **La verdad desnuda** (*Primal Fear*)

Gregory Hoblit  
EE.UU., 1996

Con Richard Gere, Laura Linney,  
John Mahoney, Frances McDormand,  
Alfre Woodard, Edward Norton y  
Steven Bauer.

Martin Vail (Richard Gere) es el abogado estrella de la ciudad de Chicago. Siempre gana, siempre ocupa un gran lugar en la prensa. Parece más interesado en la fama que en la justicia. Chicago se conmueve cuando aparece brutalmente asesinado el arzobispo de la ciudad. El acusado es un joven monaguillo y no hay muchas posibilidades de que sea inocente. Vail toma el caso gratis y emprende la investigación, en la que empiezan a intervenir todos los poderosos de la ciudad

y la historia comienza a ramificarse hasta que ya no se sabe en quién confiar. Antes de ver *La verdad desnuda* no creía que se tratara de un buen film de juicio, pero esto que acabo de contar está narrado de manera impecable.

La clave del caso es un ejemplar de *La letra escarlata* de Nathaniel Hawthorne, en el que está marcado un párrafo que habla de los dos rostros que conviven en una persona. Esto encaja perfectamente con cada uno de los personajes que aparecen en el film. Todos tienen intenciones ocultas y lo más interesante es que, mientras que todos muestran su cara amable y por detrás son peligrosos enemigos, el protagonista resulta ser lo opuesto. En el fondo cree en la justicia. Y entonces, cuando la película demostraba estar muy por encima de *Fachada*, *El informe Pelicano* y otras intrigas con abogados y teléfonos celulares, *La verdad desnuda* sufre un colapso y se acaba la maravillosa historia que se venía anunciando. Y aunque siguen apareciendo cosas interesantes, hay algo que la mata por completo. Aquello de las dos caras, de las dos personas conviviendo en una... ¡se vuelve literal! Uno de los personajes del film tiene doble personalidad y obviamente una de ellas es la que cometió el crimen. Adiós esperanza de un buen film, hola capítulo barato de *Petrocelli*. Para colmo esta caída se produce luego de una hora de película, cuando uno creía estar un tanto a salvo. Me hicieron ilusonar para nada. Hasta el mismísimo monstruo de las profundidades, Richard Woody Gere, está mejor de lo que se le puede exigir (todavía no me olvido de lo que le hizo a Lancelot y mucho menos lo de *Sommersby*). El reparto está encabezado por Laura Linney (la protagonista de *Congo*), fiscal y ex pareja de Vail, y seguido por una manada de perfectas actuaciones como las de John Mahoney, Alfre Woodard (jueza negra, como siempre en Hollywood), Frances McDormand y Steve Bauer. Sí, no me lo digan, me fui por las ramas. Pero no puedo creer cómo pasé de la incredulidad a la credulidad y luego tuve que volver con la frente marchita. ■

Santiago García

## **TIEMPOS CORTOS**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**  
**UBA**

**12 y 13 de Octubre de 1996**

*Las bases se retiran desde el 11 de julio*  
*Oficina de la FUBA, Puán 480 2º Piso*  
*De lunes a viernes de 11 a 19 Hs.*

### **ORGANIZA**

Alumnos de la  
Facultad de  
Filosofía y Letras

### **AUSPICIAN**

Facultad de Filosofía y Letras  
Secretaría de Cultura de la FUBA  
Secretaría de Extensión del CEFYL  
Centro Cultural Ricardo Rojas  
SEUBE



MUCHMUSIC

## **1º FESTIVAL DE CORTOMETRAJES**



# Música y lágrimas

por Flavia de la Fuente

Durante ocho días del mes de junio un grupo de fanáticos tuvimos la oportunidad de abandonar Kansas y entrar al mundo del viejo technicolor de Oz. Fueron ocho días intensos en que los locos del género musical asistimos religiosamente a los programas dobles de la Sala Lugones (como las proyecciones de los cines de barrio de mi infancia en Oz), en los que se presentaron catorce películas del productor Arthur Freed, en copias restauradas a todo technicolor o resplandeciente blanco y negro pero, lamentablemente, sin subtítular.\*

Arthur Freed fue el gran productor de musicales de la MGM durante las décadas del 40 y 50. Contratado por Irving Thalberg en 1929, en la década del treinta se dedicó a componer letras de canciones para la Metro. Su carrera de éxitos comenzó justamente con la producción de *El mago de Oz* en 1939. Freed se caracterizó por saber rodearse del equipo adecuado y ser un gran descubridor de talentos. Así fue que trabajó con directores como Vincente Minnelli, Busby Berkeley, Stanley Donen, Gene Kelly y Charles Walters, y con estrellas como Judy Garland, Gene Kelly, Fred Astaire, Frank Sinatra, Cyd Charisse, June Allyson y, mal que me pese, Mickey Rooney.

Quedaron afuera del ciclo casi treinta películas producidas por Freed. Entre las omisiones más dolorosas, mencionaría *Cantando bajo la lluvia*, *Brigadoon*, *La bella de Nueva York*, *Siempre hay un día feliz*, *Un americano en París*, *Boda real*, *Magnolia*, *Muñeca de seda*, *Valle alegre*, *Ziegfeld Follies*, *Desfile de Pascua*, *Strike Up the Band*, *Babes in Arms* y *Babes on Broadway*. En fin, no nombro más porque no las vi. Lo que en realidad intento decir con esta enumeración infame es que ansío, alguna vez, la proyección de un ciclo completo de la obra de Arthur Freed.

La experiencia notable de esos ocho días fue ver en cine (en la sala oscura, en pantalla grande y en copias nuevas como la de *Twister*) películas que los fanáticos ya habíamos visto y revisto en video o por televisión. El punto más impresionante fue la proyección de *El mago de Oz*. Creo que la había visto por lo menos cinco veces en video pero la experiencia cinematográfica es algo completamente distinto. El mundo de Oz en una sala de cine en la que se aprecian todos los detalles del decorado, toda la locura de la escenografía, el brillo de los colores, los granitos de Judy Garland en su cara adolescente es algo imposible de apreciar en un televisor. Los que asistimos a esa función casi nos desmayamos de emoción cuando Judy Garland abre la puerta y entra al delirante y maravilloso mundo de Oz.

Otros puntos altos del ciclo fueron *La rueda de la fortuna*, *Mi chica y yo*, *El pirata* y *Un día en Nueva York*. Cada una de estas cuatro películas representa un tipo de musical distinto. *La rueda de la fortuna* hace una exaltación de la vida en familia, con sus conflictos (siempre resolubles), sus alegrías y tristezas. Su amable cotidianidad, su ritmo tranquilo sin sobresaltos y los números musicales que acompañan la narración sin que nada altere el apacible fluir de la película evocan en el espectador la añoranza de un pasado idealizado y feliz. Son películas conservadoras: quieren conservar nuestra alegría de vivir. Muestran la existencia de un paraíso, de una vida armoniosa, de un lugar en donde la muerte no existe. Y si

uno logra entrar, como lo hacía masivamente el público en 1944, accede por dos horas a la felicidad.

*Un día en Nueva York*, en cambio, es el musical eufórico. Mientras *La rueda de la fortuna* tiene colores suaves, acá todo estalla. El ritmo es vertiginoso. También es conservador en el sentido que ya enuncié. Pero acá, en lugar del calmo fluir de la vida, se muestra la felicidad como sinónimo de excitación. Todo es de perfil alto. Bailar a los saltos y cantar muy fuerte, eso es la vida. Conocer todo Nueva York en un día y dar con la mujer correcta, eso es la vida. El tiempo corre. Hay que apurarse. Hay que tragarse la vida. Hay que devorar todo lo que uno encuentra en el camino. Y nuevamente, si uno puede, vive ese excitado optimismo durante dos horas. A este rubro también pertenecen *Take Me Out to the Ball Game*, *Las chicas de Harvey*, *Viva el amor* y *Loca por ellos*.

*Mi chica y yo*, dejando de lado sus peculiaridades, es un "boy meets girl" o, mejor, un "bailarín encuentra bailarina". La felicidad está en la definitiva unión de la pareja danzarina, que, antes de producirse, suele pasar por muchos avatares. Son musicales para llorar. También son películas conservadoras: conservan los lagrimales en buen estado. En particular, *Mi chica y yo*, con la Primera Guerra Mundial como fondo, es altamente emotiva. El final, el reencuentro de Judy Garland y Gene Kelly, es una de las escenas más lacrimógenas del género musical: se puede afirmar que el que no llora es un monstruo.

*El pirata*, junto con *El ladrón y la bella*, pertenece al tipo extravagancia musical. Estas películas nos sumergen en un mundo de fantasías oníricas. *Brigadoon*, no proyectada en este ciclo, se podría agrupar también en esta categoría. Son películas extrañas, con decorados audaces y barrocos y con historias disparatadas pobladas de ángeles y piratas. Ocurren en lugares imaginarios (Patria, Calvados, Brigadoon) y las semejanzas con la realidad no existen. Este tipo de musical es también conservador: conserva la posibilidad de experimentar en el cine.

Últimas impresiones de esta seguidilla de musicales. Declaro: 1) que me gustaron mucho más los films protagonizados por Gene Kelly que los de Fred Astaire. Que las mujeres existimos en las películas de Kelly mientras que en las de Astaire (por lo menos en las de este ciclo) tienen un carácter patético. Que, en definitiva, los films de Kelly son menos reaccionarios, más frescos y que se nota que el tipo es de izquierda. 2) Que Judy Garland es, sin ninguna duda, la reina del musical clásico. Adolescente o ya más madura, tiene una presencia cinematográfica sin igual y, además, canta y baila con todo su corazón. 3) Que sigo sin entender qué le veían a Mickey Rooney. 4) Que probablemente pasen otros treinta años antes de que pueda hacer otro viaje a Oz. ■

\* Los films fueron enviados especialmente por el National Film and Television Archive (NFTA) de Londres y contaron con el auspicio y la colaboración del Servicio Cultural de la Embajada de los Estados Unidos.

## The Wizard of Oz

(El mago de Oz)

EE.UU., 1939, 101', color y blanco y negro. **Dirección:** Victor Fleming. **Producción:** Arthur Freed. **Guión:** Betty Comden y Adolph Green. **Coreografía:** Bobby Connolly. **Música:** Harold Arlen. **Letras:** Ira Gershwin. Con Judy Garland, Ray Bolger, Bert Lahr, Jack Haley, Frank Morgan, Billie Burke, Margaret Hamilton, Charley Grapewin, Clara Blandick, The Singer Midgets.

Desde un punto de vista histórico *El mago de Oz* marca el inicio de una larga serie de musicales producidos por Arthur Freed para la MGM. Para Freed un musical debía ser un todo orgánico donde las canciones, los bailes y la historia tenían que estar integrados y unificados bajo una fuerte línea dramática. La transición entre los diálogos y las canciones tenía que ser lo más suave posible y debía surgir con naturalidad de las emociones de los personajes. Fue Freed quien salvó a la canción "Over the Rainbow" de ser eliminada en el montaje final, porque la consideraba como un puente o nexo necesarios entre el mundo gris de Kansas y la tierra de Oz. Es lo que en el musical se conoce como *bridge song* (canción puente) o *middle*. A través de ella el personaje confiesa sus sueños y sus deseos; tiene lugar dentro de las primeras escenas y todo el desarrollo posterior remite siempre al cumplimiento de este deseo expresado.

*El mago de Oz* fue el primer musical concebido de acuerdo con este modelo tan definido y novedoso para la época, que reaparece en las películas posteriores hechas bajo la jurisdicción de Freed. Aunque *El mago de Oz* nunca fue muy querida por la crítica, tiene la fascinante particularidad de ser una nueva película cada vez que uno la ve. El paso del blanco y negro al technicolor cuando Dorothy cree estar sobre el arco iris es uno de los momentos más mágicos del cine. Y en mi caso particular me resulta imposible separar la imagen de Dorothy de la entrañable Judy Garland con su viaje real "under the rainbow" (bajo el arco iris).

Mientras en el libro original Dorothy volaba con su casa hacia la tierra de Oz, en la película el viaje forma parte de su sueño. Dorothy no escapa a otro mundo, se ha internado en ese laberinto que llevamos dentro y que aquí tiene la forma de un camino amarillo espiralado. En Oz su mundo y sus miedos reaparecen travestidos y magnificados bajo los tonos irreales del technicolor. El primer tramo del viaje es alegre y festivo pero a medida que avanza hacia el centro del espiral el escenario se vuelve peligroso y oscuro. El sueño llega a su fin cuando Dorothy descubre que el mago de Oz no existe. En ese momento terrible la fantasía se derrumba, pero Dorothy redescubre en esa peligrosa jornada que tiene inteligencia, sensibilidad y coraje para hacer frente a las dificultades del mundo real y que el lugar buscado ha estado siempre dentro de su corazón.

*El mago de Oz* guarda dentro de mí un valor afectivo muy especial porque era la película de la infancia de mi padre, y lo fue también de la mía. Este ciclo me dio la oportunidad de repetir el ritual, esta vez con mi propio hijo. There's no place like Oz! ■

Sergio Eisen



## For Me and My Gal

(Mi chica y yo)

EE.UU., 1942, 104', blanco y negro. **Dirección:** Busby Berkeley. **Producción:** Arthur Freed. **Guión:** Richard Sherman, Fred Finklehoffe, Sid Silvers, Jack McGowan e Irving Brecher. **Música:** George W. Meyer. **Letras:** Edgar Leslie y E. Ray Goets. **Coreografía:** Bobby Connolly y Gene Kelly. Con Judy Garland, George Murphy, Gene Kelly, Marta Eggerth, Ben Blue, Horace McNally, Keenan Wynn, Richard Quine.

Gene Kelly no era tan joven —tenía 30 años— cuando debutó en el cine con *Mi chica y yo*. Con diez años menos pero 14 películas en su haber, Judy Garland, con su nerviosa intensidad, parece, a su lado, un cohete a punto de salir despedido en cualquier dirección, cosa que efectivamente ocurrió. *Mi chica y yo* es la historia de dos comediantes de vodevil cuya gran ambición es llegar a actuar en el Palace de New York. La película intenta ser —y ha sido criticada por ello— propaganda bélica. Fue filmada cuando EE.UU. acababa de entrar en el conflicto y finaliza con un llamamiento al público a consumir bonos de guerra. Sin embargo arriesgar la vida por la patria no solo no parece tan atractivo como el vodevil sino más bien una insoportable alteración de los sueños y afanes cotidianos. El personaje de Gene Kelly se convierte un poco forzosamente en héroe (en una escena agregada a último momento), a pesar de haberse herido antes intencionalmente para aplazar su enlistamiento y poder llegar al ansiado Palace. Pero esa conversión no está motivada por un genuino amor a la patria sino por su loca pasión por Judy Garland, solo ensombrecida por su evidente ambición profesional.

Esa primacía —quizás involuntaria— del amor personal por sobre el llamado patriótico se ve reflejada también en la última escena. Judy está haciendo su número —en el Palace, porque es una triunfadora— y entre el público está Gene Kelly, vestido de militar y con su condecoración. La guerra los ha separado en malos términos. Judy, que ignora su presencia, canta una alegre marcha militar y al grito de "And you, and you, and you..." va señalando al azar con el dedo a miembros del público y el último resulta ser Kelly. Se le quiebra la voz y se queda mirándolo en una de las imágenes más emocionantes que recuere en el cine. Luego viene el alegre disparate de las comedias musicales. Judy baja del escenario a abrazarse con su amor y un amigo de la pareja le quita la batuta al director de la orquesta y revolea el palito tres veces. Como si hubieran estado viendo la película con nosotros, los músicos arrancan sin vacilar con "For Me and my Gal", la canción de amor del encantador dúo. A pesar del posterior anuncio de los bonos de guerra, queda claro que las canciones de amor son infinitamente superiores a las marchas militares. ■

Gustavo Noriega



## A Cabin in the Sky

(Una cabaña en las nubes)

EE.UU., 1943, 100', blanco y negro. **Dirección:** Vincente Minnelli. **Producción:** Arthur Freed. **Guión:** Joseph Schrank. **Coreografía:** Busby Berkeley. **Música:** Vernon Duke y Harold Arlen. **Letras:** John Latouche. Con Eddie "Rochester" Anderson, Lena Horne, Ethel Waters, Louis Armstrong, Rex Ingram, Duke Ellington and His Orchestra, The Hall Johnson Choir.

Después de varios sucesos en Broadway y luego de que Arthur Freed lo contrata para integrar el imperio de la MGM, Minnelli llega a la dirección con una fábula musical que se destaca por la presencia absoluta de actores, cantantes y músicos negros. La propuesta temática de *Una cabaña en las nubes* es elemental y bastante molesta por su carácter infantil. Minnelli no puede darle vuelo a un material al que se le nota su procedencia teatral, especialmente por el estatismo de la puesta, a lo que se suma el escaso interés que provoca la historia. En *Una cabaña en las nubes* hay muchos diálogos y discusiones entre los enviados del cielo y del infierno para disputarse el alma de Little Joe (Eddie "Rochester" Anderson), el jugador empedernido. Por su parte, las canciones de Ethel Waters —integradas al relato— no escapan de las reglas de ciertas melodías empalagosas que caracterizaron a los títulos más rutinarios de la MGM.

El interés mayor de esta ópera prima de Minnelli surge en la última media hora, cuando los personajes concurren a un bar donde se desarrollan los mejores números musicales, donde Lena Horne ofrece su perfecta silueta y donde Duke Ellington y su orquesta entregan un breve pero clásico tema de su repertorio. Son los mejores momentos del film, ya que esa mirada conservadora sobre los negros que se advierte en la primera hora de la película —y que no debería sorprender porque Minnelli fue el gran director conservador de la MGM— y que recuerda a otra cabaña pero ahora en versión musical, deja paso al artificio y al despliegue decorativo de la afamada productora. El riguroso blanco y negro, por fin, alcanza una función dramática, los *secretarios* de los amos del cielo y el infierno discuten por última vez y los primitivos trucos visuales sorprenden por su ingenuidad, mientras la escalera al paraíso aguarda impacientemente el paso de Petunia y Little Joe.

*Una cabaña en las nubes* es el primer film de un gran director de cine. Nada más que eso. ■

Gustavo J. Castagna



## Girl Crazy

(Loca por ellos)

EE.UU., 1943, 99', blanco y negro. **Dirección:** Norman Taurog. **Producción:** Arthur Freed. **Guión:** Fred Finklehoffe, Dorothy Kingsley, Sid Silvers, William Ludwig. **Coreografía:** Charles Walters y Busby Berkeley. **Letra y música:** George e Ira Gershwin. Con Mickey Rooney, Judy Garland, Gil Stratton, Robert E. Strickland, "Rags" Ragland, June Allyson, Nancy Walker, Guy Kibbee, Tommy Dorsey and his Orchestra.

Hablar de *Loca por ellos* es preguntarse una vez más por el misterio Rooney. Mickey Rooney fue un fenómeno popular extraordinario durante las décadas del 30 y el 40. Dueño de una energía desbordante, el pequeño actor, a favor de su cara de niño y su diminuta estatura, estiró una imagen de adolescente revoltoso por más tiempo de lo que el pudor permitiría. Es verdad que el hombre tenía una cierta gracia, un motor 0 km y el tanque siempre lleno, pero el hecho de que el argumento de *Loca por ellos* gire alrededor de la idea de que era irresistible para las mujeres es francamente absurdo.

La trama de *Loca por ellos* (una traducción inexplicable de "Loco por las chicas") tiene a Rooney como al hijo de un magnate de la prensa que es castigado por su padre por su conducta indecorosa y enviado a un colegio ubicado en el desierto. Allí está Judy Garland como única chica y un montón de guarros. Luego de su adaptación a la vida campestre, que da lugar a algunos buenos gags, la solución del conflicto pasa por que al final de la película haya un gran baile en el colegio. Este esquema ha sido utilizado hasta el hartazgo en decenas de películas del propio Rooney y continuamente hasta la actualidad, donde aparece, por ejemplo, en *Footloose* y, más insólitamente, en nuestra *El dedo en la llaga*, en la que el alegre baile es reemplazado por una aburridísima obra de teatro progre. Aquí, en cambio, el número final —con la canción "I've Got Rhythm"— es una de las maravillosas locuras de Busby Berkeley, en la que hace que decenas y decenas de chicos y chicas diseñen extrañas geometrías como si fuera la inauguración de los Juegos Olímpicos y no la fiestita en un lugar remoto, casi sin público, como realmente es. La filmación de este número generó tantos problemas entre Busby Berkeley —que iba a dirigir el film— y el productor Arthur Freed que este reemplazó al director y coreógrafo por Norman Taurog. Toda la música es del maestro Cole Porter. ■

Gustavo Noriega

## Meet Me in St. Louis

(La rueda de la fortuna)

EE.UU., 1944, 113', color. **Dirección:** Vincente Minnelli. **Producción:** Arthur Freed. **Guión:** Irving Brecher y Fred Finklehoffe. **Coreografía:** Charles Walters. **Música y letra:** Hugh Martin y Ralph Blane (la mayor parte) y también de Arthur Freed, Nacio Herb Brown, Bob Cole, Conrad Salinger y otros. Con Judy Garland, Margaret O'Brien, Lucille Bremer, Tom Drake, Mary Astor, Leon Ames, Marjorie Main, June Lockhart.

"¿No soy afortunada de haber nacido en mi ciudad favorita?", le dice la pequeña Tootie al vendedor de hielo mientras reparten a caballo los pedidos por las hermosas casas con jardines de la St. Louis de principios de siglo. Esta pregunta simple encierra el tono evocativo y nostálgico de esta obra maestra de Vincente Minnelli. La historia está dividida en cuatro partes siguiendo las estaciones del año. La vida placida y sin sobresaltos de la familia Smith parece compartir la misma cualidad estática de las tarjetas filigranadas que abren cada momento del relato indicando la estación correspondiente. En ellas siempre aparece la casa de la calle Kesington. Cuando el dibujo se disuelve y Minnelli entra en la casa de los Smith, uno tiene la sensación de internarse en el mundo de los recuerdos que brotan tibios y reparadores, mezclados, a veces, con las fantasías terroríficas de la infancia, como sucede en la secuencia de Halloween. A pesar de que no existen conflictos ni situaciones trágicas, esa visión tan palpable de una "intimidad ideal" crea una extraña sensación de tristeza frente a un mundo que se percibe irrecuperable. Las postales (con el retrato de la casa encapsulado dentro del marco ovalado de la filigrana) parecen querer congelar y detener ese tiempo idealizado, primorosamente recreado por Minnelli en cada rincón y en cada detalle. Cuando su cámara se mueve suavemente, sin cortes ni sobresaltos, pareciera estar acariciando el pasado con su mirada.

En *La rueda de la fortuna* no hay grandes números musicales, es en realidad un musical intimista y las canciones se introducen siempre dentro de las situaciones de la vida diaria de la familia Smith. La semilla creativa sembrada por su productor, Arthur Freed, ha dado fruto y por primera vez un compacto equipo de trabajo integrado por los mejores profesionales del medio (compositores, vestuaristas, fotógrafos, decoradores) se reúne y trabaja en conjunto para dar vida a la visión personal de un director. ■

Sergio Eisen

## Yolanda and the Thief

(El ladrón y la bella)

EE.UU., 1945, 108', color. **Dirección:** Vincente Minnelli. **Producción:** Arthur Freed. **Guión:** Irving Brecher. **Coreografía:** Eugene Loring. **Canciones:** Harry Warren y Arthur Freed. Con Fred Astaire, Lucille Bremer, Frank Morgan, Leon Ames, Mildred Natwick, Mary Nash.

Primer gran fracaso de Arthur Freed como productor. Para algunos, *El ladrón y la bella* fue el comienzo de la muerte del musical. El problema parecía radicar en el primer ballet filmado por Vincente Minnelli (llamado "Dream Ballet", un número surrealista y freudiano), que consiste en la puesta en escena de una pesadilla de Fred Astaire en la que se mezclan sus deseos y la culpa por lo que está por hacer. La historia es muy simple. Yolanda Aquaviva (Lucille Bremer) es la rica y más que ingenua heredera de una gran fortuna. Es la dueña y señora de un país bananero llamado Patria. Astaire es un estafador que se hace pasar por su ángel guardián para así apoderarse de su fortuna. Finalmente, gracias a la intervención del verdadero ángel guardián de Yolanda, Astaire y Lucille Bremer se casan, son felices y tienen una familia numerosa. Salvo el "Dream Ballet" y otro famoso número, "Coffee Time" —en el que Astaire/Bremer bailan sobre un suelo que tiene la apariencia de una piel de cebra ondulada, efecto que técnicamente se denomina *op art* por la ilusión (en este caso de relieve) que produce—, la película es muy pobre como musical propiamente dicho.

Fred Astaire en el papel de cínico estafador de la pobre huerfanita está repelente. Tampoco se puede decir que la narración de la película sea fluida. ¿Y qué tiene de bueno entonces? En este Minnelli hay secuencias de imágenes tan absurdas y escenas tan delirantes que son un placer en sí mismas. Quién puede olvidar la primera secuencia del film, con el plano de las llamas y la clase de geografía —que dura treinta segundos— a los niños habitantes de Patria, todos ellos mejicanitos con sombreros enormes. O la escena del baño de Yolanda en su bañadera cuádruplex llena de espuma, con cascadas y chorritos como los de las fuentes de las plazas. O los paseos de Yolanda por su jardín poblado de cervatillos. Y qué me cuentan de su primer encuentro con el ángel guardián (iluminado con una luz dorada y posando de ser celestial, Astaire está maravilloso), donde la puesta en escena del truco es absolutamente evidente y berreta, salvo —por supuesto— para Yolanda. O ciertos detalles, como el amoroso regalo de Yolanda al ángel para que no extrañe su tierra: un arpa dorada, y Fred Astaire tocando el arpa con cara de gil. En fin, tiene tantas situaciones absurdas y maravillosas que les contaría la película plano por plano. Solo me resta agradecer a estos señores, Minnelli y Freed, la audacia, ya casi inconcebible en estos días, de hacer una película poblada de excentricidades y de detalles insólitos que la hacen casi única en su género (*El pirata y Brigadoon*, también de Minnelli/Freed, tienen algo de esto) y que convierten a este fracaso en un film inolvidable. ■

Flavia de la Fuente



## The Harvey Girls

(Las chicas de Harvey)

EE.UU., 1946, 101', color. **Dirección:** George Sidney. **Producción:** Arthur Freed. **Guión:** Edmund Beloin, Nathaniel Curtis, Harry Crane, James O'Hanlon, Samson Raphaelson. **Coreografía:** Robert Alton. **Música:** Harry Warren. **Letras:** Johnny Mercer. Con Judy Garland, Ray Bolger, John Hodiak, Angela Lansbury, Preston Foster, Virginia O'Brien, Marjorie Main, Kenny Baker, Cyd Charisse.

Lo curioso que tiene este musical ambientado en el viejo Oeste es que el número más espectacular, y el mejor, está al comienzo, por lo que el clímax musical no coincide con el de la historia. Las chicas de Harvey son un grupo de camareras que se abren paso en el Oeste con una cadena de restaurantes que se oponen a los bares y burdeles que existen en cada pequeño pueblo. La protagonista, Judy Garland, llega para casarse con un candidato por correspondencia que no resulta ser lo que ella espera (tampoco lo es ella para él) y decide quedarse a pelear su destino en el Oeste. George Sidney, creador de la mejor versión, y la más "musical", de *Los tres mosqueteros* y director también de *Scaramouche*, se destaca en las escenas de acción, incluida una gigantesca pelea de saloon entre prostitutas y camareras. Los números musicales funcionan perfectamente en la historia y el galán es un actor con cara de villano de western; pero como hay alguien con más cara de villano que él, todo queda en orden. Ray Bolger (el espantapájaros de ya saben qué película) hace de las suyas y Cyd Charisse también, aunque con efectos distintos en los espectadores.

La letra de las canciones y la historia me hacen aventurarme a una interpretación feminista del film, ya que —como en muchas de las películas del ciclo— son las mujeres las protagonistas de las acciones. Aunque la idea de que las mujeres pueden ser prostitutas o camareras (con las lecturas que uno pueda hacer en cada caso) me lleva a guardar mi interpretación para algún otro momento. Pero *Las chicas de Harvey* tiene —esto queda entre nosotros— un costado feminista, además de a la siempre maravillosa Judy Garland y una historia muy bien contada y bastante divertida. ■

Santiago García

## Good News

(Viva el amor)

EE.UU., 1947, 95', color. **Dirección:** Charles Walters. **Producción:** Arthur Freed. **Guión:** Betty Comden y Adolph Green. **Canciones:** George De Sylva, Nacio Herb Brown, Ray Henderson y otros. Con June Allyson, Peter Lawford, Patricia Marshall, Joan McCracken, Ray McDonald, Mel Tormé, Donald MacBride, Tom Dugan, Clinton Sundberg.

Para que uno sepa que un género o una época del cine le han entrado en el corazón, es necesario encontrar en ellos cosas que uno deteste. Yo detesto a June Allyson. No lo puedo evitar, es más fuerte que yo. No le creo ni el buenos días. La idea de un film protagonizado por ella no prometía grandes alegrías. Pero resulta que este musical juvenil tiene un estilo coral, por lo que los protagonistas no aparecen todo el tiempo en la pantalla. *Viva el amor* es una película de estudiantes hecha en la década del cuarenta, por lo que resulta muy divertida; además cada número está cantado por un actor distinto y bailado por todos. Los colores y los escenarios del film, que —me imagino— no deben haber requerido un gran esfuerzo de producción, hoy son imitados con un gran esfuerzo de producción. El divertido número en que Allyson le enseña francés a Peter Lawford parece robado de un musical que se hizo unos años después. Lawford no es Gene Kelly, pero está muy simpático, como todos. Lo que me asombra es cómo June Allyson parece tener, por su personalidad, treinta años más que los demás actores. La película tiene una gran vitalidad y resulta ágil y divertida. La pantalla grande y el technicolor ayudan mucho a disfrutar de ella. Por otro lado, parece anunciar los musicales con estrellas de rock que vendrían en el futuro. Pero acá la música no es de rock y no hay ninguna estrella, lo que, al menos a este film, le otorga otro punto a favor. ■

Santiago García

## Words and Music

(Mi vida es una canción)

EE.UU., 1948, 119', color. **Dirección:** Norman Taurog. **Producción:** Arthur Freed. **Guión:** Fred Finklehoffe, Ben Feiner, Jr. **Coreografía:** Robert Alton y Gene Kelly. **Canciones:** Richard Rodgers y Lawrence Hart. Con Mickey Rooney, Tom Drake, June Allyson, Ann Sothorn, Judy Garland, Gene Kelly, Lena Horne, Vera-Ellen, Cyd Charisse, Allyn Ann McLerie, Mel Tormé, Betty Garrett, Perry Como, Janet Leigh.

La vida de Lorenz Hart y Richard Rogers sería una canción pero la película que hicieron con ella es una lágrima. Biopic musical, con Mickey Rooney como protagonista y final triste. ¿Lloré? Sí, señor, en varios momentos. ¿Hay números musicales buenos? Sí, señora, los hay, interpretados por Judy Garland, Gene Kelly y toda la banda. ¿Es un buen musical? No, no es un buen musical; es más, podríamos poner en duda que sea un musical. La inmensa mayoría de los números se desarrollan arriba de un escenario y son anunciados por alguien. Solo hacia el final uno de ellos, en el que baila el maravilloso Gene Kelly, expresa el pesimismo y la oscuridad que se van apoderando de la obra de Lorenz Hart. Otro número, cuando al final de la fiesta la orquesta toca para él solo "Blue Moon", me arrancó las lágrimas. Pero con lo que más lloré fue con la aparición de Judy Garland. Una biografía trágica de un músico en la que aparece una cantante con un final trágico me provocó una extraña asociación de ideas. Seguramente porque en el momento en que se realizó el film nadie imaginaba lo que pasaría después. Sin embargo allí estaba ella, llenando de vitalidad la pantalla, aun hoy, más allá de su muerte, en lo que quizá sea un homenaje al musical mucho más grande que el que esta pobre película logra brindar. Si algo descubrí en este ciclo, es que hubo un grupo de artistas en Hollywood cuyo trabajo alcanzó un nivel de excelencia impresionante. Una exigencia mayor a la que *Mi vida es una canción* no pudo acceder ni como invitada. ■

Santiago García



## The Pirate (El pirata)

EE.UU., 1948, 102', color. **Dirección:** Vincente Minnelli. **Producción:** Arthur Freed. **Guión:** Albert Hackett, Frances Goodrich, Joseph L. Mankiewicz (no acreditado), Joseph Than, Lillian Braun, Anita Loos, Wilkie Mahoney. **Coreografía:** Robert Alton y Gene Kelly. **Canciones:** Cole Porter. Con Judy Garland, Gene Kelly, Walter Slezak, Gladys Cooper, Reginald Owen, George Zucco, The Nicholas Brothers.

Manuela (Judy Garland) está a punto de casarse por compromiso. En el fondo de su corazón sueña con el amor más apasionado del mundo, con el pirata Macoco. Antes de casarse realiza un último viaje de soltera. Un actor, cantante, bailarín y mago llamado Serafín (Gene Kelly) averigua al hipnotizarla (también se dedica a eso) su pasión oculta por el pirata. Ni lento ni perezoso decide hacerse pasar por Macoco. El problema es que este no es un personaje de fantasía y aparece en el lugar menos esperado ya que resulta ser el prometido de Manuela. *El pirata* es un film increíble. Porque el guión es perfecto y cada cosa que pasa ocurre de la manera menos esperada. Porque las escenas de comedia son de lo más gracioso que he visto y tiene algunas de las mejores canciones de toda la historia del musical. Porque Judy Garland y Gene Kelly se combinan, se suman y se multiplican dando como resultado una pareja inolvidable. Me divertí tanto que pensé que me iban a cobrar un impuesto a la felicidad. Minnelli sabía perfectamente lo que hacía, su trabajo es impecable. Y como si esto fuera poco, se trata de una película muy profunda, donde las lecturas que se pueden hacer no se agotan al verla. *El pirata* es una de las declaraciones de amor al arte más sencillas, claras y contundentes que se hayan hecho. Una defensa del amor y la pasión en la vida y en la pareja. Un testimonio contra el estancamiento y el conservadurismo. El pirata es en realidad un hombre de negocios que desea sentar cabeza sin importarle la felicidad conyugal. Y el actor es quien en realidad tiene la pasión, el amor que la protagonista del film buscaba. En ese sentido *El pirata* es una historia que reivindica el deseo femenino. La protagonista cumple sus fantasías y alcanza la felicidad. Finalmente se une a Serafín y juntos hacen un dúo de payasos bailarines y cantantes. "Sé un payaso, sé un payaso, todo el mundo ama a los payasos", terminan cantando y yo salí del cine así (y así quede hasta hoy), me fui caminando por Corrientes y me encontré con que toda la gente cantaba y tocaba las bocinas de los autos. En el obelisco todos bailaban y ondeaban banderas de colores como si fuera un musical en technicolor. Claro que era porque un equipo había salido campeón de América. Pero no importaba, yo tenía una felicidad de esas que hay que repartir. Mientras ellos cantaban por su club, yo cantaba y bailaba "Be a clown, be a clown, all the world loves the clowns". Y llamaba por teléfono a una persona para verificar que no estaba loco, o quizá para lo contrario. ■

Santiago García



## The Barkleys of Broadway (La magia de tus bailes)

EE.UU., 1949, 109', color. **Dirección:** Charles Walters. **Producción:** Arthur Freed. **Guión:** Betty Comden y Adolph Green. **Coreografía:** Hermes Pan, Robert Alton y Fred Astaire. **Música:** Harry Warren. **Letras:** Ira Gershwin. Con Fred Astaire, Ginger Rogers, Oscar Levant, Billie Burke, Gale Robbins.

Luego del éxito de *Easter Parade*, Arthur Freed decide hacer una nueva película con la pareja Fred Astaire/Judy Garland. Se comenzó a preparar el film pero la enfermedad de la Garland hizo imposible su continuación. Así fue como *La magia de tus bailes* se convirtió en la última de las diez películas de la dupla Ginger Rogers/Fred Astaire, que hacía nueve años que no trabajaban juntos. Los dos ya estaban maduros. Rogers tenía 38 años y Astaire, 50. Y bailan tan bien como en sus inolvidables películas de la década del 30 (*Sombrero de copa*, *Al compás del amor*, *La alegre divorciada*). La particularidad de este musical es que es una comedia de rematrimonio conservadora y machista en la que se produce la reconciliación de los cónyuges sin que ocurra ningún cambio ni crecimiento en la relación. Rogers y Astaire son los Barkley, una pareja de bailarines dominada por Fred, quien vendría a ser una especie de Pigmalión de Ginger. Galatea, la señora Barkley, harta ya de la dependencia de su marido, decide emprender sola una carrera dramática para demostrar que es una verdadera actriz. Pero solo logra triunfar gracias a la secreta intervención de Fred Astaire, quien, haciéndose pasar por el director de la obra, la llama por teléfono y le da las indicaciones precisas para que pueda ser una exitosa actriz dramática. Al enterarse ella de que su éxito se debe una vez más a su marido, lejos de deprimirse o intentar nuevamente probar suerte, se arroja perdidamente enamorada en sus brazos. Y, por supuesto (convención del género que siempre se reivindica a sí mismo), vuelve a la comedia musical. El musical suele ser un género conservador en el que, como dice Jane Feuer, un beso de Fred Astaire hace abandonar los libros a una intelectual existencialista en *La Cenicienta en París* o la política a una funcionaria soviética en *Silk Stockings*. Lo que molesta en *La magia de tus bailes* no es esto sino la castración del deseo. Mientras que en las dos películas que mencioné antes, las protagonistas cambian radicalmente de estilo de vida, en ambos casos lo hacen porque allí vislumbran algo mejor, una nueva vida brillante y en technicolor. Y, esto sí, aunque conservador y reaccionario, funciona: los protagonistas realizan sus deseos, son felices y pasarán el resto de su vida brincando y bailando por el mundo. La diferencia con *La magia de tus bailes* es que Ginger Rogers fracasa en conseguir su deseo (y fracasa feo: las mujeres no pueden hacer nada sin el buen consentimiento y ayuda del marido) y entonces la vuelta al musical, a la vida llena de canciones y danzas, no logra convencer ni alegrar a nadie. Es uno de los finales más frustrantes que recuerde: el beso de Fred Astaire no es el beso de la felicidad sino el de la muerte. ■

Flavia de la Fuente



## Take Me Out to the Ball Game.

EE.UU., 1949, 93', color. **Dirección:** Busby Berkeley. **Producción:** Arthur Freed. **Guión:** Harry Tugend, Harry Crane (no acreditado), George Wells. **Coreografía:** Gene Kelly y Stanley Donen. **Canciones:** Betty Comden, Adolph Green y Roger Edens. Con Frank Sinatra, Esther Williams, Gene Kelly, Betty Garrett, Edward Arnold, Jules Munshin, Richard Lane, Tom Dugan.

Última película dirigida por Busby Berkeley, para mí el más grande de los coreógrafos del Hollywood dorado. Berkeley fue el primero en aprovechar los recursos del cine para filmar números musicales: sin helicópteros ni lentes sofisticadas, Busby probaba todas las posibles posiciones de cámara para lograr sus tomas caleidoscópicas. Mostraba el truco y el artificio. Y, como todo genio, tenía un alto grado de locura. Basta ver las bizarras y fálidas imágenes de *The Gang's All Here*, pobladas de bananas y frutillas gigantes, para darse cuenta de que estamos ante algo que no se ve todos los días. Y que tal vez no veamos nunca más. La fascinación que producen los números de Busby es algo irreplicable, absolutamente único. A diferencia del Berkeley coreógrafo que hacía números maravillosos pero que eran una película en sí mismos y no tenían nada que ver con el resto del film, el Berkeley director sabe hacer un musical con números integrados a la narración. En *Take Me Out to the Ball Game* no hay ninguna coreografía con miles de mujeres formando alcauciles humanos ni números multitudinarios y bellamente desafiados como en *La calle 42* y *Desfile de candilejas*. La coreografía lleva claramente la marca Kelly/Donen: hay poca gente y es mucho más acrobática. Es un claro antecedente de *Un día en Nueva York*. La película es fluida, divertida y colorida. Dos beisbolistas (Kelly y Sinatra) son, fuera de temporada, artistas de vodevil. La dueña del equipo de béisbol es Esther Williams, que está enamorada de Kelly. Pero el que está enamorado de ella es Frank Sinatra. A su vez, también está Betty Garrett, que comienza su persecución de Sinatra (que continuará con igual audacia en *Un día en Nueva York*). Además hay gángsters que hacen de las suyas. Pero todo concluye en un final feliz. Cada uno se casa con el que corresponde y ganan el campeonato de béisbol. Por último —aunque resultaba inimaginable cómo la insertarían en una película sobre un equipo de béisbol— no faltó la escena de la hermosa Esther Williams nadando en la piscina bajo la luz de la luna y luciendo un traje de baño amarillo que contrasta con el turquesa del agua, con su bella sonrisa y su cabello impermeable, misteriosa, impecable y eternamente peinado. Es un musical de mujeres fuertes: Esther Williams se impone como jefa del equipo; Betty Garrett hace lo que considera necesario para conquistar al hombre que ama, Sinatra, que más bien parece una señorita pacata y mojigata. Aparentemente, el final no fue dirigido por Berkeley sino por Kelly/Donen y les habría servido para convencer al estudio de que los dejaran realizar *Un día en Nueva York*. ■

Flavia de la Fuente



## On the Town

(Un día en Nueva York)

EE.UU., 1949, 98', color. **Dirección:** Gene Kelly y Stanley Donen. **Producción:** Arthur Freed. **Guión:** Adolph Green y Betty Comden. **Coreografía:** Gene Kelly y Stanley Donen. **Letras:** Adolph Green y Betty Comden. **Música:** Leonard Bernstein y Roger Edens. Con Gene Kelly, Frank Sinatra, Vera-Ellen, Betty Garrett, Ann Miller, Jules Munshin, Alice Pearce, Florence Bates.

La primera de las tres colaboraciones en la dirección entre Kelly y Stanley Donen, *Un día en Nueva York* se destaca en la historia del cine por una sencilla razón: es perfecta. Cada una de sus escenas, de sus gags, de sus actuaciones, de sus canciones llega a la perfección. Uno (en realidad, yo) puede cuestionar el número en que Gene Kelly abandona los escenarios naturales para coreografiar uno de sus números personales recapitulando la historia de la película, pero sería algo mezquino en el balance general. Lo cierto es que la misma energía sexual que se supone deben tener tres marineros que cuentan con 24 horas de licencia en Nueva York la posee la película, un tren bala aullante de chistes y canciones. Las tres mujeres —la fogosa taxista, la investigadora científica y la bailarina que simula ser de la sociedad— forman con los tres marineros una sociedad imbatible. La escena final en el puerto, que repite cíclicamente el comienzo, con los nuevos marineros que pasan a tener su licencia de 24 horas, le da a la película una emoción profunda, cambiando el clima de alegre picardía que dominaba la escena. Un must. ■

Gustavo Noriega

## The Band Wagon

(Brindis al amor)

EE.UU., 1953, 112', color. **Dirección:** Vincente Minnelli. **Producción:** Arthur Freed. **Guión:** Betty Comden y Adolph Green. **Coreografía:** Michael Kidd y Oliver Smith. **Música:** Arthur Schwartz. **Letras:** Howard Dietz. Con Fred Astaire, Cyd Charisse, Oscar Levant, Nanette Fabray, Jack Buchanan.

De todos los directores que se dedicaron al musical —y me apresuro a señalar la excepción de Stanley Donen, a quien considero un autor dentro del género— el único que trasladó su visión personal del mundo a sus películas fue Vincente Minnelli. Obras como *La rueda de la fortuna*, *El ladrón y la bella*, *Brigadoon* o *El pirata* —por encima de sus características genéricas— son acabados exponentes de una coherencia estilística y temática inconfundiblemente minnellianas. *Brindis al amor* es junto a *Un americano en París* el musical más famoso del director y según la opinión de críticos como Leonard Maltin un film que mejora con cada nueva visión. Como a mí me pasa todo lo contrario, trataré de fundamentar brevemente esta apreciación. La película narra la historia de una gran estrella del cine musical retirada, que es tentada para trabajar en una gran producción de Broadway a cargo de un director egocéntrico y narcisista. Tras un comienzo excelente —Astaire cantando "By Myself" al llegar a la ciudad, su extraordinario baile en el parque de diversiones— en el que los números musicales se integran plenamente a la narración, el film pronto entra en el típico relato del backstage de una gran producción, que tras diversos avatares llega a un final exitoso y que no difiere argumentalmente de muchas películas de las décadas anteriores. El problema aquí es que la ausencia de la visión personal del director, tan apreciable en los films anteriores, sumada a cierta extraña rigidez de la puesta, provocan que el relato avance por momentos trabajosamente, con solo un mágico interludio entre Fred Astaire y Cyd Charisse bailando "Dancing in the Dark". El último tercio del film —como si quisiera compensar sus anteriores desniveles de ritmo— acumula varias coreografías opulentas de Michael Kidd, atractivas en sí mismas pero desintegradas de la acción principal, que no hacen sino acentuar los desequilibrios de un film que en varios pasajes está mucho más cerca del frío academicismo de *Un americano en París* que de la jocunda vitalidad de *El pirata*. ■

Jorge García



En octubre:

II Feria Internacional  
de Video

En el Teatro  
General San Martín.

*Fue nuestro amigo colombiano Mauricio Martínez-Cavard el que terminó de decidirnos a publicar este texto testamento de Serge Daney. Venció nuestras últimas resistencias asegurándonos que él tenía, verbalmente, los derechos en castellano.*



*No debe haber nada más pesimista ni más profundo escrito sobre el sentido del cine. Aventurarse en él es una empresa compleja y hasta dificultosa. Volver sobre él una y otra vez es una necesidad. Acá está todo.*

## El travelling de *Kapo*

por Serge Daney

Entre las películas que nunca vi no solamente están *Octubre*, *Amanece* o *Bambi*, sino también la oscura *Kapo*, un film sobre los campos de concentración rodado en 1960 por el italiano Gillo Pontecorvo. *Kapo* no hizo historia en la historia del cine. ¿Seré yo el único que, sin haberla visto, no la olvidará jamás? En realidad no vi *Kapo* y al mismo tiempo sí la vi, porque alguien —con palabras— me la *mostró*. Esta película cuyo título, como una palabra clave, acompañó mi vida cinéfila, solo la conozco a través de un breve texto: la crítica que hizo Jacques Rivette en junio de 1961 en *Cahiers du cinéma*. Era el número 120, y el artículo se llamaba “De la abyección”. Rivette tenía treinta y tres años, yo diecisiete. Seguramente no había pronunciado nunca antes en mi vida la palabra “abyección”. En su artículo Rivette no cuenta la película sino que se contenta con describir un plano en una sola frase. La frase, que se grabó en mi memoria, decía así: “Observen, en *Kapo*, el plano en que Riva se suicida tirándose sobre los alambres de púa electrificados: el hombre que en ese momento decide hacer un travelling hacia adelante para reencuadrar el cadáver en contrapicado, teniendo el cuidado de inscribir exactamente la mano levantada en un ángulo del encuadre final, ese hombre merece el más profundo desprecio”. Así, un simple movimiento de cámara podía ser *el* movimiento que no había que hacer. Para atreverse a hacerlo —naturalmente— había que ser abyecto. Apenas terminé de leer estas líneas supe que su autor tenía toda la razón. Abrupto y luminoso, el texto de Rivette me permitía definir con palabras el rostro de la abyección. Mi rebeldía había encontrado su expresión. Pero, además, esa rebeldía estaba acompañada de un sentimiento más oscuro y sin duda menos puro: la serena revelación de haber adquirido mi primera certeza como futuro

crítico. Durante esos años, efectivamente, “el travelling de *Kapo*” fue mi dogma portátil, el axioma que no se discutía, el punto límite de todo debate. Con cualquiera que no sintiera de inmediato la abyección del “travelling de *Kapo*” yo no tenía definitivamente nada que ver, nada que compartir. Además, ese tipo de rechazo estaba de moda en esa época. Por el estilo rabioso y excesivo del artículo de Rivette, imaginaba que ya se habían producido debates terribles, y me parecía lógico que el cine fuera la caja de resonancia privilegiada de toda polémica. La guerra de Argelia se terminaba y por el hecho de no haber sido filmada volvía de antemano sospechosa cualquier tentativa de representación de esa Historia. Todo el mundo parecía entender que podía haber —incluso y sobre todo en el cine— figuras tabú, indulgencias criminales y montajes prohibidos. La célebre fórmula de Godard que ve en los travellings “una cuestión de moral” me parecía una de esas verdades evidentes sobre las cuales no se retractaría nadie. Yo no, en todo caso. El artículo fue publicado en *Cahiers du cinéma* tres años antes de que terminara su período amarillo. ¿Acaso sentí que no podía haberse publicado en ninguna otra revista de cine, que ese texto pertenecía al pasivo de los *Cahiers* como yo, más tarde, les pertenecería? En cualquier caso, encontré mi familia, yo, que tenía tan poca. No era solo por mimetismo snob que compraba los *Cahiers* desde hacía dos años y compartía embelesado sus comentarios con un compañero —Claude D.— del liceo Voltaire. No por mero capricho, a principios de cada mes, pegaba la nariz contra la vidriera de una modesta librería de la Avenue de la République. Bastaba con que, bajo la banda amarilla, la foto en blanco y negro de la portada hubiera cambiado para que el corazón me diera un vuelco. Pero no quería que fuera

el librero quien me dijera si la revista había salido o no. Quería descubrirlo por mí mismo y pedirla fríamente, con voz neutra, como si se tratara de un cuaderno de borrador. En cuanto a la idea de suscribirme, jamás se me pasó por la cabeza: me gustaba sentir esa impaciencia exasperada. Fuera para comprarlos, luego para escribir en ellos y finalmente para fabricarlos, no me molestaba quedarme en el umbral de los *Cahiers* porque, de todas maneras, los *Cahiers* eran “mi hogar”. En el liceo Voltaire un puñado de compañeros entramos subrepticamente en la cinefilia. Puedo dar la fecha: 1959. La palabra “cinéfilo” era todavía un término feliz, pero ya tenía esa connotación enfermiza y ese aura rancia que poco a poco la desacreditarían. En cuanto a mí, menosprecié de entrada a aquellos que, demasiado normalmente constituidos, se burlaban de las “ratas de cinemateca” en que nos convertiríamos durante algunos años, culpables de vivir el cine como una pasión y la vida por procuración. A principios de los sesenta, el mundo del cine era aún un espacio maravilloso. Por un lado, poseía todos los encantos de una contracultura *paralela*. Por el otro, tenía la ventaja de estar ya constituido, con una sólida historia, con valores reconocidos (las preferencias de Sadoul, esa Biblia insuficiente), con su demagogia y sus mitos recalcitrantes, con sus batallas ideológicas y sus revistas en guerra. Las guerras prácticamente habían terminado y nosotros llegábamos un poco tarde, es cierto; pero no tanto como para no acariciar el sueño de apropiarnos de *toda* esa historia que todavía no tenía la edad del siglo. Ser cinéfilo era simplemente engullir, paralelamente al del colegio, *otro* programa escolar con los *Cahiers* amarillos como línea rectora y algunos “guías” adultos que, con la discreción de los conspiradores, nos indicaban que allí

había un mundo por descubrir y que podía tratarse nada menos que del mundo donde valía la pena vivir. Henri Agel (profesor de letras del liceo Voltaire) fue uno de esos guías singulares. Para evitarnos a nosotros y a él la pesadez de las clases de latín, sometía a elección mayoritaria la alternativa siguiente: dedicar la hora a un texto de Tito Livio o ver películas. La clase, que votaba por las películas, salía cautivada y pensativa del vetusto cineclub. Por sadismo y sin duda porque poseía las copias, Agel proyectaba películas apropiadas para “avivar” a los adolescentes. Films como *La sangre de las bestias* de Franju y, sobre todo, *Noche y niebla* de Resnais. Gracias al cine supe que la condición humana y la carnicería industrial no eran incompatibles, y que lo peor acababa de ocurrir.

Hoy me imagino que a Agel (para quien el Mal se escribía con mayúsculas) le gustaba atisbar sobre las caras de los adolescentes de la clase de quinto B los efectos de esta singular revelación. Había algo de voyeurismo en esa manera brutal de transmitir, por medio del cine, ese saber macabro e inevitable del cual éramos la primera generación heredera. Cristiano pero no proselitista, militante antes que elitista, Agel también *mostraba*, a su manera. Tenía ese talento. Mostraba porque había que hacerlo. Y porque la cultura cinematográfica en el colegio, por la cual militaba, pasaba también por esa selección silenciosa entre los que nunca olvidarían *Noche y niebla* y los demás. Yo no formaba parte de “los demás”.

Una vez, dos veces, tres veces, según los caprichos de Agel y las clases de latín sacrificadas, miraba yo las famosas pilas de cadáveres, las cabelleras, los anteojos y los dientes. Escuché el comentario desolado de Jean Cayrol en la voz de Michel Bouquet y la música de Hans Eisler que parecía excusarse de existir. Extraño bautismo de imágenes: comprender al mismo tiempo que los campos de concentración eran verdad y que la película era justa. Y que el cine —¿y solo él?— era capaz de instalarse en los límites de una humanidad desnaturalizada. Sentí que las distancias establecidas por Resnais entre el sujeto filmado, el sujeto filmante y el sujeto espectador eran, tanto en 1959 como en 1955, las únicas distancias posibles. *Noche y niebla*, ¿una película “bella”? No, una película “justa”. Era *Kapo* la que quería ser una película bella y no podía. Y yo nunca estableceré muy bien la diferencia entre lo bello y lo justo. De ahí el aburrimiento, ni siquiera “distinguido”, que me producen las bellas imágenes. Capturado por el cine, no tuve necesidad de ser seducido. Ni de que me hablaran como a un chico. De niño, no vi *ninguna* película de Walt Disney. Así como fui enviado directamente a la escuela primaria, estaba orgulloso de haberme

ahorrado el bullicioso jardín de infantes de las proyecciones infantiles. Peor: los dibujos animados siempre serían para mí algo distinto del cine. Peor aun: los dibujos animados serían siempre un poco el enemigo. Ninguna “imagen bella”, diseñada *a fortiori*, compensaba la emoción —el miedo y el temblor— frente a las cosas registradas. Y todo eso que es tan sencillo pero que necesité tantos años para formular simplemente, empezó a salir del limbo ante las imágenes de Resnais y el texto de Rivette. Nacido en 1944, dos días antes del desembarco aliado en Normandía, tenía edad para descubrir al mismo tiempo mi cine y mi historia. Menuda historia que durante mucho tiempo creí compartir con otros antes de entender —muy tarde— que era efectivamente la mía.

¿Qué sabe un niño? ¿Y ese pequeño Serge Daney que quería saber todo excepto lo que le concernía directamente? ¿Sobre qué trasfondo de ausencia en el mundo será requerida más tarde la presencia de las imágenes del mundo? Conozco pocas expresiones tan bellas como la de Jean-Louis Schefer cuando, en su libro *L'homme ordinaire du cinéma*, habla de las “películas que miraron nuestra infancia”. Porque una cosa es aprender a ver películas “como un profesional” —para verificar por otro lado que son ellas las que nos miran cada vez menos— y otra cosa es vivir con las películas que nos vieron crecer y que nos miraron, rehenes precoces de nuestra biografía futura, atrapados en las redes de nuestra historia. *Psicosis*, *La dolce vita*, *La tumba hindú*, *Río Bravo*, *El carterista*, *Anatomía de un asesinato*, *L'héros sacrilège* [Mizoguchi] o, precisamente, *Noche y niebla* no son películas como las otras para mí.

Los cuerpos de *Noche y niebla* y, dos años más tarde, los de los primeros planos de *Hiroshima mon amour* son de “esas cosas” que me miraron más de lo que yo las vi. Eisenstein intentó crear ese tipo de imágenes pero fue Hitchcock quien lo consiguió. ¿Cómo olvidar —no es más que un ejemplo— nuestro primer encuentro con *Psicosis*? Entramos fraudulentamente al Paramount Opéra y, como es natural, la película nos aterrorizó. Hacia el final, hay una escena sobre la que mi percepción resbala, un montaje fragmentado del cual solo emergen accesorios grotescos: un salto de cama cubista, una peluca que se cae, un cuchillo blandido a punto de atacar. Al terror vivido en compañía le sigue la calma de una soledad resignada: el cerebro funciona como un segundo aparato de proyección que aislará la imagen, dejando a la película y al mundo seguir sin ella. No me imagino un amor por el cine que no se apoye sobre el presente robado de ese “siga usted sin mí”.

¿Quién no ha vivido ese estado? ¿Quién no ha conocido esos recuerdos-pantallas?

Imágenes no identificadas se inscriben en la retina, eventos desconocidos ocurren fatalmente, palabras proferidas se vuelven la cifra secreta de un saber imposible sobre uno mismo. Esos momentos “no vistos-no capturados” son la escena primitiva del cinéfilo, *aquella de la cual estaba ausente aunque solo a él le concernía*. En el sentido en que Paulhan habla de la literatura como de una experiencia del mundo “cuando no estamos ahí” y Lacan habla de “lo que falta en su sitio”. ¿El cinéfilo? Es aquel que abre desmesuradamente los ojos pero que no se atrevería nunca a decirle a nadie que no pudo ver nada. Aquel que se forja una vida de “mirador” profesional, a fin de recuperar su retraso, de rehacerse y de hacerse. Lo más lentamente posible. Así fue como mi vida tuvo su punto cero, un segundo nacimiento vivido como tal e inmediatamente conmemorado. La fecha es conocida, sigue siendo el año 1959. Es —¿coincidencia?— el año de la célebre frase de Duras: “No has visto nada en Hiroshima”. Mi madre y yo salimos alucinados de ver *Hiroshima mon amour* —y no éramos los únicos— porque nunca pensamos que el cine fuera capaz de “eso”. Y en el andén del subterráneo me doy cuenta de que esa pregunta odiosa que nunca había sabido contestar (“¿Qué vas a hacer de tu vida?”) por fin tiene respuesta. Más tarde, de una forma u otra, será el cine. Jamás fui avaro en detalles sobre este “cine-nacimiento” en mí mismo. *Hiroshima*, el andén del subterráneo, mi madre, la antigua sala de los Agricultores y sus sillones de club serán evocados más de una vez como el decorado legendario del verdadero origen, aquel que uno eligió para sí.

Resnais, lo veo muy claro, es el nombre que une esta escena primitiva en dos años y tres actos. Puesto que *Noche y niebla* fue posible, *Kapo* nació perimida y Rivette pudo escribir su artículo. Sin embargo, antes de ser el prototipo del cineasta “moderno”, Resnais fue para mí un guía más. Si revolucionó, como decíamos por aquel entonces, el “lenguaje cinematográfico”, fue porque se tomó en serio su tema y porque tuvo la intuición, casi la suerte, de reconocerlo en medio de todos los demás: nada menos que la especie humana tal como salió de los campos de concentración nazis y del trauma atómico. Arruinada y desfigurada. También hubo algo raro en la manera como me volví un espectador algo aburrido de las otras películas de Resnais. Me parecía que sus intentos de *revitalizar* un mundo, del cual solo él había registrado a tiempo la enfermedad, estaban destinados a no producir sino malestar.

Por lo tanto, no es con Resnais con quien haré el viaje del cine “moderno” y su devenir, sino más bien con Rossellini. No es con Resnais con quien aprenderé lecciones sobre las cosas y sobre moral, sino con Godard. ¿Por qué? Primero,

porque Godard y Rossellini hablaron, escribieron y reflexionaron en voz alta. Y la imagen de Resnais plantado como la Estatua del Comendador, aterido en su chaqueta y pidiendo —con derecho pero en vano— que le crean cuando declaró no ser un intelectual, terminó por ofuscarlo. ¿Fue acaso una forma de “vengarme” del hecho de que dos de sus películas hubieran “levantado el telón de mi vida”? Resnais fue el cineasta que me sacó de la infancia o, mejor dicho, que hizo de mí un niño serio por más de tres décadas. Pero, de adulto, no volvería a compartir nada con él. Recuerdo que al final de una entrevista —cuando estrenaba *La vida es una novela*— tuve ganas de hablarle del impacto que *Hiroshima mon amour* había producido en mi vida, lo cual me agradeció con un aire seco y distante, como si hubiera elogiado su nuevo impermeable. Me ofendí, pero estaba equivocado: las películas “que miraron nuestra infancia” no se pueden compartir, ni siquiera con su autor.

Ahora que esta historia se acabó y que tuve más que mi parte de la “nada” que había para ver en Hiroshima, me planteo fatalmente la pregunta: ¿podía haber sido de otra manera? ¿Podía haber, frente a los campos de concentración, otra actitud “justa” posible que la del antiespectáculo de *Noche y niebla*? Una amiga mía recordaba hace poco el documental de George Stevens, realizado al final de la guerra, enterrado, exhumado y exhibido recientemente en la televisión francesa. La primera película que registró la apertura de los campos de concentración en colores y a la que esos mismos colores llevan —sin ninguna abyección— al arte. ¿Por qué? ¿La diferencia entre el color y el blanco y negro? ¿Entre Europa y América? ¿Entre Stevens y Resnais? Lo maravilloso de la película de Stevens es que se trata de un relato de viaje: la progresión cotidiana de un pequeño grupo de soldados que filman y de cineastas que vagabundean a través de una Europa arrasada, desde Saint-Malo en ruinas hasta Auschwitz, que nadie había previsto y que conmociona al equipo de rodaje. Mi amiga me decía que las pilas de cadáveres poseen una belleza extraña que hace pensar en la gran pintura de este siglo. Como siempre, Sylvie Pierre tenía razón. Ahora entiendo que la belleza del documental de Stevens depende menos de la distancia justa con la que filmó que de la inocencia con que miró todo aquello. La distancia justa es el fardo que debe cargar el que viene “después”; la inocencia es la gracia terrible otorgada al primero que llega, al primero que ejecuta, simplemente, los gestos del cine. Solo a mediados de los años 70 pude reconocer en el *Saló* de Pasolini, o incluso en el *Hitler* de Syberberg, el otro sentido de la palabra “inocente”: no tanto el no culpable sino aquel que, filmando el Mal, no piensa mal.

En 1959 y recién endurecido por su descubrimiento, yo ya compartía la culpabilidad de todos. Pero en 1945 bastaba tal vez con ser americano y asistir, como George Stevens o el cabo Samuel Fuller en Falkenau, a la apertura de las verdaderas puertas de la noche con una cámara en las manos. Había que ser americano (es decir, creer en la inocencia fundamental del espectáculo) para obligar a la población alemana a desfilarse ante las tumbas abiertas y mostrarles junto a qué habían vivido. Sucedió diez años antes de que Resnais se sentara a su mesa de edición y quince años antes de que Pontecorvo agregara ese pequeño movimiento que nos indignó a Rivette y a mí. La necrofilia era el precio de ese “retraso” y el reverso erótico de la mirada “justa”, el de la Europa culpable, el de Resnais y, en consecuencia, el mío. Así empezó mi historia. El espacio abierto por la frase de Rivette era perfectamente el mío, como ya era mía la familia intelectual de *Cahiers du cinéma*. Pero ese espacio era más una puerta estrecha que un campo vasto y abierto. Con ese goce, por el lado noble, de la distancia justa y su reverso de necrofilia sublime o sublimada. Y, por el lado innoble, la posibilidad de un goce totalmente diferente e insublimable. Fue Godard quien, mostrándome unos cassettes de “pornografía concentracionaria” guardados en un rincón de su videoteca de Rolle, se asombró un día de que nunca se hubiera elaborado una crítica ni se hubiera formulado una prohibición contra esas películas. Como si la bajeza de las intenciones de sus realizadores y la trivialidad de los fantasmas de sus consumidores las “protegieran”, de algún modo, contra la censura y la indignación. Esto prueba que en la subcultura perduraban las sordas reivindicaciones de una complicidad obligatoria entre los verdugos y las víctimas. La existencia de esas películas nunca me había preocupado. Tenía hacia ellas (como hacia todo cine abiertamente pornográfico) la tolerancia casi cortés con que se acepta la expresión de la obsesión cuando es tan cruda que solo puede reivindicar la triste monotonía de su necesaria repetición. Es la otra pornografía (la “artística” de *Kapo*, como más tarde la de *Portero de noche* y otros productos “retro” de los años 70) la que siempre me indignó. A la estetización consensual a posteriori, prefería el retorno obstinado a las no-imágenes de *Noche y niebla*, e incluso el derrame pulsional de cualquier *Loba entre los SS* que nunca vería. Esas películas tenían por lo menos la honestidad de tomar en cuenta una misma imposibilidad de contar, un alto en la continuidad de la Historia, cuando el relato se cristaliza o se desboca en el vacío. En ese sentido, no habría que hablar de amnesia o de represión sino de *forclusión*. Palabra cuya definición lacaniana entendería más

tarde: retorno alucinatorio a una realidad sobre la cual no fue posible establecer un “juicio de realidad”. Dicho de otra manera: puesto que los cineastas no filmaron a su debido tiempo la política de Vichy, su deber, cincuenta años después, no consiste en enmendarse imaginariamente con películas como *Adiós a los niños*, sino en retratar actualmente a esa buena gente francesa que, de 1940 a 1942, Velódromo de Invierno incluido, ni se inmutó. Siendo el cine un arte del presente, sus remordimientos carecen totalmente de interés.

Por eso, el espectador que fui de *Noche y niebla* y el cineasta que con esa película intentó mostrar lo irrepresentable estábamos unidos por una simetría cómplice. O bien es el espectador quien súbitamente “falta en su sitio” y se detiene mientras la película sigue, o bien es la película la que en lugar de “continuar” se repliega sobre sí misma y sobre una imagen provisoriamente definitiva, que permite al sujeto-espectador seguir creyendo en el cine y al ciudadano vivir su vida. Un alto en el espectador, un alto en la imagen: el cine ha entrado en su edad adulta. La esfera de lo visible dejó de estar totalmente disponible: hay ausencias y huecos, cavidades necesarias y llenos superfluos, imágenes que faltarán siempre y miradas para siempre insuficientes. Espectáculo y espectador asumen sus responsabilidades. Es así que, habiendo escogido el cine, ese famoso “arte de la imagen en movimiento”, empecé mi vida de “cinéfilo” bajo el signo paradójico de una primera *imagen detenida*. Ese alto me protegió de la necrofilia estricta y no vi ninguna de las películas raras o documentales “sobre los campos de concentración” que siguieron a *Kapo*. Para mí el asunto había concluido con *Noche y niebla* y el artículo de Rivette. Durante mucho tiempo fui como el gobierno francés, que ante cualquier incidente antisemita difundía precipitadamente la película de Resnais, como si formara parte de un arsenal secreto que podía oponer indefinidamente sus virtudes de exorcismo a la recurrencia del Mal. Pero si yo no aplicaba el axioma del “travelling de *Kapo*” a las películas cuyo tema las exponía a la abyección, es porque intentaba aplicárselo a *todos* los films. “Hay cosas —había escrito Rivette— que deben ser abordadas en el miedo y en el temblor; la muerte sin duda es una de ellas; ¿cómo filmar algo tan misterioso sin sentirse un impostor?” Yo estaba de acuerdo. Y como son raras las películas en las que no muere alguien, había muchas ocasiones de tener miedo y de temblar. Ciertos cineastas, efectivamente, no eran impostores. Es así como, siempre en 1959, la muerte de Miyagi en *Cuentos de la luna pálida* me clavó, desgarrado, a mi butaca del teatro Bertrand. Porque Mizoguchi había filmado la muerte como una fatalidad vaga, de la cual se veía

claramente que podía y no podía producirse. Recuerdo la escena: en la campiña japonesa unos bandidos hambrientos atacan a unos viajeros y uno de los bandidos atraviesa a Miyagi con su lanza. Pero lo hace casi inadvertidamente, titubeando, movido por un resto de violencia o por un reflejo estúpido. Este evento posa tan poco para la cámara que esta estuvo a punto de no verlo, y estoy persuadido de que a todo espectador de *Cuentos de la luna pálida* se le ocurrió la misma idea loca y casi supersticiosa: si el movimiento de cámara no hubiera sido tan lento, la acción se habría producido fuera de cuadro o —¿quién sabe?— simplemente no se habría producido. ¿Culpa de la cámara? Disociándola de las gesticulaciones de los actores, Mizoguchi procede exactamente a la inversa de *Kapo*. En lugar de una mirada decorativa, Mizoguchi lanza una ojeada que “hace como si no viera”, una mirada que preferiría no haber visto nada, y de esa manera muestra el acontecimiento tal como se produce, ineluctablemente y al sesgo. Un hecho absurdo como todo incidente que se convierte en tragedia y carente de sentido, como la guerra, una calamidad que a Mizoguchi nunca le gustó. Un acontecimiento que no nos afecta lo suficiente como para que uno siga su camino avergonzado. Estoy seguro de que en este preciso instante cualquier espectador de los *Cuentos* sabe *absolutamente* lo que es el absurdo de la guerra. No importa que el espectador sea occidental, la película japonesa y la guerra medieval: basta pasar del acto de señalar con el dedo al arte de señalar con la mirada para que ese saber, tan furtivo como universal, el único del cual el cine es capaz, nos sea otorgado. Al optar tan temprano por la panorámica de *Cuentos* contra el travelling de *Kapo*, escogí algo cuya gravedad no comprendí sino diez años después, al calor, tan radical como tardío, de la politización post 68 de los *Cahiers*. Ahora bien, si Pontecorvo, futuro director de *La batalla de Argelia*, es un cineasta valiente cuyas opiniones políticas comparto en general, Mizoguchi solo vivió para su arte y parece haber sido, políticamente hablando, un oportunista. ¿Donde está la diferencia? Justamente en “el miedo y el temblor”. Mizoguchi le tiene miedo a la guerra porque, a diferencia de su hermano menor Kurosawa, los hombrillos cortándose mutuamente las carótidas contra un fondo de virilidad feudal lo espantan. De ese miedo, de esas ganas de vomitar y de huir proviene aquella panorámica sorprendente. Es ese miedo el que hace que ese sea un momento justo, es decir, un momento que se puede compartir. En cuanto a Pontecorvo, no tiembla ni tiene miedo; los campos de concentración solo lo indignan ideológicamente. Por eso se inscribe “al margen” de la escena, bajo los auspicios proxenetas de un bonito

travelling. El cine —me daba cuenta— oscilaba muy frecuentemente entre esos dos polos. Incluso en el caso de cineastas más consistentes que Pontecorvo, choqué más de una vez contra esa manera contrabandista —la práctica “mosquita muerta” y generalizada del guiño— de sobrecargar con bellezas parásitas o con informaciones cómplices una escena que no necesitaba más. Como la ráfaga de viento que empuja el paracaídas blanco que cubre como un sudario el cuerpo del soldado muerto en *Los invasores* de Fuller y que me incomodó durante años. Menos, sin embargo, que la pollera levantada de Anna Magnani, víctima de otra ráfaga (de ametralladora) en uno de los episodios de *Roma, ciudad abierta*. Rossellini también daba “golpes bajos” pero lo hacía de una forma tan novedosa que se necesitaron años para comprender hacia qué abismos nos llevaba. ¿Dónde termina el acontecimiento? ¿Dónde está la crueldad? ¿Dónde empieza la obscenidad y dónde termina la pornografía? Sabía que estas eran las cuestiones, obsesivas, inherentes al cine de “después de los campos de concentración”. Cine que yo bauticé, para mí solo y porque tenía mi edad, “cine moderno”. Ese cine moderno tenía una característica: era *cruel*. Y nosotros teníamos otra: aceptábamos esa crueldad. La crueldad era el “lado bueno”. Era ella la que decía no a la ilustración académica y denunciaba el sentimentalismo hipócrita de un humanismo por aquel entonces muy charlatán. La crueldad de Mizoguchi, por ejemplo, consistía en montar al mismo tiempo dos movimientos irreconciliables y en producir un sentimiento desgarrador de “falta de auxilio a persona en peligro”. Sentimiento moderno por excelencia, que precedió en tan solo quince años a los grandes travellings impasibles de *Week-end*. Sentimiento arcaico también ya que esa crueldad era tan vieja como el cine mismo, el índice de lo que era fundamentalmente moderno en él, desde el último plano de *Luces de la ciudad* de Chaplin hasta *El desconocido* de Browning, pasando por el final de *Nana*. ¿Cómo olvidar aquel lento y tembloroso travelling que lanza el joven Renoir frente a Nana en su lecho, sifilitica y agonizante? ¿Cómo hicieron (nos rebelábamos las ratas de cinemateca en que nos habíamos convertido) para ver en Renoir un poeta de la vida beata cuando en realidad era uno de los raros cineastas capaces de liquidar a un personaje a golpes de travelling? De hecho, la crueldad entraba en la lógica de mi itinerario de combatiente de los *Cahiers*. André Bazin, que ya había escrito la teoría de esa crueldad, la encontró tan estrechamente ligada a la esencia misma del cine que la convirtió en “su cosa”. A Bazin, aquel santo laico, le encantaba *Historia de Louisiana* de

Flaherty porque se veía un cocodrilo comerse un pájaro en tiempo real y en un solo plano: demostración cinematográfica y montaje prohibido. Escoger los *Cahiers* era elegir el realismo y, como descubrí más tarde, un cierto desprecio por la imaginación. Al “¿Quieres ver? Toma, mira esto” de Lacan, respondía por adelantado un “¿Eso fue filmado? ¡Entonces hay que verlo!”. Incluso y sobre todo cuando “eso” resultaba desagradable, intolerable o decididamente invisible. Ese realismo tenía dos caras. Si era a través de él como los modernos mostraban un mundo sobreviviente, fue a través de un realismo completamente diferente (más bien una “realística”) como las propagandas filmadas de los años 40 habían colaborado con la mentira y prefigurado la muerte (el cine francés, cómplice durante la ocupación alemana). Es por eso que resultaba justo, a pesar de todo, llamar al primero de los dos, nacido en Italia, “neorrealismo”. Es imposible amar “el arte del siglo” sin ver ese arte trabajando para la locura del siglo y trabajado por ella. A diferencia del teatro (crisis y cura colectivas), el cine (información y luto personales) estaba íntimamente comprometido con el horror del cual apenas se levantaba. Yo heredé un convalesciente culpable, un niño envejecido, una hipótesis sostenida. Envejeceríamos juntos, pero no eternamente.

Heredero consciente, cinéfilo e hijo modelo del cine, con “el travelling de *Kapo*” como amuleto protector, veía pasar los años con una sorda aprensión: ¿y si el amuleto perdiera su eficacia? Recuerdo cuando, a cargo de un curso muy numeroso como profesor en la Universidad de Censier-París, fotocopí el texto de Rivette y lo distribuí entre mis alumnos para que lo leyeran y dieran su opinión. Todavía estábamos en la época “roja” durante la cual algunos alumnos intentaban recuperar a través de sus profesores migajas de la radicalidad política del 68. Me parece que, por respeto a mí, los más motivados consintieron en ver “De la abyección” como un documento histórico interesante pero pasado de moda. No fui rígido con ellos ni les guardé rencor. Si por casualidad repitiera la experiencia con estudiantes de ahora, no me preocuparía por saber si lo que les perturba es el travelling, sino más bien por saber si existe para ellos algún índice de abyección. Para ser franco, mucho me temo que no lo haya. Esto es señal no solo de que los travellings ya no tienen nada que ver con la moral sino de que el cine está demasiado débil para albergar semejante problemática. Lo que pasa es que treinta años después de las reiteradas proyecciones de *Noche y niebla* en el liceo Voltaire, los campos de concentración (que me sirvieron de escena primitiva) dejaron de estar fijados en el

respeto sagrado donde los mantenían Resnais, Cayrol y algunos otros. Abandonada a los historiadores y a los curiosos, de ahora en adelante la cuestión de los campos de concentración forma parte de sus trabajos, de sus divergencias, de sus locuras. El deseo "forcluso" que vuelve de manera "alucinatoria a la realidad" es evidentemente aquel que nunca debió volver: el deseo de que no hubieran existido cámaras de gas, ni la solución final ni, *in extremis*, campos de concentración: revisionismo, faurisonismo, negacionismo, siniestros y últimos "ismos". No es solamente el travelling de *Kapo* lo que hereda hoy un estudiante de cine, sino una transmisión defectuosa, un tabú mal elevado; en otras palabras, una nueva vuelta de tuerca en la historia estúpida de la tribalización de lo "mismo" y la fobia a lo "otro". Aquel alto en la imagen dejó de operar; la banalidad del mal puede animar nuevos altos, esta vez electrónicos.

En la Francia actual se advierten suficientes síntomas para que, retornando sobre lo que vivimos como Historia, alguien de mi generación tome conciencia del paisaje en el que creció. Paisaje trágico y al mismo tiempo confortable. Dos sueños políticos —el americano y el comunista— trazados por Yalta. A nuestra espalda: un punto de no retorno moral simbolizado por Auschwitz y el concepto nuevo de "crimen contra la humanidad". Frente a nosotros: el impensable y casi tranquilizador apocalipsis atómico. Todo esto, que acaba de terminar, duró más de cuarenta años. Yo formo parte de la primera generación para la que el racismo y el antisemitismo habían sido definitivamente arrojados al "basurero de la Historia". La primera, ¿y la única? La única al menos que no se alarmó fácilmente frente al lobo del fascismo —"¡No pasarán! ¡Los fascistas no pasarán!"— simplemente porque parecía cosa del pasado, sin sentido y de una vez por todas acabada. Error, obviamente. Error que no impidió vivir bien esos "gloriosos treinta años" de abundancia, aunque entre comillas. Ingenuidad, por supuesto, y también creencia ingenua en que, en el campo estético, la necrofilia elegante de Resnais mantendría eternamente "a distancia" toda intrusión no delicada.

"No puede haber poesía después de Auschwitz", declaraba Adorno; más tarde se retractó de su célebre frase. "No puede haber ficción después de Resnais", pude haber dicho yo como un eco, antes de abandonar esa idea un poco excesiva. Protegidos por la onda de choque producida por el descubrimiento de los campos de concentración, ¿creímos que la humanidad había caído (una sola vez pero nunca más) en lo inhumano? ¿Apostamos realmente que, por una vez, "lo peor quedaba a buen recaudo"? ¿Esperamos hasta ese punto que lo que aún no llamábamos la Shoah fuese el acontecimiento *único* "gracias" al cual la

humanidad *entera* "salía" de la Historia para sobrevolarla un instante y reconocer en ella, evitable, el peor rostro de su posible destino? Parece que sí.

Pero si "único" y "entera" estaban de más y si la humanidad no heredaba la Shoah como la metáfora de aquello de lo que fue y es capaz, la exterminación de los judíos quedará como una historia de judíos, luego —por orden decreciente de culpabilidad, por metonimia— una historia muy alemana, bastante francesa, árabe únicamente de rebote, muy poco danesa y casi nada búlgara. Es a la posibilidad de la metáfora a lo que respondía, en el cine, el imperativo "moderno" de pronunciar el alto en la imagen y el embargo de la ficción. Para aprender a contar de manera distinta otra historia en la cual "el género humano" sería el único personaje y la primera antiestrella. Para dar a luz otro cine, un cine que "sabría" que convertir demasiado pronto el acontecimiento en ficción implica quitarle su unicidad, porque la ficción es esa libertad que desmigaja y que se abre, de antemano, a las variantes infinitas y a la seducción del mentir-verdadero.

En 1989, mientras trabajaba para el diario *Liberation* en Phnom-Phen y en el campo camboyano, vislumbré cómo es un genocidio (e incluso un autogenocidio) que no deja detrás de sí ninguna imagen y casi ninguna huella. La prueba de que el cine ya no estaba íntimamente ligado a la historia de los hombres, ni siquiera en su vertiente inhumana, la constataba yo, irónicamente, en el hecho de que —a diferencia de los verdugos nazis que habían filmado a sus víctimas— los khmers rojos solo habían dejado fotos y osarios. Ahora bien, dado que otro genocidio, el camboyano, se había quedado a la vez sin imágenes y sin castigo, la Shoah misma entraba en el reino de lo relativo por un efecto de contagio retroactivo. Retorno de la metáfora bloqueada a la metonimia activa; de la imagen detenida a la viralidad analógica. Todo ocurrió muy de prisa: desde 1990, la revolución rumana acusaba a asesinos indiscutibles bajo cargos tan frívolos como portación ilegal de armas de fuego y genocidio. ¿Había que volver a empezar todo desde el principio? Si, todo. Pero esta vez sin el cine. De allí mi duelo.

Porque *creímos*, indudablemente, en el cine. Es decir, hicimos todo lo posible para no creer en él. Esa es toda la historia de los *Cahiers du cinéma* post-68 y de su imposible rechazo del bazinismo. Por supuesto que no se trataba de "dormirse en los laureles" ni de descorazonar a Roland Barthes confundiendo la realidad con su representación. Eramos, sin duda, demasiado sabios para no inscribir el lugar del espectador en la concatenación significante o para no vislumbrar las ideologías que persistían detrás de la falsa neutralidad de la técnica. Incluso Pascal Bonnitser y yo fuimos muy

valientes en aquel auditorio universitario repleto de izquierdistas burlones, cuando gritamos con voz temblorosa que una película no se "veía" sino que se "leía". Esfuerzos loables por permanecer del lado de los que no se dejaban engañar. Esfuerzos loables y, en lo que a mí concierne, vanos. Siempre llega el momento en que, a pesar de todo, hay que pagar la deuda en la caja de la creencia cándida y *atreverse a creer en lo que se ve*.

Ciertamente, no estamos obligados a creer en lo que vemos —incluso es peligroso— pero tampoco estamos obligados a amar el cine. Tiene que haber riesgo y virtud —en una palabra, valor— en el hecho de mostrarle algo a alguien capaz de mirar lo que se le muestra. ¿De qué serviría enseñarle a alguien a "leer" lo visual y a "decodificar" los mensajes si no persiste, así sea mínima, la más arraigada de las convicciones: que *ver* es siempre superior a no ver? Y que lo que no se vio "a tiempo" no se verá jamás. El cine es el arte del presente. Y si la nostalgia no le sienta para nada, es porque la melancolía es su reverso inmediato.

Recuerdo la vehemencia con que defendí este tema por primera y última vez. Fue en Teherán, en una escuela de cine. Frente a los periodistas invitados, Khemaïs K. y yo, había filas de muchachos con barbas incipientes de un lado y filas de bultos negros del otro (sin duda eran las mujeres). Los muchachos a la izquierda y las chicas a la derecha, según el apartheid en vigor allá. Las preguntas más interesantes (las de las mujeres) nos llegaban en forma de papelitos furtivos. Al verlas tan atentas y tan estúpidamente cubiertas, me dejé llevar por una cólera sin objeto que no iba dirigida a ellas sino a toda la gente del poder para quien lo visible era ante todo lo que debía ser leído, es decir, sospechado de traición y controlado con la ayuda de un chador o de una policía de los signos. Envalentonado por lo extraño del momento y del lugar, lancé una prédica en favor de lo visual frente un público cubierto que asentía con leves movimientos de cabeza.

Rabia tardía, rabia terminal. Porque la época de la sospecha se acabó definitivamente. Solo se sospecha allí donde una cierta idea de la verdad está en juego. Los únicos que reaccionan son los integristas y los beatos, los que le buscan pulgas al *Cristo* de Scorsese y a la *María* de Godard. Las imágenes ya no están del lado de la verdad dialéctica del "ver" y del "mostrar"; pasaron íntegramente a formar parte de la promoción, de la publicidad, es decir, del poder. Es demasiado tarde para no empezar a trabajar en lo que queda: la leyenda póstuma y dorada de lo que fue el cine. De lo que fue y hubiera podido ser. "Nuestro trabajo será mostrar cómo los individuos reunidos a oscuras encendían la imaginación para calentar

su realidad (el cine mudo). Y mostrar cómo dejaron extinguir la llama al ritmo de las conquistas sociales, contentándose con mantenerlo a fuego lento (el cine sonoro y la televisión en un rincón de la pieza)". Cuando estableció este programa (fue ayer, en 1989), el historiador Jean-Luc Godard podría haber agregado: "¡Al fin solo!".

En cuanto a mí, recuerdo muy bien el momento preciso en que tuve que revisar el axioma del "travelling de *Kapo*", y también el concepto casero de "cine moderno". En 1979 se exhibió en televisión la serie americana *Holocausto*, de Marvin Chomsky. En ese momento concluyó una etapa que me envió de regreso a todos mis puntos de partida. Porque si bien los americanos le permitieron a George Stevens realizar en 1945 el sorprendente documental del que hablamos antes, no lo difundieron nunca a causa de la guerra fría. Incapaces de "tratar" esa historia que después de todo no era la de ellos, los empresarios de espectáculos americanos la habían dejado provisoriamente en manos de los artistas europeos. Pero ellos (los americanos) tenían sobre esa historia, como sobre cualquier historia, un derecho preeminente, y tarde o temprano la máquina televisiva hollywoodense se atrevería a contar nuestra historia. Lo haría con todo el respeto del mundo pero no podría hacer otra cosa que venderla como una historia americana más.

*Holocausto* sería entonces la desgracia que le ocurre a una familia judía, desgracia que la separa y la aniquila: con extras demasiado gordos, grandes actuaciones, un humanismo irreprochable, escenas de acción y melodrama. Y el público sentiría compasión.

¿Es únicamente bajo la forma del "docudrama" a la americana como esta historia podría salir de los cineclubes y, por medio de la televisión, interesar a esa versión sumisa de la "humanidad entera" que es el público de la televisión mundial? Seguramente, la simulación-*Holocausto* ya no apuntaba sobre la alienación de una humanidad capaz de un crimen contra sí misma, sino que permanecía obstinadamente incapaz de hacer resurgir de esa historia a los seres singulares que fueron, uno a uno, con un nombre, un rostro y una historia, los judíos exterminados. Es una historieta (el *Maus* de Spiegelman) la que se atrevería, años más tarde, a perpetrar ese acto salvador de resingularización. La historieta, no el cine, a tal punto es cierto que el cine americano detesta la singularidad. Con *Holocausto* Marvin Chomsky volvía a traer, modesto y triunfal, a nuestro enemigo estético de siempre: el buen "poster" sociológico, con su casting bien estudiado de especímenes sufrientes y su espectáculo de "luces y sonido" de "retratos-hablados" animados. ¿La prueba? En esa misma época

empezaron a circular —y a indignar— los escritos revisionistas que niegan la existencia de los campos de exterminio nazis.

Necesité veinte años para pasar de mi "travelling de *Kapo*" a este *Holocausto* irreprochable. Me tomé mi tiempo. La "cuestión" de los campos de concentración, la cuestión misma de mi prehistoria, siempre me sería planteada, pero ya no a través del cine. Ahora bien, gracias al cine entendí por qué esa historia me afectaba, por qué lado me agarraba y bajo qué forma se me apareció (un leve travelling que estaba de más). Hay que ser leal hacia el rostro de lo que un día nos transformó. Y toda "forma" es un rostro que nos mira. Por eso nunca creí (aunque les temía) en los que desde el cineclub del liceo huían con voz llena de condescendencia de los pobres locos —y locas— "formalistas", culpables de preferir al "contenido" de las películas el goce personal de su "forma". Solo quien se estrelló muy temprano contra la violencia formal terminará sabiendo de qué manera esa violencia tiene también un "fondo" (pero se necesita toda una vida, la de uno). Y llegará el momento, siempre demasiado pronto, de morir curado, habiendo trastocado el enigma de las figuras singulares de su historia por las banalidades del "cine-reflejo-de-la-sociedad" y otras preguntas graves y necesariamente sin respuesta. La forma es deseo, el fondo no es más que la tela cuando ya no estamos ahí.

Todo esto me lo decía hace algún tiempo mientras veía por televisión un clip que entrelazaba, melosamente, las imágenes de cantantes muy famosos con las de niños africanos famélicos. Los cantantes ricos —"We are the children, we are the world!"— mezclaban su imagen con la de los niños hambrientos. De hecho, tomaban su lugar, los reemplazaban, los borraban. Fundiendo y encadenando estrellas de la música pop y esqueletos en un parpadeo figurativo donde dos imágenes trataban de ser una sola, el clip ejecutaba con elegancia esa comunión electrónica entre el Norte y el Sur. Aquí está, me dije, el rostro actual de la abyección y la forma mejorada de mi travelling de *Kapo*. Me gustaría que estas cosas asquearan al menos a un adolescente de hoy, o que le dieran vergüenza. No tanto vergüenza de estar bien alimentado y de ser opulento, sino más bien de que se considere que tiene que ser seducido estéticamente allí donde solo importa la conciencia (aunque sea mala) de ser un ser humano, y nada más.

Sin embargo, terminé por decirme, toda mi historia está ahí. En 1961 un movimiento de cámara estetizaba un cadáver y treinta años más tarde, un fundido encadenado hacía bailar juntos a los muertos de hambre y a los satisfechos. Nada cambió. Ni siquiera yo, siempre incapaz de ver en él lo

carnavalesco de una danza de muerte a la vez medieval y ultramoderna. Tampoco cambiaron los conceptos dominantes de la postal bienpensante de la "belleza" consensual. La forma, sin embargo, cambió un poco. En *Kapo* todavía era posible detestar a Pontecorvo por haber anulado a la ligera una distancia que habría tenido que "respetar". El travelling era inmoral porque nos ponía, a él cineasta y a mí espectador, fuera de lugar. Un lugar en el cual yo no podía ni quería estar. Porque me "deportaba" de mi situación real de espectador como testigo para meterme a la fuerza dentro del cuadro. Ahora bien, ¿qué otro sentido podría tener la frase de Godard, si no el de que no hay que ponerse nunca en donde no se está, ni hablar en el lugar de los demás? Cuando imagino los gestos de Pontecorvo al decidir el travelling, simulándolo con las manos, le guardo aun más rencor por cuanto en 1961 un travelling representaba todavía rieles, maquinistas, en resumen, un esfuerzo físico considerable. Pero me resulta más difícil imaginar los gestos del responsable del fundido encadenado electrónico de *We Are the Children*. Lo adivino apretando botones en una consola, tocando las imágenes con la punta de los dedos, definitivamente ausente de lo que (y de los que) ellas representan; incapaz de sospechar que se le puede tener rencor por ser un esclavo de gestos automáticos. Es que pertenece a un mundo —la televisión— en el que, al haber desaparecido poco a poco la alteridad, ya no hay buenos ni malos procedimientos de manipulación de las imágenes. Estas ya no serán nunca "imagen del otro" sino imágenes entre otras en el mercado de las imágenes de marca. Y ese mundo, contra el que ya no me rebelo, que provoca en mí aburrimiento e inquietud, es precisamente el mundo "sin el cine". Es decir, sin el sentimiento de pertenencia a la humanidad a través de un país suplementario llamado cine. Y sé muy bien por qué adopté el cine: para que a cambio me adoptara. Para que me enseñara a tocar incansablemente con la mirada a qué distancia de mí empezaba el otro.

Esta historia, naturalmente, empieza y termina con los campos de concentración porque son el caso límite que me esperaba al comienzo de mi vida y a la salida de la infancia. En cuanto a mi infancia, hubiera necesitado toda una vida para reconquistarla. Es por eso —mensaje para Jean-Louis S.— que terminaré yendo a ver *Bambi*. ■

Publicado en *Trafic* N° 4, otoño de 1992, Ediciones POL, París. Derechos reservados.

Traducción del francés: Mauricio Martínez-Cavard. © 1995

# Amantes: debemos conocernos

No podemos seguir así, viéndonos a escondidas. Tenemos que saber cómo son ustedes y cómo les gustaría que fuéramos nosotros. Envíe esta hoja por correo o personalmente a Esmeralda 779 6º A (1007) Capital Federal o por fax al 322-7518. Nos ayudará a mejorar la revista. O no. Entre todas las respuestas recibidas sortearemos tres suscripciones por 12 números. Si en sus respuestas dice que la revista es una porquería puede optar por un pancho y una coca. Tiene tiempo de enviarla hasta el 20 de septiembre. Los escuchamos.

|                                                                      |
|----------------------------------------------------------------------|
| Nombre y apellido .....                                              |
| Edad .....                                                           |
| Ocupación .....<br>(si es estudiante especificar facultad y carrera) |
| Dirección ..... T.E. ....                                            |

1) Compra *El Amante*:  
(marque con una x)

- 10-12 veces al año ..... ☐
- 6-9 veces al año ..... ☐
- Menos de 6 veces al año ..... ☐
- La lee de ojito ..... ☐

2) ¿Qué es lo que le gusta de la revista? .....

.....

.....

.....

3) ¿Qué es lo que no le gusta? .....

.....

.....

.....

4) ¿Qué es lo que le falta? .....

.....

.....

.....

5) ¿Qué es lo que le sobra? .....

.....

.....

.....

Escribannos. Necesitamos que nos ayuden a conocerlos  
y a conocer su opinión para hacer una revista cada vez mejor. Gracias.

*No recordamos el origen de esta nota,  
pero bien podría ser el siguiente.  
Su autor reúne dos características casi antagónicas.  
Por un lado, es un fanático de las películas de Disney.  
Por el otro, es un obsesivo de la observación detallada  
de la puesta en escena de cada film que ve.  
Así que un día, alguien le dijo:  
“Che, Sergio, si a vos te interesa tanto desmenuzar las películas,  
por qué en vez de matarte con los dibujos animados  
no lo hacés con la obra de un cineasta que haya pensado  
cada plano que hizo al menos tanto como vos los pensás a posteriori”.  
Se sabe que no hay ejemplo mejor en tal sentido que el implacable Fritz Lang.*



# La sombra de un gigante

por Sergio Eisen

Mientras me sumergía en el espeso clima de *La mujer del cuadro* y *Scarlet Street*, recordaba el relato de Fritz Lang de aquel día en que fue invitado por Goebbels, el ministro de Propaganda del nacionalsocialismo, para ofrecerle el cargo de Director General Supremo de la industria cinematográfica alemana.

A primera vista no parece existir una relación directa entre el episodio real y estas dos películas dirigidas por Lang en América; sin embargo, las tres historias parecen estar envueltas por la atmósfera resbaladiza propia de los sueños, la extraña atmósfera en la que entramos sin saber cuándo vamos a poder salir de ella.

Esta sensación crece cuando advertimos que los actores principales de *La mujer...*, Edward G. Robinson, Joan Bennett y Dan Duryea, vuelven a aparecer en *Scarlet...* con otros ropajes y asumiendo nuevos roles que a veces parecen ser los mismos. Ver a Robinson, un duro del cine negro, en la piel de dos personajes frágiles y atribulados nos invita a entrar en un territorio donde lo conocido toma formas insospechadas.

Cuando Lang fue citado por el ministro del Tercer Reich, ya se había distanciado de su esposa Thea von Harbou, que se había afiliado al partido de Hitler, y acababan de prohibir su última película: *El testamento del Dr. Mabuse*.

*Me ordenaron que fuese a ver al doctor Goebbels. Me puse los pantalones de rayas, mi levita y mi cuello duro. No me sentía muy a gusto. Era el nuevo Ministerio de Propaganda. Se va por unos pasillos largos y amplios con baldosas de piedra, resuenan tus pasos y al dar vuelta al pasillo te encuentras con dos tipos que llevan armas. No era muy agradable. Llegas a otro escritorio, a un tercero, y por fin a una pequeña habitación, y te dicen: "Espere aquí". De modo que ya estás sudando un poco. La puerta da a un despacho larguísimo, en cuyo extremo está el doctor Goebbels. Dice: "Pase, señor Lang", y resulta ser el hombre más encantador que te puedas imaginar.*

*[...] Me dijo: "Mire, lo siento muchísimo, pero tuvimos que confiscarle la película. Era precisamente el final lo que no nos gustó". No dijo nada de las verdaderas razones (los slogans nazis en boca de un criminal loco). "Tal como es la película, debería tener otro final. Que un criminal así se vuelva loco no es suficiente castigo. La gente tiene que destruirlo." Yo no pensaba más que en "¿cómo se sale de aquí?". Quería sacar algo de dinero del banco. Por la ventana se veía un gran reloj; y las manecillas se movían lentamente.*

*Finalmente, me dijo: "El Führer ha visto sus películas y ha dicho que usted es el hombre que nos hará las grandes películas nazis". Le dije: "Me complace, herr ministro". ¿Qué otra cosa podía decir? Ese fue el momento en que pensé: "esta tarde es la única ocasión en que podrás salir con seguridad de Alemania". Volví a mirar el reloj. A las dos y media cierran los bancos, ¿cómo podré salir de aquí? No salí. Fue muy amable. Le dije que sí a todo. Cuando salí era demasiado tarde. No podía sacar mi dinero. Fui a casa y le dije a mi mayordomo: "Mira, tengo que ir a París. Prepara las cosas necesarias para unos cuantos días", porque entonces no me atrevía a decir la verdad a nadie. Cuando él no*

*miraba, metí en la valija todas esas cosas que tiene cualquier hombre: una pitillera de oro, una cadena de oro, los botones para la camisa, el poco dinero que se tiene en casa, y le dije: "Lleva esto a la estación, saca el boleto, y yo llegaré después".*

*Como tenía miedo de que me siguiese alguien, llegué justo un momento antes de que saliera el tren. Miré a mi alrededor por encima del hombro. Parecía una película emocionante pero de las malas.*

*El tren comenzó su marcha. Lang escondió su dinero dentro del libro de quejas del vagón-restaurante. La última estación alemana estaba muy cerca. Volvió a su vagón y empezó a dormirse. Prefería que los guardias fronterizos lo encontraran dormido cuando viniesen a inspeccionar.*

## La mujer del cuadro

Richard Wanley es un apacible profesor de psicología criminal.

Su esposa y sus dos hijos salen por unos días de vacaciones.

Wanley se propone continuar con la vida de siempre pero su situación se transforma a partir del momento en que queda fascinado por el retrato de una mujer en una vidriera.

La mujer del cuadro se presenta ante él de manera real y, seducido por ella, acepta acompañarla a su departamento.

Inesperadamente aparece el amante celoso y Wanley se ve forzado a matarlo en defensa propia. Acorralado por las circunstancias, intenta liberarse del cadáver pero la búsqueda policial y la aparición de un sobornador van complicando las cosas hasta que, finalmente, Wanley decide suicidarse. En ese momento lo despiertan y se da cuenta de que todo había sido una horrible pesadilla.

La idea de encapsular la trama policial dentro de un sueño surgió del propio Lang y fue motivo de serios choques con el guionista Nunnally Johnson y con la crítica, que consideró el recurso como una concesión para suavizar la historia. Pero Lang no utiliza el sueño como un medio para decirnos "pueden quedarse tranquilos, todo lo que acaban de ver fue una pesadilla", sino que transforma un policial negro en un viaje penumbroso por los rincones más sombríos de un hombre común atormentado por la culpa que le produce tener fantasías sexuales con una mujer que no es su esposa.

La narración sigue las coordenadas caprichosas de un sueño y abandona la tercera persona para convertirse en la historia creada desde el interior del propio personaje.

Cuando Wanley ve por primera vez el retrato de la hermosa mujer, la cámara está afuera de la vidriera, pero cuando lo ve por segunda vez se produce un salto de eje y la cámara cruza el vidrio, colocándose adentro de la vidriera. Desde esta ubicación la imagen de Wanley sufre una transformación: al lado de su rostro se ve el reflejo del rostro de la mujer pintada como si ella surgiera de su propia mente. Ese reflejo, estático y congelado, se anima cuando se superpone con el rostro de la mujer real que dio vida a ese retrato.

Este salto de eje indica un cambio cualitativo en la experiencia del personaje: esa imagen petrificada, sublime e ideal, se despierta y nace dentro del propio Wanley, que inventa y crea



*Joan Bennett en La mujer del cuadro*

desde sí a la mujer deseada. La superposición de imágenes, la pérdida de sus límites precisos y la nueva perspectiva desde el otro lado del vidrio indican que Wanley acaba de ingresar en el territorio de sus fantasías, donde lo conocido, lo nítido y lo ordenado han cedido paso a una nueva dimensión gobernada por lo desconcertante, lo confuso y lo impredecible. Estas terribles sensaciones irrumpen precisamente cuando se corre el velo y queda al descubierto el deseo de algo prohibido.

El progresivo acercamiento al mundo interno de Wanley se muestra a través de tres planos representativos que toman al personaje desde distintas distancias. Lang introduce al protagonista dando clases en una enorme aula desde una distancia muy alejada. Wanley explica a sus alumnos los diferentes grados de culpabilidad, distinguiendo entre el que asesina por diversión y el que mata en defensa propia. La distancia parece sugerir que la vida ordenada y tranquila de este profesor, que da clases con la luminosidad de la mañana, nada tiene que ver con el mundo oscuro de los crímenes, las culpas y el castigo.

Cuando Wanley entra en el sueño, Lang se acerca un poco más y lo capta desde un plano medio que abre una nueva percepción del personaje. En este nuevo estado Wanley ya no es capaz de discriminar entre matar por juego y hacerlo en defensa propia, y cuando se ve obligado a matar al descontrolado amante se siente un criminal y actúa como si realmente lo fuera. En lugar de llamar a la policía, decide ocultar el cadáver, que parece pesar tanto como su propia conciencia. El cuerpo del muerto es enorme frente al diminuto tamaño de Wanley, que va dejando

profundas huellas a cada paso.

Sumergido en un mundo de angustias y miedos indefinibles, el personaje acaba suicidándose. Ese instante es capturado por un primer plano del rostro iluminado de Wanley sobre el fondo de un oscuro sofá. Con el pasaje progresivo desde un plano general a este primer plano, Lang revela que todo lo que ocurrió anteriormente fue un viaje nocturno hacia las profundidades de este hombre común, que es despertado cuando sus propios temores lo tenían cercado.

Lang concibe el núcleo onírico de la historia como un espejo invertido del mundo ordenado, lineal y controlado del personaje. La idea de control está trabajada a través de la presencia de relojes que, como parte del decorado, van marcando en cada escena una referencia temporal muy precisa. Wanley da sus clases a las 10.30 am; en la escena siguiente, en la estación de ferrocarril, despide a su esposa e hijos, que van a tomar el tren de las 6 pm, y promete extrañarla cada minuto del día y cada segundo de la noche. Pero desde el momento en que, a partir del retrato que encuentra en el "cruce" de dos calles, empiezan a rodar sus fantasías, esos relojes comienzan a delatar con rigor mecánico la violación a la promesa que había hecho a su esposa. Lang subraya la ubicación de ese retrato en un cruce porque es el punto donde se interrumpe esa aparente linealidad que tiene la vida de Wanley. A partir de ese momento los relojes empiezan a gobernar y a imponer su tiránica condición irreversible, y el personaje entra en una dimensión en la que nada queda bajo su control.

Después del asesinato Wanley va a buscar su coche para

llevarse el cadáver y le promete a la mujer volver en una hora; sin embargo, las agujas indican que ha tardado más de lo previsto.

Se ha dicho más de una vez que *La mujer del cuadro*, con su estética dura, negra y brillante, impresiona por su extraño realismo: en este sueño el tiempo no se presenta como fluctuante; todo lo contrario, no solo aparece como rectilíneo sino que impone una métrica, un ritmo tan regular como el de un marcapasos, donde no hay cabida para los juegos de comprimir y dilatar el tiempo a fin de provocar emociones, como hacía Hitchcock. Gracias a esta cualidad rítmica, el sueño aparece como una extensión de la vida habitual de Wanley. Esto hace sospechar que Lang está más interesado en desplegar la representación escénica de un estado mental que en el relato policial en sí mismo.

El mundo paranoico de Wanley, junto con su sentimiento de culpa, crece desenfrenadamente y él deja de ser un hombre común para convertirse en un infractor. La mujer del cuadro lo conecta con sus deseos eróticos, que parecen conducirlo a un mundo peligroso ligado con la violencia física y con el crimen.

Desde el momento en que Wanley decide deshacerse del cadáver, todos los ojos de la historia se vuelven hacia él:

- Un vecino aparece justo en el momento en que Wanley sale del departamento de la chica en medio de la lluvia.
- El sereno del garaje se sorprende al verlo a esas horas de la noche.
- La policía nocturna lo detiene por llevar las luces apagadas.
- La lluvia, que se había interrumpido, vuelve a desatarse cuando traslada el cadáver dentro del coche.
- La policía de un puesto caminero lo detiene.
- Un semáforo lo hace frenar de golpe en una calle inhóspita y nuevamente lo acecha la mirada implacable de un vigilante.
- Cuando se detiene para dejar el cadáver, el sombrero de este se cae, Wanley rasga su saco en el alambrado, sus zapatos y los neumáticos dejan huellas en el barro.

Mediante estos infinitos detalles Lang concibe una puesta en escena aparentemente realista pero donde cada acontecimiento y situación se construyen desde y hacia el personaje de Wanley, como sucede en las escenas con sus dos amigos del club social. Uno de ellos es médico y desde un primer momento lo incita a que tenga una aventura; el otro es inspector de policía y —en el sueño— se ocupa de seguir el asesinato que comete Wanley. En el primer encuentro en el club aparecen con más fuerza los argumentos tentadores del médico, pero cuando Wanley entra en el sueño, el personaje del comisario, severo e implacable, se impone sobre el anterior y asume la corporización del rigor de la ley, la amenaza del castigo. A través de estos dos personajes se despliega la tensión de Wanley entre el querer y el deber. Sin darse cuenta y en su afán por encubrirse, va dando al comisario las pistas de su propio crimen, convirtiéndose en el sabueso de sí mismo.

Schelling definía lo “siniestro” como aquello que debiendo permanecer oculto se ha revelado. Pero esa revelación a la que asiste Wanley como paradigma del hombre común aparece escondida bajo la figura sublime de la mujer retratada. La belleza de ese cuadro es el comienzo de las experiencias terribles que Wanley es capaz de soportar, es un velo a través del cual se asoma el caos que habita en su interior.

Pero ese sentimiento de lo siniestro, por el cual el personaje se transforma de manera súbita en un asesino perseguido por la ley, queda protegido por el mismo sueño. Wanley ha experimentado lo siniestro como un estado potencial, posible y temible. Su viaje interior tiene pasaje de regreso. A Wanley lo despiertan cuando llega al núcleo más oscuro de sus fantasías pero también cuando vislumbra la luz: el sueño empieza con la oscuridad de la noche y se va aclarando a medida que llega a su fin.

### Scarlet Street

Cross es el tranquilo cajero de un banco. Se siente solo y no se lleva bien con su esposa, quien lo desprecia y maltrata. Su único placer es pintar pero jamás se atrevió a mostrar ni firmar sus cuadros. En ese mundo gris Cross conoce a Kitty, una chica mucho más joven que él, y se enamora de ella. Aconsejada por su novio (un sinvergüenza que la maltrata), Kitty seduce a Cross para sacarle dinero. Enamorado perdidamente de ella, Cross retira plata del banco para satisfacerla.

Le alquila un departamento en Greenwich Village, donde ella vivirá y él tendrá su atelier. Johnny, el amante de Kitty, consigue ubicar los cuadros de Cross, que pronto se cotizan en los circuitos artísticos. Como las obras no llevan firma, Kitty pone la suya y todo Nueva York la aclama como una gran artista. Cross acepta esta farsa, pero se descontrola cuando descubre que ella no lo ama. Insultado y humillado, la matará con un picahielo.

Cross pierde el trabajo y a su esposa, y Johnny, acusado por el asesinato de Kitty, es ejecutado en la silla eléctrica. Acosado por la culpa, Cross se transforma en su peor verdugo, terminando solo como un vagabundo mientras sus cuadros se cotizan cada vez más.

Mientras Wanley cobijaba su mundo oscuro bajo el manto de un sueño, Cross queda atrapado por sus visiones horribles, transformándose finalmente en ese hombre perdido y solo que él mismo había pintado absorbido por los grandes rascacielos y el frío de la lluvia. Los cuadros de Cross se levantan del lienzo y toman posesión de su mundo convirtiéndolo en una pesadilla. En *Scarlet Street* lo siniestro se adueña de la realidad y se instala en ella. Lo fantástico se encarna en lo real sin ninguna mediación. Existe una relación entre sus pinturas sin perspectiva, en las que las figuras parecen pegarse sobre sus fondos, y la vida asfixiante de este personaje acorralado por el engaño y la degradación. Como sus dibujos planos, Cross no puede verse a sí mismo con mayor perspectiva y queda pegado a un mundo, dominado por la sumisión.

El personaje se llama Christopher Cross, pero le dicen Chris. En inglés *crisscross* (entrelazado, cruzado) es una expresión que designa un juego de trueque de identidades. En esta historia, Cross acepta que sus cuadros sean firmados por Kitty. Todo el círculo artístico de NY cree que ella es la autora de las pinturas, y finalmente para salvarse de la silla eléctrica se ve obligado a ocultar que él es el autor de las apreciadas obras. Con el trueque de identidad Cross da todo a cambio de nada.

Al renunciar a la firma de sus obras, ya ni siquiera es dueño de sus propios sueños y pierde todo lo que tenía: su miserable familia, su trabajo, la confianza de sus amigos y la posibilidad de expresarse a través de sus dibujos y pinturas. Y, lo que es aun peor, se pierde a sí mismo: la renuncia a la firma de sus obras equivale a anular su propia identidad.

Como en el final de *La mujer del cuadro*, el personaje se detiene a contemplar el retrato de una mujer construido desde el propio deseo, pero mientras Wanley volvía a conectarse con su entorno y sus afectos, Cross queda completamente solo. Convertido en un linyera, camina en medio de la multitud, que desaparece lentamente a través de un encadenado para mostrar a Cross en su irremediable soledad, mientras se escuchan canciones navideñas.

Desde aquel encuentro casual con Kitty, el personaje inicia un viaje de descenso existencial del cual no podrá regresar. Lo sublime aparece nuevamente como una máscara detrás de la cual se oculta el abismo.

Lo “siniestro encarnado” se apropia de la puesta en escena, las sombras se agigantan y ese realismo ambiguo de *La mujer del cuadro*, que hacía creer que lo que ocurría en el sueño podía suceder realmente, se transforma aquí en un escenario poseído por la alucinación, en el que no quedan vestigios de lo cotidiano. Cuando Cross es juzgado por el asesinato de Kitty, Lang elude la típica planificación escénica de un juicio. Ubica a los testigos



Edward G. Robinson y Rosalind Ivan en *Scarlet Street*

delante de un fondo neutro y los ilumina con una luz blanca que rebota contra el mismo. La luz dibuja un círculo sobre los personajes mientras el resto queda en sombras. A través de un montaje encrespado, los testigos, tomados en primeros planos y planos medios, se van sucediendo uno tras otro sobre una estructura visual homogénea determinada por el fondo y la luz. La teatralidad de esta escena, a la que el ritmo le confiere su significado, hace pensar que el juicio y sus resultados son ficticios. Cross es declarado inocente, pero el verdadero juicio lo tendrá en el sórdido vagón de un tren donde unos periodistas que viajan para presenciar la ejecución de Johnny parecen representar su propia conciencia: "Nadie se libera de un asesinato, no hay forma de huir... nadie escapa al castigo. Yo prefiero tener un juez que me hable y no ser mi propio juez". Completamente solo con sus fantasmas, Cross cree escuchar las voces de Kitty y Johnny que lo acusan por haber sido asesinados. Las luces intermitentes de un cartel de neón parecen horadar con sus destellos la conciencia intranquila de Cross.

*Lang se despertó cuando oyó a los guardias fronterizos llamar a la puerta del vagón vecino. Le parecía escuchar la frase fatídica "Sr Lang, síganos", pero no ocurrió nada de eso. El tren reanudó la marcha y pasó la frontera. A la mañana siguiente estaba en*

*París. Nunca llegó a saber por qué los guardias no tocaron su puerta.*

Un aluvión de preguntas sin respuestas se interpone entre estas dos películas y las experiencias que atravesó el propio director en Alemania. ¿Acaso no vivió Lang, como los personajes de sus películas, el desmoronamiento de su mundo, donde todo aquello reconocible y confiable se vio arrasado y sacudido por la diabólica encarnación del nazismo?

Si Lang se hubiese quedado en Alemania haciendo cine para el régimen, ¿no se hubiera convertido en el patético Cross, hundido en una pesadilla, ajeno a su propia obra y perdiéndose a sí mismo? ¿No son Wanley y el propio Fritz Lang, uno creando bajo la forma de un sueño y el otro a través del cine, quienes después de vislumbrar el horror pueden salir de él sin quedar sumergidos en el corazón de las tinieblas?

No es el propósito de este trabajo contestar estas preguntas que tal vez no tengan ninguna respuesta. Pero de lo que no tengo dudas es de que al cruzar el océano para llegar a América Lang traía a la rastra una enorme y pesada sombra de la que nunca se separó. En *La mujer del cuadro* y *Scarlet Street* pueden verse contornos de esas sombras, sombras que en lugar de oscurecer arrojan luz porque a través de ellas siempre puede recomponerse la silueta nítida y única de un gigante llamado Fritz Lang. ■

**The Woman in the Window** (*La mujer del cuadro*), EE.UU., 1944, 99', blanco y negro. **Dirección:** Fritz Lang. **Producción:** Nunnally Johnson. **Guión:** Nunnally Johnson sobre la novela de J. H. Wallis. **Fotografía:** Milton Krasner. **Música:** Arthur Lange. **Montaje:** Marjorie Johnson y Paul Weatherwax. **Decorados:** Duncan Cramer y Julia Heron. **Vestuario:** Muriel King. Con Edward G. Robinson, Joan Bennett, Raymond Massey, Edmond Breon, Dan Duryea, Thomas E. Jackson, Dorothy Peterson, Arthur Loft.

**Scarlet Street** (*Mala mujer*), EE.UU., 1945, 102', blanco y negro. **Dirección:** Fritz Lang. **Producción:** Fritz Lang. **Guión:** Dudley Nichols sobre la novela de Georges de la Fouchardière. **Fotografía:** Milton Krasner. **Música:** Hans J. Salter. **Montaje:** Arthur Hilton. **Decorados:** Alexander Golitzen, Russel A. Gausman y Carl Lawrence. **Vestuario:** Travis Banton. Con Edward G. Robinson, Joan Bennett, Dan Duryea, Margaret Lindsay, Rosalind Ivan, Samuel S. Hinds, Jess Barker, Arthur Loft, Vladimir Sokoloff.

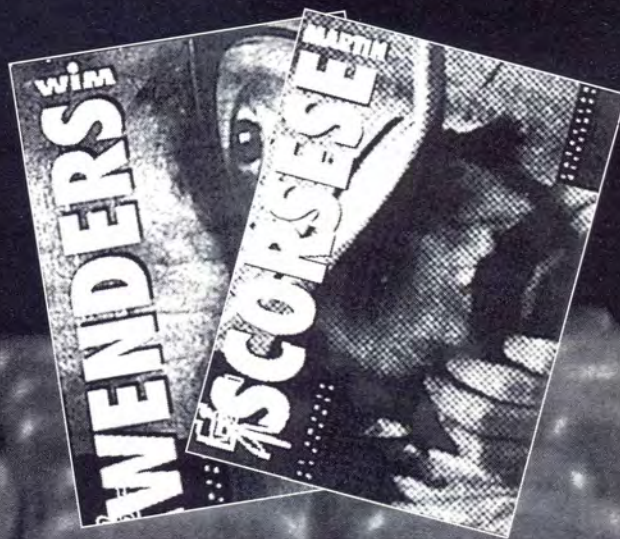
# Suscríbase a *El Amante*

y reciba de regalo con el primer número  
un libro o una película a elección



#### LIBROS A ELECCION:

- Martin Scorsese (Ed. Tatanka) Cód. 3
- Wim Wenders (Ed. Tatanka) Cód. 4



#### VIDEOS A ELECCION:

- *La mujer del aviador* de Eric Rohmer (Ed. Kinema) Cód. 1
- *Dama por un día* de Frank Capra (Ed. Kinema) Cód. 2

## Envíenos este cupón por correo o fax

y reciba 12 números y regalo promocional por un pago de \$70 o 3 cuotas mensuales de \$25 contra reembolso

Talón de Suscripción\*

Nombre y Apellido

Dirección

Ciudad

Código Postal

País

Teléfono

Quiero recibir con la  
suscripción el regalo N°: ☐  
(Indique el número de código del regalo)

Exterior: Mercosur \$130, Europa \$160, Resto del Mundo \$150

\*Suscripción válida para el interior y el exterior del país

#### ELIJA EL PLAN DE SUSCRIPCION

**Interior del país:** Envíenos este cupón y reciba el primer número y su regalo contra reembolso de la primera cuota o del total de la suscripción, según el plan que elija.

- ☐ 1 Pago de \$70  
☐ 3 Pagos de \$25

Exterior del país: Enviar cheque o giro postal a la orden de Ediciones Tatanka S.A.

Esmeralda 779 6° A (1007) Buenos Aires - Argentina Telefax (541) 322-7518



# Diario de Valdez XVIII

por Jorge La Ferla

## Valdez around the world: Buenos Aires 1996

*En el hombre, este arte representativo ha llegado a su cima. En él la ilusión, la adulación, la mentira, el engaño, la reserva, la farsa, el vivir de un brillo prestado, el disfraz, la convención tácita, el juego escénico ante sí mismo y ante los demás, en una palabra, el mariposeo alrededor de todas las llamas de la vanidad, son de tal modo la regla y la ley, que casi no hay nada más incomprensible en el hombre que un amor puro y desinteresado a la verdad.*  
F. Nietzsche, "Sobre la verdad y la mentira en sentido extramoral"

### Manufacturing Consent.

Particularmente difícil fue este último mes para Richard Key Valdez, protagonista y patrón del nuevo orden internacional de los medios de comunicación, al que estas crónicas clandestinas le dan su razón de ser. Notoria fue su ausencia en las oficinas del World Trade Center y en las giras proselitistas de Bill Clinton en junio; hacía mucho tiempo que no pasaba un mes entero en la misma ciudad. A pesar de la situación controlada y de los negocios porteños de poca monta, unas semanas en Buenos Aires constituían un renovado placer para Richard. Las grandes decisiones ya habían sido tomadas, particularmente la más controvertida: sacarle al Ministerio de Economía el manejo de las legislaciones sobre medios de comunicación. Otro asunto cerrado fue el lanzamiento del primer diario deportivo del país, por el que había peleado durante tanto tiempo. Y entonces aprovechó para ocuparse de cosas menores, como el asesoramiento en la campaña electoral para intendente de Buenos Aires a los principales candidatos del gobierno y de la oposición, presenciar la salida de *Olé* y seguir trabajando en el armado de la fórmula presidencial de recambio para 1999, obviamente en caso de que el actual presidente de la Nación no quiera postularse para su tercer período en la Pink House. Como el primer gol de Maradona a Inglaterra

durante el mundial de Méjico hace exactamente diez años, en varios y trascendentes sucesos ocurridos durante el sexto mes del año 96, resultó clara la mano de Valdez. JLF

**Rosario Combo Cat.** En realidad varios acontecimientos venían reiterando la moda kaneana de un estado de cosas que divertía profundamente a Valdez, al confirmar su teoría ontológica de que todo hecho existe solo por su repetición mediática. Ni siquiera la burda noción de intermediación aplicada a los medios tenía razón de ser, salvo la mala intención, pues en verdad el origen de los acontecimientos era su mera existencia a través de los medios audiovisuales. Esta vez la verdad se manifestaba en la destruida ciudad de Rosario, donde la gente de las villas miseria de la periferia recurren al *beef* de gato como nuevo recurso alimenticio. La noticia consistía en el seguimiento cronológico del sacrificio, manufactura y cocción del felino en varias *mises en scène* que conmemoraban la escena inaugural de la llegada de los europeos al Río de la Plata y el parrillero final de Juan Díaz de Solís. Automáticamente el país tomaba conciencia de la miseria imperante y la mayoría de los programas periodísticos televisivos se hacían eco de la situación económica a través de sus crudos resultados. A continuación se producía el debate inevitable y muy serio sobre la miseria y el valor agregado de los productos alimenticios no tradicionales. En menos de 24 horas la noticia era internacional y Valdez felicitaba a la nueva división de una emisora de cable rosarina perteneciente al pool de TCI por el buen trabajo realizado.

**Castrilli, Valdez y Macri.** El fracaso con Berlusconi lo había irritado mucho. El cóctel era inevitable y la consiguiente búsqueda de candidatos políticos que fueran empresarios o patrones de medios de comunicación y/o del mundo deportivo obsesionaba a Valdez. Su partida del equipo de Berlusconi antes de su victoria absoluta en las elecciones italianas de 1994 (ver *El Amante* N° 26) anunciaba la pronta decadencia del presidente del

Milan. Pocos entendieron el enojo de Valdez y su partida del comité del *signore alla gomina* en el momento previo a su mayor esplendor. Para Valdez la alianza del Duce *light* televisivo con las huestes de la Liga Lombarda, fracción de ultraderecha y separatista, era una prueba de la miopía del *signore*. Y después recibiría el otro golpe fatal, cuando matan a su mejor delfín y fraterno aliado, el periodista y empresario ruso Vladislav Listiev, asesinado en Moscú por una de las mafias cercanas a Yeltsin (ver *El Amante* N° 40). La desilusión de Valdez iba *in crescendo* pues no se resignaba a perder sus convicciones. En Argentina —y hasta el momento infructuosamente— también movía los hilos. Desde siempre Julio Ramos había añorado la presidencia de Boca, no tanto por el negocio que implicaba, sino porque era la única manera que le quedaba de entrar en el mundo de la política, que le había sido esquivo. El director de *Ambito Financiero* era para Valdez un siete de copas; de carácter vehemente, era un mal negociador de rostro y calvicie poco televisivos. El acuerdo y la candidatura de Mauricio Macri, con la muñeca de Richard, para la presidencia de Boquita en el año 95 llevan al joven empresario a un lugar clave para convertirse en futuro candidato presidencial. El partido con Vélez Sarsfield del mes pasado sería la primera gran oportunidad para ver cómo se comportaba el nuevo dirigente de la mitad más uno de la Argentina. Valdez tenía claro que ser presidente de Boca era la antesala de una fulgurante carrera política. La permanente presión que soporta el equipo de Boca y la conocida sapiencia e intransigencia de Castrilli hacían previsibles los incidentes tras los cuales se podrían ver la cualidades de Macri como dirigente y conductor. Y de manera espontánea todo resultó como fue calculado y la mitad más uno del país se vio conmovida por la humillación de los goles de Chilavert, por las expulsiones de varios de los jugadores y por la furibunda goleada. De modo que luego de los disturbios Valdez se preparó largamente con la gente de *Torneos y competencias* y los amigos de *Fútbol de primera* para la

función del debut del joven presidente con una audiencia que envidiarían todos los políticos del continente. Temeroso, dubitativo y olvidándose de todas las charlas técnicas en su letra y ensayos, no supo crear ningún tipo de consenso, limitándose nerviosamente a avalar el normal desbande y desorientación de sus jugadores y de la número 12, que casi hace un desastre en el campo de juego velezano. Y otra vez la desilusión. Por otras razones Valdez le había bajado el dedo a Maradona; demasiado calentón, de muchas palabras y rodeado de mediocres, el Diego tenía trinchada su carrera política, que podría haber sido brillante en otra fórmula, ya desechada para el 99, producto de la locura y omnipotencia de Valdez, pero que hubiera sido maravillosa: Tinelli-Maradona (ver *El Amante* N° 26).

**Al pueblo lo que es del pueblo: Olé.** Desde hacía mucho tiempo Valdez venía insistiendo en el lanzamiento de un diario deportivo al mejor estilo de *Tutto Sport*. Conociendo la pasión futbolera de los argentinos y la pérdida de interés de la gente por consumir los productos periodísticos tradicionales, estaba seguro de que la cosa iba a caminar. Además, el objetivo era hundir a *El Gráfico* y por consiguiente a Editorial Atlántida. Valdez vendía y controlaba ganancias pero no quería ocuparse de las gestiones de producción, por eso el arreglo, tras negociaciones muy arduas, con *Clarín* fue finalmente satisfactorio. Dado que el emporio *Clarín* era el más avanzado y progresista, Valdez veía en estas dificultades los emblemas del atraso y la debacle que iban a soportar las mayores corporaciones multimediáticas y dirigenciales a nivel internacional y se maldecía por las pérdidas de tiempo y las interminables discusiones.

*Realmente el ego nunca es poderoso. Solo sueña con el poder, piensa en el poder, reflexiona sobre el poder; pero son solo sueños y nada más. Y los sueños están ahí solo para ocultar la impotencia que hay dentro de ti, pero no pueden ocultar la realidad. Hagas lo que hagas, desde aquí o desde allá, de nuevo la realidad llega y destroza todos los sueños.*  
Osho, Y llovieron flores

**A star is born: Grace Fernández Mejjide.** Al mejor estilo de David Ratto, pero a nivel sincrónico, Valdez cobraba en especies o en favores su asesoría a los dos mayores partidos en su campaña para las elecciones municipales porteñas. El candidato oficial era invendible por varias razones, pero lograr al menos que Topadora superara al monaguillo descarriado de las huestes del presidente era todo un logro. Beliz había traicionado las nuevas banderas de Perón y Evita y su axioma principal: "no sacar los pies del plato porque el turco te caga", como bien había resumido un puntero del entonces joven ministro del Interior y redactor de los discursos del presidente. Con Chupete

no había problemas, el trabajo era tranquilo, ordenado y eficiente. La campaña era clásica, transcurría normalmente y el triunfo iba a ser claro. Richard solo tenía que pasar a cobrar. Valdez, que ya no tenía ética pero sí algo de sinceridad, deslindó responsabilidades en lo que respecta a los estatuyentes pues anunció de antemano la inevitable victoria de Graciela Fernández Mejjide. La situación más que paradójica era divertida ya que no podía hacer nada por sus clientes, con las respectivas y mal elegidas *talking heads* de Ruckauf y Raimonda, frente a la candidata que ignoraba a Valdez y a la que lo unía una antigua amistad. Valdez conocía a Graciela desde hacía mucho tiempo pues fue uno de sus primeros asesores cuando ella se lanzó a la carrera política como candidata a diputada en 1991, en un pequeño comité de la calle Marcelo T. de Alvear. En esa época Valdez, en lo que se considera uno de sus últimos gestos filantrópicos, asesoraba en medios de comunicación a la APDH, Asamblea por los Derechos Humanos. Con el apoyo moral e ideológico de Graciela, ambos se encargaron de la producción de una serie de programas; el más sonado fue el video sobre el censurado e histórico juicio a los comandantes del Proceso. Este trabajo fue realizado en 1989 ante la inminencia del indulto menemista. Valdez intuyó desde siempre en Graciela un animal político de raza y la sentía como una gran estadista, rubro en vías de extinción a nivel mundial: culta, excelente negociadora y con un discurso sólido. Su alianza con el bloque de los Ocho y un cambio de rumbo malquerido en su trabajo mediático de campaña electoral anunciaron un fracaso estrepitoso en su primera batalla para conquistar al electorado porteño. En ese momento Valdez decidió, con dolor, dejar su trabajo con Graciela. No obstante, pensaba que ella estaba predestinada a futuras victorias políticas y que se volverían a encontrar. Fueron cinco años importantes en los que ella tuvo un crecimiento muy grande a todo nivel; ya estaba instalada en el Senado de la Nación y ahí no terminaría todo. Básicamente había que pulir su manejo de miradas en la televisión, lo cual reforzaría su elocuencia, que era espontáneamente buena. Las cualidades de Graciela y su reflejo en las urnas empezaban a trascender a pesar de las campañas que parecían hechas por el enemigo. Se dice que fue un contraespía de Valdez el que asesoró en el diseño de todas las imágenes de La Porta que produjeron espanto en las retinas de los inocentes habitantes de Buenos Aires durante largas semanas. En verdad Valdez y algunos círculos internacionales se llenan de tics nerviosos de solo pensar en el descontrol que pueden provocar Duhalde o Palito Ortega ocupando el sillón de Rivadavia a partir del 99. Por eso, a pesar de su distanciamiento, Valdez elaboraba estrategias y tenía planes para Graciela. El ya tenía experiencia en estas lides pues había sido

el artífice de la actual fórmula presidencial boliviana (integrada por el Goni Sánchez de Lozada, egresado de Harvard y ex ministro de Economía de Paz Estenssoro, y Víctor Hugo Cárdenas, educador de origen aymará y de pasado revolucionario), que garantiza la paz y el final del cambio económico de Bolivia en una combinación que puede anticipar el boom del 99, siempre y cuando Carlos I de Anillaco no se presente a la contienda. Junto a una de las últimas figuras de la política argentina en exilio voluntario, Graciela Fernández Mejjide integrará la gran fórmula presidencial que asegurará, a partir de 1999, ocho años de consenso, progreso y paz social en una Argentina que finalmente se va a reencontrar con su destino histórico en el tercer milenio. Valdez garantizará la transmisión simultánea.

*El embustero emplea las palabras para hacer pasar por real lo que no tiene realidad; dice, por ejemplo: "soy rico", mientras que, para designar su estado, el verdadero lenguaje sería decir: "soy pobre". Falsea la convención por un firme propósito de engaño, invirtiendo la palabra. Al hacer esto en provecho suyo y con perjuicio de los demás, debe perder la confianza de los asociados y ser expulsado de la sociedad.*  
F. Nietzsche, ídem

**Conclusión.** Cansado de estar cansado, Valdez volvía escéptico, a principios de julio, a su búnker de Nueva York para retomar personalmente la dirección de la aburrida campaña para la reelección de Bill Clinton. La nueva dirigencia absolutamente tecnócrata de los medios de comunicación y de la política a nivel mundial se caracterizaba por la más absoluta improvisación y mediocridad. La mayoría de estas instituciones pilares de la democracia poscapitalista se habían vuelto fábricas insípidas de pingües ganancias pero carecían de toda fuerza lúdica o entusiasmo. El mayor problema era la nueva casta de contadores y abogados sin visión profesional ni gusto por los medios que manejaban. Reducidos a meros administradores de bajo perfil, tratar con ellos constituía para Valdez una permanente tortura que lo hacía añorar a figuras tan variadas como Joseph Pulitzer, Goar Mestre, Serge Silverman, José Amalfitani, Ted Turner, los generales Perón, De Gaulle y Eisenhower, y una generación perdida de dirigentes y personajes de la producción mediática y política que amaban lo que hacían y conocían los medios y partidos que manejaban. El gran dilema de Valdez era cómo combinar poder y talento en este nuevo mundo Internet, advenedizo y poco divertido. Todavía tenía bloqueos para convencerse de la realidad y del camino fatal que le esperaba. El mismo sabía que ya era tiempo de asumir su propio destino histórico y hacerse cargo de dicha tarea. Continuará. ■



¿Por qué conformarse  
con una imitación...?

# Cuando puede tener la original.

No se deje engañar por las apariencias de otros nuevos sistemas operativos porque le van a suponer una inversión mucho mayor de lo que usted se imagina, como un sistema base con microprocesador de 486 con un mínimo de 8 megabytes de memoria RAM (muchos recomiendan 16 megabytes) y 70 megabytes de disco duro para su instalación completa. Antes de tomar una decisión, considere la original... Apple Macintosh.

Apple Macintosh ya le lleva una gran ventaja a las demás creando las únicas computadoras completamente integradas donde el sistema operativo y el hardware trabajan conjuntamente mejor. Por eso Apple Macintosh le ofrece multimedia más fácil de usar e instalar, trabajar en gráficas de 3-D, navegar por Internet y sumergirse en realidad virtual,\* tan sólo oprimiendo unas teclas.

Y como la computadora Power Macintosh ya usa el verdadero poder del futuro con su avanzado microprocesador RISC PowerPC, en pruebas recientes, ha demostrado ser hasta un 102% más rápida que las computadoras Pentium más veloces.\*\*

Hoy Apple Macintosh es la computadora más compatible en el mundo, ya que tiene la habilidad de ejecutar software y leer y escribir archivos y discos Macintosh, DOS y Windows.<sup>†</sup> Y porque está diseñada para ser actualizable y crecer con usted, lo acompaña hacia el futuro.

Conviértase al original como ya lo han hecho 20 millones de usuarios en el mundo. Apple Macintosh le da poder, facilidad de uso, multimedia de verdad y compatibilidad total. Tal vez por eso alguien compra una Macintosh cada ocho segundos.

 **Apple**  
El poder para superarse.



Más Poderosa

Más Compatible

   
Para Windows MacOS  
Busque estos logotipos como  
símbolos de compatibilidad  
con los sistemas operativos  
de Macintosh y Windows.

MAXIMA  
Conectividad



Más Fácil de Usar

MAXIMA  
Integración

**Macintosh**

**Línea Directa Apple.**  
**314-1212**

© 1996 Apple Computer, Inc. Todos los derechos reservados. Apple, el logo Apple, Macintosh y Power Macintosh son marcas registradas de Apple Computer, Inc. en los Estados Unidos y en algunos países. PowerPC es una marca registrada de International Business Machines, usada bajo licencia. Todas las otras marcas mencionadas son marcas registradas. La información de las inversiones es según PC Week, julio 24, 1995 y Computer Intelligence Int'l Corp., julio 1995. \*Algunas de estas operaciones pueden requerir la compra adicional de software o hardware. \*\*Según el reporte independiente de Competitive Assessment Services, 1995. Utilizando el software sofisticado de Inteligencia Systems o tarjetas OS Compatible de Apple.

por Tomás Abraham

Se ha proyectado en nuestra pantalla un largometraje titulado *Escotado en la Argentina*, y es gracias a la generosidad de Miguel Rodríguez Arias que pude ver en toda su extensión esta película de acción. ¿En qué género cinematográfico ubicarla? ¿comedia dramática?, ¿tragicomedia?, ¿las de extraterrestres?, ¿o, quizás, un *southern*? Se llama *southern* a nuestros *westerns*, porque si las del Oeste son las de combó contra los indios, las nuestras, las del Sur, son las de gauchó contra los gringos.

Resumiré el argumento de la película. En un lejano pueblo del Sur, la rutina del lugar se vio perturbada por la llegada de un desconocido. Este pueblo era como cualquier otro, con sus habitantes sólidamente arraigados, sus costumbres rigurosas en algunos aspectos y permisivas en otros, pueblo patriarcal con dinámicas mujeres.

A este pueblo llega un dandy parecido a Ikonoff mejorado después de varias residencias en un spa. Llamó la atención por la desenvoltura con la que se movía y por el modo en que usaba un lenguaje chispeante hasta herir. El dueño de la taberna, un señor parecido a su vez a Chiche Gelblung, estaba radiante porque esta presencia refinaba el lugar. Este dandy produjo en el pueblo los mismos efectos que Terence Stamp en la película *Teorema* de Pasolini, sembró cizaña, dividió a la familia lugareña.

Dicho el argumento que no seguiré hasta el final para no matar la intriga, me dedicaré ahora a una operación crítica. Escotado es un dandy que exhibe el manejo de las transgresiones, pero enmarcadas en una ética, un arte de vivir. En este arte de vivir son parte importante las drogas, algunas, las de la tradición romántica, las del surrealismo y las experimentadas por los movimientos contraculturales.

Pero además de dandy es un gurú. La experiencia que tuvo con sus hijos mayores a los que *inició* en el lisérgico es un ritual frecuente para las primeras sesiones. Este rol conductor fue ejercido por psiquiatras, poetas, músicos y el maestro Juan de los testimonios del antropólogo Castañeda. No es como padre sino como gurú, además de padre, que Escotado inició a sus hijos en las que llama drogas psicoactivas. Aunque parezca extraño, especialmente para todos los que se imaginaron la macabra escena en la que un padre depravado inyectaba en las tiernas venas de sus descendientes el veneno letal, Escotado pareció adoptar una actitud preventiva contra un mal uso de la misma sustancia, práctica harto frecuente entre los adolescentes españoles.

Aquello que el doctor Aráoz gusta citar últimamente en su nuevo rol de inquisidor ilustrado, me refiero a la obra de Huxley, el famoso escritor que en su tránsito a la muerte pidió y tomó dos ácidos, no son testimonios de un personaje desaparecido. Pueden imaginarse lo que hubiera ocurrido en nuestra ciudad de hoy con el convite del mismísimo Aldous Huxley, ya anciano, mandado a enjaular por el fiscal Victorica mientras Aráoz cita esta vez a Rimbaud.

El señor Escotado dice pertenecer a esta tradición en un mundo gobernado por las leyes del narcotráfico. Formidable mezcla de muy difícil tamizado, especialmente en nuestra ciudad en la que el tema da lugar a todo tipo de desórdenes. Hay muchos que piden justicia porque Escotado ha infringido las leyes de la ciudad, en una ciudad cuya ley es la voz del cacique. Se juntan voces que claman por la salud de sus hijos; otras que resguardan la integridad de nuestras neuronas; voces que temen por la sensibilidad y la lucidez de la gente que escucha procacidades confusas; y voces que claman por el desagravio cometido contra nuestra forma de ser. Un clamoroso altruismo nace como tifón protector. Se escucha la dulzura de Aráoz cuando advierte que la



droga somete a los jóvenes que así anestesiados nunca harán revoluciones (supongo que se refiere a las revoluciones productivas). También se hace oír el pensamiento oracular de Giardinelli, que pide un diálogo abierto entre psicólogos, pedagogos y obispos, y lo hace porque, además, está de acuerdo con lo observado en un diario por David Viñas y por las reflexiones que

escucha del doctor Aráoz, en una amplitud de miras propia del famoso animal de la sabiduría: la lechuza. Se escucha el pensamiento de Mariano Grondona, que en un elogiado intento intelectual elabora su diferencia con Escotado. Está de acuerdo con que Escotado narre su experiencia sin convertirse por eso en un delincuente, pero expresa sus serias dudas sobre las ecuaciones del español. Dice que dos whiskies a la tarde, dos copas de vino durante la cena y un puro después de comer, es cierto que son estimulantes, pero no del mismo modo que media raya de cocaína. Sin duda tiene razón, no es lo mismo. Pero lo extraño es el porqué. Grondona afirma que un puro le da satisfacción porque él está previamente satisfecho; si el puro fuera un cigarro de marihuana, su poder euforizante sería capaz de sacarlo de previas sensaciones de tristeza y de insatisfacción. Porque la droga nos convierte en otro, mientras el puro y el vino no alteran nuestra identidad.

Argumentación extraña porque supone ser ducho en identidades y seguro de gozar de un yo auténtico y libre. Este sujeto trascendental disfruta siempre él; el otro, el que consume una pequeña dosis de droga, igual se enajenará. Porque, y es esta la tesis de Grondona, la droga es una trampa, siempre, cualquiera de ellas, para cualquiera de nosotros, en cualquier dosificación; la droga siempre es una trampa. Nos separa de nosotros mismos y nos convierte en entes artificiales gozadores de paraísos de cartón. A diferencia de Escotado, que remite el consumo milenar de las drogas a tres estados de ánimo que son la necesidad de más energía, la búsqueda de alivio para un dolor y la cerrazón que padece una mente diagramada en rutinas, Grondona se centra en la defensa de una supuesta identidad. Lo extraño es que la historia del uso de drogas muestra su consumo como una aventura en la búsqueda de una identidad. Ya sea en los rituales chamánicos, místicos, de casi todas las religiones en las que la experiencia mística es la de la unión con el gran Otro; o en la vida de artistas que conmueven su identidad heredada para atravesar un espacio de creación, o también en las creencias de individuos y grupos, que catalogan nuestra normalidad e identidad justamente como tramposa, una cordura mentirosa, de la que hay que deshacerse, con el solo fin de poder decir "yo" sin trampas, la historia de la humanidad muestra así que la identidad más que una posesión asegurada es una aventura inasible. No hay otra identidad que los inconclusos pasajes entre el uno y lo otro, salvo que nos clavemos en la cara un rol y en la boca una mueca cuya fijeza creemos natural. Pero el tema mismo de las drogas es una trampa, porque ningún argentino público jamás probó ninguna, ni siquiera alguna vez. Ni los periodistas, ni los políticos, ni los funcionarios, ni los escritores, ni ningún entrevistado, ni los expertos en la salud, ni los que toman dos vasos de vino, ni los que prueban el whisky, ni los que toman licorito de huevo, todos son expertos en drogas que tomaron otros. En Argentina no hay borrachos como en Arkansas ni hay drogados como en Amsterdam. Nuestra juventud es

dorada, nuestros hijos volverán a conversar con su padre los sábados a la tarde, a almorzar en familia los domingos al mediodía, le preguntarán a su madre con la mejor sonrisa del che pibe si necesita que le haga algún mandadito, llevarán a su hermanito a menearse en las hamacas y le darán un gran beso a la abuela. Si Dios no es argentino, al menos podemos estar seguros de que nos ama.

Escohotado nos calificó como una horda de linchadores, atributo que algunos de los argentinos que se le enfrentaron aceptaron con orgullo, y nos trató de sometidos; ¿a qué? es lo que todos nos preguntamos. Y este señor sin ningún empacho dice que fuimos y somos súbditos del imperialismo norteamericano. Cuando lanzó esta frase desde un estudio de Madrid, bien resguardado en su bunker distante, los contertulios televisivos que le replicaban desde nuestro estudio, se miraron sorprendidos los unos a los otros. ¿Imperialismo norteamericano?, ¿pero este tipo de qué habla?, ¿no se enteró de las relaciones carnales?, ¿no lee los diarios?

Pero Escohotado quiso ser didáctico y desafió a nuestra imaginación con el siguiente ejemplo: así como la política del Norte se dedica a pregonar el incendio de las siembras y cosechas de la milenaria coca y del centenario cannabis, ¿qué diríamos si los países musulmanes, los terribles fundamentalistas, arrojaran toneladas de napalm sobre los cultivos y las bodegas de Jack Daniels? ¿Con qué brindaría Frank Sinatra? Estos enigmas apreciados por los filósofos porque conmueven certezas, no hacen mella en nosotros, no somos ingenuos, antes de ir a la televisión llevamos protectores antieejemplos. Ejemplos de gringos rebuscados, porque nosotros tenemos ejemplos propios, como los del inspector Aráoz, que dice que aun si la legalización de las drogas bajara su consumo, de esto nada rescatabable podríamos deducir, ya que —y ahí va al ejemplo— si la legalización de la violación de menores bajara la tasa de violaciones, ¿la haríamos lícita por eso? Ejemplos autóctonos como ese dan sin duda cuenta de los alcances de

nuestra imaginación, y quizá, también, de ciertas aficiones. Esto en lo que concierne a alguno de los efectos que produjo la invitación amable que se le hizo al filósofo Escohotado, sorprendido por las costumbres de un país al que se lo invita a decir lo que piensa, luego se lo manda a detener, y finalmente se lo denigra, y por si esto fuera poco se lo sospecha de asesinato. Debo informar que no exagero; el periodista Caruso, convidado por Gelblung para expresar su disconformidad con lo actuado por el filósofo Escohotado, dijo ante las cámaras que comprobó por vía telefónica que Escohotado no era filósofo, no era conocido, no era catedrático, no era Escohotado, en fin que si algo era debía rastrearse la muerte de una esposa que había tenido que para muchos no fue accidental sino provocada por alguien que decía llamarse Escohotado. Evidentemente, el señor Caruso nada debe envidiar a las dotes intuitivas del famoso inspector Clouseau y su ayudante chino.

Todo este desbarajuste de adivinanzas no impidió que periodistas como Carolina Perin, de radio Continental, nos esclareciera sobre los verdaderos motivos de la dilatada escena: el escándalo moral y comunicativo habría sido el resultado de una doble estrategia comercial elaborada por Gelblung por razones de rating, y por su aliado Escohotado debido a idénticas razones esta vez editoriales. Nos recuerda la comunicóloga que la plata mueve el mundo y que en este caso también solo se quiso llenar las alforjas de oro. Calculemos como el mejor de los financistas. Supongamos que el libro de Escohotado es un best seller durante varios meses y vende diez mil ejemplares, un exitazo editorial en el rubro ensayo. El porcentaje universal que le corresponde es de 10%; si el libro, que es flaco, tiene un precio de 15 pesos, Escohotado habrá ganado mediante su artificio sensacionalista unos quince mil dólares antes de impuestos. Un desfaldo total. Estimamos que la periodista tiene razón; no solo hubo apología del delito sino fraude, y el castigo que se hubiera merecido nuestro irritante visitante debería quedar en manos del Presidente de la Nación, quien para estas cosas siempre piensa en la misma sanción. ■

## Los viejos amantes siempre están disponibles hasta por correo

**SI VIVIS EN EL INTERIOR DEL PAIS ENVIANOS ESTE CUPON POR FAX O POR CORREO Y RECIBI CONTRA REEMBOLSO EL O LOS EJEMPLARES QUE TE FALTAN**

Marcá en esta grilla los números que querés recibir

|    |    |         |    |                               |    |    |    |    |    |    |    |         |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |
|----|----|---------|----|-------------------------------|----|----|----|----|----|----|----|---------|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|
| 1  | 2  | Agotado | 4  | 5                             | 6  | 7  | 8  | 9  | 10 | 11 | 12 | Agotado | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 |
| 25 | 26 | 27      | 28 | 29                            | 30 | 31 | 32 | 33 | 34 | 35 | 36 | 37      | 38 | 39 | 40 | 41 | 42 | 43 | 44 | 45 | 46 | 47 | 48 |
| 49 | 50 | 51      | 52 | Precio por ejemplar: \$7,50.- |    |    |    |    |    |    |    |         |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |

Nombre y Apellido

Provincia

Dirección

Cód. Postal

Teléfono

Localidad/Ciudad

Ediciones Tatanka - Esmeralda 779 - 6° A (1007)  
Buenos Aires - Argentina - Tel/Fax: (541) 322-7518  
e-mail: amantecine@interlink.com.ar

por Gustavo Noriega

## Jueves 18 de julio. *Día de la Independencia*

"Muy Buena" para *La Nación* y *El Cronista*, "Buena" para *Clarín* y *Ambito* y "Regular" para *El Cronista*. ¿Pero cómo? ¿No era que para *El Cronista* era "Muy Buena"? ¿de dónde viene ahora ese "Regular"? Ah, me imagino que harán como en *El Amante*, enfrentando dos críticos con opiniones distintas. Pero no, las dos calificaciones vienen del mismo comentarista. ¡Ah, pero si es Osvaldo Quiroga, eso explica todo! Quiroga justifica el dislate argumentando que "hay dos públicos potenciales para el film. Por un lado, están los que buscan una película con abundante despliegue de efectos especiales, sobre todo en la primera parte. Ellos saldrán satisfechos porque encontrarán un producto muy bien logrado y a la altura de tales expectativas. Por otro, no faltarán los que intenten encontrar alguna coherencia o recuerden, ya con nostalgia, el cine de autor. Estos últimos saldrán despavoridos del cine". Efectivamente, si la película es una y el firmante es uno, que haya más de una calificación debe responder a la única posibilidad plural que son los lectores del comentario. El crítico se convierte en un informante transparente, sin opinión propia. La crítica se reduce de esa manera a una guía de consumo: si usted busca efectos especiales le va a gustar, si le gusta Bergman, no, y si busca bulones vaya a una ferretería. Siguiendo el

comentario, Quiroga parece pertenecer a la categoría de los que "añoran el cine de autor" aunque ello involucre otra confusión. La idea de que un director es el "autor" de una película viene de la crítica francesa que encontró en algunos directores norteamericanos que trabajaban en la gran industria, con todos los condicionamientos que eso implica, algunas marcas estilísticas propias que permanecían película a película y que los identificaban como una firma. Quiroga usa el término "autor" aparentemente para aquellos directores que no pertenecen a la industria o que no tienen intenciones comerciales. Esto no es una mera distinción filológica sino que aparea la importante cuestión de que uno debe enfrentarse a todas las películas con la misma seriedad y rigor, sin complacencias ni paternalismos. El cine comercial puede ser bueno o malo (a mí me parece que *Día de la Independencia* es un buen ejemplo de muy mal cine industrial) de la misma manera que el cine desarrollado al margen de los grandes centros de decisión industrial ha generado bodrios insufribles al lado de obras maestras. Si uno considera, apelando al destinatario de la crítica, que esta berretada plagada de lugares comunes es, en algún lugar, "Muy Buena" aunque sepa que en otro es "Regular", ¿con qué seriedad puede juzgar películas como las de James Cameron, Steven Spielberg o

Kathryn Bigelow, directores que gastan y ganan millones de dólares, que tienen un ojo puesto en la taquilla y que han hecho películas muy buenas, buenas y regulares pero no al mismo tiempo?

El aviso de *Día de la Independencia* del sábado 20 de julio incluye, por supuesto, los comentarios elogiosos de los críticos con sus habituales frases indignas. Aparece Osvaldo Quiroga, sin derecho al pataleo, afirmando que la película, que a lo largo de la crítica califica de mediocre, es "Muy Buena". Y así lo dijo él. (Nobleza obliga. Osvaldo Quiroga, una frecuente víctima de estas páginas, escribió un artículo excelente caracterizando a Horacio Frega, el ultraderechista nuevo interventor de ATeCE.)

\*\*\*

En el número pasado comentábamos en esta sección que el aviso de *El dedo en la llaga* incluía un comentario de Luciano Monteagudo que este nunca había escrito. Cuando ese número estaba en imprenta llegó a nuestras manos un comunicado de Mandala Films, la productora de la película de Alberto Lecchi, firmado por su presidente, Claudio Pustelnik, en el cual se explica ampliamente este problema. Allí se habla de que han sido "agredidos" desde distintos medios por haber publicado la falsa frase de Monteagudo y aclaran que la misma figuraba "claramente escrita e impresa

como epígrafe de la foto que acompaña la crítica". En un tono prepotente y paranoico, mencionan "rumores" de que Monteagudo había distribuido una gacetilla a los medios, cosa que no hizo pero hubiera estado en su derecho de hacer, y que iban a solicitar los tapes de las audiciones radiales en las que Aníbal Vinelli y Sergio Wolf comentaron el caso "para poder decidir si corresponde la realización de acciones judiciales incluyendo el pedido de derecho a réplica". Resumiendo: 1) reconocen que la frase no pertenece a la crítica sino a algo que "acompañaba la crítica" como es un epígrafe, lugar poco adecuado para el debate intelectual si los hay y que muy rara vez, si no ninguna, es responsabilidad del crítico. 2) No solo no piden disculpas por el hecho (lo que, seamos sinceros, hubiera terminado rápidamente con todo esto) sino que denuncian una campaña de Monteagudo, hombre poco aficionado a las campañas desestabilizadoras si los hay. 3) Ponen en preaviso a todo el mundo que Big Brother puede conseguir las cintas de lo que digamos y usarlas en nuestra contra. Señores, el firmante, Gustavo Noriega, se siente asqueado por esa muestra de poder arrogante, expresa su solidaridad con Luciano Monteagudo y afirma que *El dedo en la llaga* es una película excelente pero que si quieren saber mi verdadera opinión la voy a expresar oportunamente en el epígrafe de una foto. ■

Anuncie en *El Amante*  
322-7518

por Quintín

Hace un tiempo, cuando Mario Camara estaba al frente del Video del Angel y se quejaba de que recomendar películas a los clientes era una tarea frecuentemente ingrata, se nos ocurrió una idea que en principio parecía brillante. Armar un programa de computadora para que, alimentándolo con sus opiniones sobre películas ya vistas, el cliente pudiera recibir sugerencias para futuros alquileres. Dos cosas previsibles ocurrieron: nunca lo intentamos seriamente y el chiche ya estaba inventado. Navegando un día por la red, me encuentro con un lugar llamado Firefly (<http://www.ffly.com>), una especie de club electrónico en el que (sin cargo) se pueden calificar películas o discos para recibir luego las correspondientes recomendaciones. No es lo único que se puede hacer en Firefly. También se pueden escribir reseñas, hablar (vía el teclado y la pantalla) con los otros miembros conectados, mandar y recibir mensajes, escribir una especie de autorretrato y leer los retratos de los otros, etc. Ocurren cosas sorprendentes: si uno mira los datos de un miembro, a veces sale un cartel que dice que uno coincide con él en los gustos sobre tales discos o películas. Pero si a esto le agregamos que muchos de esos retratos son del tipo: "Soy morocha de ojos azules. Me gusta Prince, Tom Cruise, ir de camping y hacer el amor" (en inglés, por lo general), y que la gente firma con seudónimo, se entiende rápidamente que el interés primordial de los integrantes no es la cinefilia. En Firefly el elemento espiritual dominante es una atmósfera de sexo adolescente: es un club de socialización y levante electrónico para pándex. Evitando introducirme en la promiscuidad ambiente, pero no sin lamentar que las computadoras personales no se hubieran inventado cuando yo tenía 17, me concentré en el área de calificación y recomendación de películas y califiqué (de 1 a 7) unas cien. Esto motivó que recibiera un mensaje de un tal Cinemanic que me felicitaba por mis gustos cinematográficos, que contesté también con amabilidad, pero sin poder evitar pensamientos del tipo: "¿Qué querrá este?". Pero vayamos a lo nuestro. El programa resultó un fiasco. A pesar de que mis calificaciones eran las mínimas para todo lo que oliera a los Monty Python (¡cómo los odio!), el maldito se ensañaba recomendándome una y otra vez sus películas. Lo mismo ocurría con la obra completa de Stanley Kubrick. Convengamos que el asunto no es fácil: se trata nada menos que de construir un "sistema experto", rubro del que se ocupa la disciplina llamada "inteligencia artificial". El programa debe aprender progresivamente y autocorregirse a partir de los nuevos datos propios o ajenos. La idea básica es que a partir de los datos que uno ingresa (supongamos que uno dice que las mejores películas de las ofrecidas son *Vértigo*, *Sed de mal* y *Sin aliento* y que *Stargate* y *Batman eternamente* tienen la nota mínima), el sistema identifica al grupo de personas que contestaron lo mismo y qué otras películas prefiere esa gente. Claro que esto va en contra de las costumbres de los espectadores asiduos, que forman un mundo sostenido sobre las pequeñas diferencias. A los que eligieron así, ¿les gustará Antonioni?, ¿y De Palma?, ¿y qué película de Antonioni o De Palma? Bueno, esa es la

dificultad del proyecto, que no llegará muy lejos si solo incluye estadísticas. La pregunta del millón es: ¿qué hipótesis hay que hacer, hipótesis finas, diferenciales, para que el aparato sea tan eficiente como un agente humano, digamos una persona entrenada detrás de un mostrador de videoclub como mi amigo Camara o Tarantino? Y mejor: ¿hay que pedirle algo prestado al conocimiento específico, es decir, a la crítica de cine para poder formular esas hipótesis para identificar rasgos en las películas que excedan género, título o datos del consumidor?

El sentido de todo esto se aclara un poco entrando en el lugar denominado Each Movie (<http://eachmovie.com/>). Aquí solo se trata de calificar y recomendar (de 1 a 5 estrellas esta vez, con un agregado divertido: "no la vi pero suena horrible"). Aunque el universo de películas con el que trabaja este sistema es más chico que el de Firefly y solo consigna estrenos más o menos recientes, funciona mucho mejor y las predicciones se van corrigiendo continuamente. La compañía que lo elaboró declara que usa una tecnología matemática denominada "collaborative filtering", y que se propone ahorrarle tiempo y dinero al consumidor. Se trata de "un concepto de marketing individual que combate la sobrecarga de información". Sigue diciendo la gente de Each to Each (la compañía intenta generalizar esta idea aplicándola a otros campos) que su producto sustituye el boca a boca y permite que las recomendaciones sean hechas, en definitiva, por gente que tiene los mismos gustos y rechazos que el cliente. Ajá. Ahora veamos lo que sucede en la práctica. Después de calificar unas 40 películas, pedí las primeras recomendaciones: estas vienen con la calificación que el programa supone que uno les otorgaría. Me mandaron 5 películas a las que yo seguramente les adjudicaría 5 estrellas: dos que no vi y *Ed Wood*, *Adiós a Las Vegas* y *Nixon*, a las que califiqué respectivamente con 4, 1 y 3. A partir de cada nueva tanda que yo calificaba, las predicciones del sistema se modificaban aun sobre las mismas películas. Pero la luz se hizo cuando descubrí un rubro titulado: "Recalificación". Allí aparecieron películas con la nota que yo les había puesto y con la nota que el sistema pensaba que yo debería ponerles, acompañadas por esta pregunta: "¿No quiere cambiar de idea?". Ejemplo: a *Smoke* yo debería ponerle un 3 y no un 5, lo mismo que a *Los sospechosos de siempre* (recordemos que el universo es de películas recientes básicamente americanas). Acá es donde este juego aparentemente inofensivo instala un escenario paranoico. Como en una de esas utopías totalitarias, esta gente nos invita nada menos que a abandonar nuestros gustos, nos sugiere amablemente que deberían ser otros. Imaginemos una sociedad en la que la tendencia a la uniformidad en el consumo se establece en forma progresiva, donde toda elección se limita a la pertenencia a unas pocas categorías. Imaginemos además que la producción (de cine, por ejemplo) se limita a abastecer los parámetros predeterminados para esas categorías. Imaginemos ahora que eso es lo que pasa en este momento. No cuesta demasiado. ■

# EL AMANTE

## C I N E

<http://www.apriweb.com/amante/>

e n i n t e r n e t

en cada número un mapa de navegación

## COMO RECONOCER UNA PELICULA DE CINE CATASTROFE

El éxito de *Twister* provocó que se volviera a hablar de un género olvidado del cine norteamericano: el cine catástrofe.

Dejando de lado los chistes fáciles del estilo "Jim Carrey es una catástrofe" o "el cine argentino es un desastre natural", este género se ha vuelto un poco confuso con los años y aquí les ofrecemos una guía para reconocer las películas que a él pertenecen.

1. El primer giro de la historia está dado por sutiles cambios en la trama, del tipo "un volcán entra en erupción justo cuando pasa por ahí un cargamento de 234

camiones con material tóxico".  
2. Un grupo de personas sobrevive milagrosamente al derretimiento de los polos, pero la mitad morirá luego por una alergia o una gripe mal curada.  
3. Una pareja está al borde del homicidio mutuo pero como son católicos no se quieren divorciar; él morirá asesinado por un enjambre asesino, ella conocerá a un joven apuesto.  
4. Hay un tipo malo y ambicioso que pone en peligro a los demás. Morirá ahogado luego de ser arrastrado por un huracán. Si el malo es el marido mencionado en el punto 3, entonces el guión es nominado al Oscar.  
5. Hay un cura, una joven linda, un líder nato, una mujer histérica, el ya mencionado malo y un nene. Uno de estos papeles está interpretado por George

Kennedy, otro por Shelley Winters. Si el papel de Kennedy es el de la joven linda, entonces es una parodia del género.  
6. En algún sector del afiche del film deben figurar obligatoriamente las caritas de todas las estrellas de la película en bellísimos cuadritos, si es posible arruinando cualquier posibilidad de diseño gráfico.  
7. Todas las personas que tienen un ataque de pánico en el momento de la catástrofe mueren, dejando tranquilo al elenco principal.  
8. Un chico bueno y lindo conoce a una chica linda y buena. Si él muere, se trata de un golpe bajo. Si mueren los dos, se trata del momento romántico del film.  
9. Un tipo es buscado antes de la catástrofe por un detective que lo encuentra y le pone las

esposas. El tipo le salva luego la vida al detective y a todos los demás. Al final del film, el detective lo suelta y lo deja ir. Todos lloramos, y está bien que así sea.  
10. Hay un gato o un perro pequeño o un perico. El dueño del animal es el primero en morir (todos lloramos aquí también). Luego pasará de mano en mano hasta lograr que una docena de personas, de las cuales siete son bomberos simpaticones, mueran al rescatarlo. Al final del film, la pareja protagonista hará un chiste y le acariciará la cabeza. Mientras ellos se besan y la grúa se eleva, el animalito se va caminando por ahí, perdiéndose entre la multitud. ■

Santiago García

## AL CORAZON

La crítica de *El Amante a Al corazón* comienza mal. Su autor afirma que no sabe de tango, lo cual claramente lo inhabilita para criticar este film en particular. Pero no quiero hacer la crítica de la crítica, sino de la película de Mario Sabato. Tengo que decir que a mí me gusta el tango y que mis conocimientos de su historia son por lo menos discretos. Pero *Al corazón* es mucho más que una melancólica recorrida por autores e intérpretes del tango (sin duda los mejores), es también un viaje por el viejo cine argentino, eligiendo a veces con mucha habilidad buenas escenas de films muy mediocres. El montaje es excepcional y el estado de los fragmentos que se exhiben es un pequeño milagro.

Dentro de los intérpretes hay dos puntos altos. Una increíble Libertad Lamarque, que en "Aquel maldito tango", "Milonguita" y sobre todo en "Uno" alcanza una fuerza dramática que pocas veces logra una cantante popular. El otro es Hugo del Carril, cuya versión de "Pobre mi madre querida" es extraordinaria. Aparecen con menos brillo Mercedes Simone, la dama del tango, cuyos valores no se pueden apreciar plenamente por el poco material cinematográfico de la cantante; Azucena Maizani, en un fragmento muy mal elegido, y la infaltable Tita Merello, quien desde el principio de su carrera canta casi sin voz, pero suple esa falencia con su singular personalidad. En cuanto a Alberto Castillo, es mejor oírlo que verlo. Hay

también una breve y deslucida aparición de Angel Vargas, el cantor predilecto de Jorge Casaretto y mío. Mario Sabato es muy buen director de cine; *Y que patatín y que patatán* pero sobre todo *El poder de las tinieblas* lo prueban. Pero aquí, en un mundo que no es el suyo, muestra una extraña capacidad para ensamblar escenas de films diferentes, con apenas temas comunes. No digo nada de Gardel, porque el material usado es americano y francés, y la película intenta un recorrido por el cine argentino. Adriana Varela narra bien y canta regular, Cadícamo y Sabato imponen la autoridad que cada uno tiene en lo suyo sin exagerar la presencia... Muy bien Sergio Renán. Por



último, el Sexteto Mayor y los elementos técnicos logran hacer de *Al corazón* una película deliciosa, y no es por nostalgia que así la califico. Debe verse. ■

Justo O. Laguna

## LA HISTORIA NO TERMINO

En el número anterior publicamos, en esta misma sección, un informe sobre la situación en el CERC (Centro de Experimentación y Realización Cinematográfica, dependiente del INCAA), a partir del momento en que fue intervenido, en abril pasado. Un par de aclaraciones: 1) La

materia "Historia del Cine" no fue eliminada de la currícula, como afirmábamos en aquella nota. Aunque sí se barajó la posibilidad de fusionarla con la materia "Análisis del Film". Durante una reunión con el alumnado convocada a poco de asumir, los interventores habrían planteado que, como en ambas materias se hacía lo mismo (ver películas), por qué

entonces no fusionarlas. Explicado que fue que más allá de esa coincidencia (en ambas materias se ven películas), los objetivos eran absolutamente distintos, los interventores decidieron mantener el statu quo y no fusionar nada. 2) La materia que tenía a su cargo el renunciante Juan B. Stagnaro no era "Realización" sino "Guión". Materia que efectivamente ha

pasado a manos de Jorge Coscia, realizador cuyos antecedentes como guionista se reducen, hasta donde sabemos, a los de sus películas (*Sentimientos*, *Chorros*, *Comix*, etc.), algunos de ellos escritos en compañía de Guillermo Saura. El resto de la información volcada en esa nota no requiere rectificación alguna. ■

Horacio Bernades

## TORNEOS Y COMPETENCIAS CINEFILAS III: EL OCASO DE LOS DIOS

Como en el peor lugar común de la más manipuladora película norteamericana que ustedes puedan imaginar (si no se les ocurre ninguna se la decimos: *Rocky III* o *Rocky IV*) fuimos agrandados a la nueva edición de la competencia cinéfila y perdimos. Pero aun en la derrota demostramos tener lo que toda persona que se digne de tal tiene a la hora de competir: deseo de venganza. Lo que sigue es una narración seria y objetiva de los hechos ocurridos en la noche del 19 de julio de 1996.

Llegamos todos a las 22.30, bueno, casi todos, porque el profesor Castagna decidió entrar 30 minutos más tarde (y nos privaste de 25 puntos al no poder contestar una pregunta sobre cine nacional, pero no nos importa). El equipo, cuya formación no fue dada hasta comenzar el encuentro, estaba integrado por: Freddy Friedlander (capitán, timonel y alcanza respuestas), Gustavo J. Castagna (volante retrasado, y nos hizo perder 25 puntos), Gustavo Noriega (al medio y rotando hacia todos lados al mismo tiempo), Santiago García (abajo, mordiendo tobillos a todo aquel que hablara en contra de uno de sus 6000 ídolos del cine americano), Jorge García (atrás, tan atrás que solo habla de películas de hace 50 años), Horacio Bernades (al arco, como el mudo Cassé), *Jimmy Hollywood* Fuguet, con la oreja lista para adivinar mal cualquier música que le pongan, y Gabriel, cuyo apodo es La Mole pero su verdadero nombre era Michael Wincott y actualmente es *Alvarez Kelly* por culpa de otra de sus rápidas respuestas. Completando

la formación, Isleño, Mercedes y, debutando en primera, Fabián, que después de esto quizá no pueda reinsertarse en el mundo normal.

Quizá la falta de Gustavito Costas Castagna (hincha de Racing y por lo tanto no se acuerda cómo se festeja un campeonato) provocó que arrancáramos últimos y con un gol en contra. Pero lo perdonamos. Cuando llegó pasamos a la punta, por lo que se agrandó Chacarita y creíamos que terminábamos todos en el Obelisco. Nuestro mejor rendimiento lo tuvimos con una prueba en la que se nos daban títulos mal puestos y debíamos adivinar el correcto. Por ejemplo: Mongo era *Congo* y otras cosas un poco más sofisticadas, por lo cual solo nosotros las descubrimos. El mundo estaba en nuestras manos. Pero en el juego de reconocer las fotos no pegamos una, no hubiéramos reconocido a John Ford arriba de una diligencia o a Eduardo A. Russo con un diccionario en la mano. Perdimos el rumbo y al mejor estilo Reutemann nos aseguramos el segundo puesto. Pero no nos quitemos méritos, que la peleamos hasta el final, perdiendo tan solo por 48 puntos y lejos de los demás equipos.

Uno de los momentos artísticos de la noche lo dio el joven Horacio Bernades, también conocido como "el tipo más gracioso de la división" (habrá estudiado con un pastor bergmaniano). Durante la inesperada prueba de "Dígalos con mímica" el Marcel Marceau de *El Amante* logró que en menos de medio segundo todos adivináramos el título de la película. Claro que *Furia ciega* no fue un reto que exigiera un esfuerzo actoral de alto riesgo.

Otro gran momento de la noche fueron las preguntas rotativas en

las que si un equipo falla la respuesta pasa al siguiente team. Freddy Criconet preguntó quién era el villano de *Asalto al tren del dinero*. Nadie sabía, tampoco sabían que existía una película con ese título. Pero al gurrumin se le iluminó el rostro, ya que se trataba de un film mainstream que solo él y Verónica Tozzi habían visto. Robert Blake (el actor de *Baretta*, que está destrozado por los años) fue la respuesta. Ganamos un puñado de puntos y el gurrumin encontró una utilidad a su costumbre de ver bodrios.

Noriega, que pagó las viandas de un par de compañeros, no sabemos bien qué hizo pero como nos pagó las viandas no nos parece justo andar reprochándole cosas. Además, abrazaba a sus compañeros cuando estos acertaban en las respuestas. De alguna manera, que no entendemos aun hoy, él distribuía el juego y marcaba a cada experto para dónde mirar.

El siempre alegre y listo para degustar el cine actual, Jorge García, sacó de su memoria cinéfila nombres como los de Richard Wallace y el título en castellano de una canción de Cole Porter que nos dio 50 puntos. La canción se llama *Fácil de amar*, cosa que no ocurre con el tío Oje, que nos refregó ese acierto desde ahora y para siempre. Olvidando que en la pelea con el gurrumin por el año de *Capitanes intrépidos*, ganó Jorge que decía 35 pero perdió el equipo al no poner 37, como decía Santiago. Como verán, la derrota no dejó resentimientos. Y en cuanto a la llegada tarde de Castagna, ya lo perdonamos.

Una vez que llegó, el tardío Castagna se dedicó a sorprender a las multitudes con respuestas que nadie sabía y a nadie le interesaba saber, como el caso de Gustavo

Beytelman (por la música de *Los gauchos judíos*) o Tito Alonso (por *Pampa bárbara*) Claro que también confundió una foto de Barbara Stanwyck, ya que inmediatamente propuso el nombre de Amanda Ledesma. Castagna, no te perdonamos nada, animal.

El animador y organizador, Freddy Criconet, demostró su pasión por el cine y en especial por *La carga de la brigada ligera*: cuando pasó fragmentos de películas decidió mostrar la escena final completa con títulos y todo. Los ansiosos participantes se quedaron dormidos y García J. no paró de quejarse porque era una copia coloreada.

Lamentablemente, las últimas pruebas no ponían demasiado puntaje en juego, por lo que los equipos rezagados perdieron un poco de ánimo y nosotros la competencia. Pero, maldición, hay que admitir que los ganadores fueron el equipo más parejo y que nosotros no fuimos del todo ofensivos a la hora de hacer los goles. Pero como no somos resultadistas, nos fuimos alegres a nuestras casas. Al otro día, Flavia, que sí es resultadista, nos retó a todos y amenazó con comprar jugadores del exterior, a los que contrataría por Internet. Quintín tuvo una idea mejor: aceptar el ofrecimiento de competir en una justa del saber futbolístico, también organizada por Criconet. Ahí, la gente de esta revista tiene más posibilidades de mantener el invicto.

No importa, vamo a salir campeone otra vez, como en el 95. Y recuerden. Aunque gane o pierda, no importa una cerda, seguimo siendo *El Amante* y no vamo a cambiar. ■

**Idolos caídos: Santiago García y Gustavo J. Castagna**

## EL RINCON DE LOS CHICOS

### Al rincón: Nicolás Saad

El primer encuadre de *La piel de la gallina* (una ruta des poblada y un cacareo de gallinas) recuerda inevitablemente a *Cuesta abajo*, el corto de Adrián Caetano incluido en *Historias breves*. Pero no hay robo sino simple coincidencia, ya que ambos cortos se rodaron casi al mismo tiempo. Por otra parte, *La piel de la gallina* no va para el lado del fantástico, como aquella, sino del policial. Lo que es común a ambas es la irrupción de un hecho de otro orden, que altera la cotidianeidad. Acá, a una estación de servicio ubicada al costado de una ruta provincial llega un auto a cargar nafta, en las horas vacías de la siesta. Mientras el chofer —a quien el dueño de la estación saluda con un "¿cómo anda, oficial?"— va al baño, el pibe que lo atiende oye golpes y gemidos que vienen del baúl. El resto del corto trabaja



sobre la tensión de la situación entre los tres personajes, creada por ese cuarto personaje que se mantiene fuera de campo. Es allí, en la construcción de esa tensión, donde *La piel de la gallina* sostiene su eficacia y donde Nicolás Saad demuestra haber visto —y

aprendido— a Hitchcock. Como el troesma enseñó, el suspense es cuestión de puesta en escena. Saad carga el ambiente mediante una sucesión de planos-detalle sobre el baúl, la cerradura y las llaves, y una vez que lo tiene cargado, lo recarga con una serie de travellings cortos y tajantes, con los que se acerca a los personajes en los picos de tensión. Hecho esto, basta con dilatar el tiempo, posponer el remate de la situación, para que la piel se nos ponga como las gallinas del título. El resto corre por cuenta de Alberto Busaid (en su salsa, componiendo a un pusilánime), el amenazante Daniel Di Biase (que también se luce en *Macedonia*, el corto de Juan Taratuto que comentáramos unos números atrás) y el debutante Xavier Bustos López. Con buen tino, el realizador no le ha puesto fecha a su ficción, no la ancla en el pasado, evitando todo posible alivio del estilo "ah, sí, esta clase de cosas ocurría durante el Proceso, pero ya no. ¡Oh, nuestra inmaculada democracia, Dios la

tenga en su santa gloria!". Para Nicolás Saad la cosa recién empieza, y promete: junto con otros compañeros de la FUC, por estos días el pibe calienta los motores para un largo en episodios que será producido por la universidad de don Manuel Antin y que tendrá, se espera, estreno comercial. *El rincón de los chicos* festeja, cada vez que los chicos dejan el rincón y se ponen los largos. Los largometrajes, digo. ■

**Horacio Bernades**

**Nombre del realizador:** Nicolás Saad  
**Edad:** 25 años  
**Estudios:** Universidad del Cine

**Título del corto:** *La piel de la gallina*  
**Año:** 1994  
**Duración:** 8 minutos  
**Formato:** 16 mm  
**Intérpretes:** Alberto Busaid, Daniel Di Biase y Xavier Bustos López.

Exhibido en los festivales de Clermont-Ferrand, Berlín y Huesca (1995).

Tómese todo el tiempo  
que necesite...  
pero su **Salud**  
se puede quebrar  
en cuestión de segundos



- Todas las especialidades y prestaciones complejas de última generación (Cirugía Cardiovascular, Videoartroscopía, Neurocirugía, etc.) que muy pocos pueden ofrecerle.

**CIMU, Centro Integral Médico Urquiza, el CENTRO MEDICO PROPIO de BIOS**

- Un Policonsultorio de mediana complejidad con equipamiento de avanzada, el más calificado cuerpo de profesionales, de destacada actuación en nuestro país y en el exterior.
  - Los más importantes Centros de Atención y Diagnóstico.
- Un exclusivo Sistema de Cobertura Internacional que le permite acceder a interconsultas y tratamientos en los más importantes centros del mundo.
- Un moderno CENTRO ODONTOLÓGICO PROPIO con avanzada tecnología
- **EXCLUSIVOS CONSULTORIOS MÓVILES PARA ATENCIÓN DOMICILIARIA DE EMERGENCIAS ODONTOLÓGICAS**

**CADA VEZ MÁS CERCA**

Cullen 5214 • (1431) Capital Federal  
Tel. 521- 1111

Las películas que no conseguís



## PICCADILLY VIDEOTECA

CINE ARTE • DE AUTOR • FANTÁSTICO

Lambaré 897 (alt. Sarmiento 4600)



esculpiendo milagros

# eemm

REVISTA

música en todas las direcciones

INFORMES \ TEL. FAX \ # 362 - 1944

## TRADUCCION DEL INGLES Y CORRECCION DE ESTILO

Gabriela Ventureira  
815-1415

**NO PROBLEM**  
SONIDO

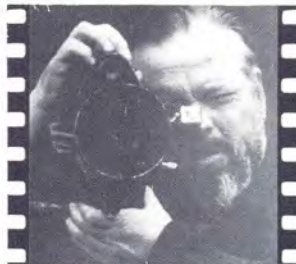
JADUR MANTECON  
& ASOC. S.R.L.

*Post-producción de sonido*

NUEVA DIRECCIÓN

Pje. Russel 4925 (1414) Capital  
Tel/fax: 833-7600

## NEW FILM VIDEO CLUB CINE ARTE



O'Higgins 2172  
Tel.: 784-0820

CINE CLASICO  
Y DE AUTOR  
MAS DE 2000 TITULOS

ALQUILER  
Y VENTA

OPERAS  
DOCUMENTALES

BIBLIOTECA DE CINE  
PARA CONSULTA

SERVICIO DE  
CONSULTA  
CINEMANIA '94  
EN CD-ROM

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

Revista



## tiempo de DANZA

Publicación bimestral

Una mirada actual sobre  
la más antigua de las  
ARTES

dirige Laura Falcoff

## CURSOS

Clases de alemán  
(literatura, cine y filosofía)  
☎ 855-3686

Leer cine, filmar literatura  
(Susana Villalba y Alejandro Ricagno)  
☎ 300-0898 o 957-5773

2 cursos de Eduardo A. Russo

Cine: De un fin de siglo a otro  
—Un mapa conceptual para pensar la historia del cine—  
y  
Exploraciones en el lenguaje cinematográfico  
—Tendencias actuales en la teoría y el análisis filmico—

Solicitar entrevista al 824 2480

Curso teórico-práctico de cine y video  
(Guillermo Ravaschino)  
☎ 583-2352



una radio como la gente.

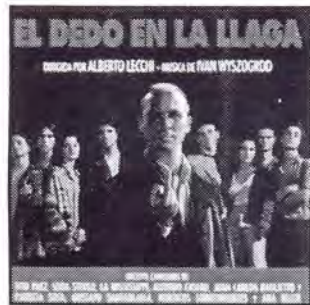
COMPLEJO CULTURAL  
VIDEOTECA  
LIBROS  
DISCOS  
AUDITORIO  
TALLERES  
CONCIERTO BAR

CHICLANA 55-ALTOS TEL. 091-550266 BAHIA BLANCA

# DISCOS

por Eduardo Hojman

**El dedo en la llaga**  
Música de Iván Wyszogrod  
Canciones de Fito Páez,  
Soda Stéreo y otros  
BMG - 1996



Declaración de principios: de ninguna manera pienso ir a ver la película *El dedo en la llaga*. Primero, porque es argentina. Segundo, porque la foto con Dario Grandinetti dedo en alto en los afiches me resulta sencillamente repugnante. Tercero, porque colijo que es una estudiantina heroica al estilo de *Tango feroz* o *Caballos salvajes*. Cuarto, porque vi el terrorífico avance. Pasemos al disco.

Si bien no hay ningún tema de León Gieco, el fantasma de "Solo le pido a Dios" sobrevuela ominoso por casi todos los temas. En los arreglos folk de "Bienvenido al hotel", una interesante, por lo peculiar, canción de Heroicos Sobrevivientes; en el malogrado rock "El último que apague la luz", cantado por un lamentablemente serio Alfredo Casero; en la versión acústica del viejo hit de Santaolalla "Ando rodando", y en los elementales acordes de vaqueras guitarras que aparecen aquí y allá en los temas incidentales compuestos por Iván Wyszogrod, entre los que se cuela también algún blues, muy a la moda.

Hay un lindo temita de Víctor Manuel cantado por Ana Belén; también aparece Soda Stéreo con "Paseando por Roma" y una versión de "Las cosas tienen movimiento", de Fito Páez, cantado por Juan Carlos Baglietto y Patricia Sosa, con unos arreglos insoportablemente pomposos de Juan Forcada. Esta versión es tan lamentable que en las gargantas cunde el reclamo: "Fito, volvé, te perdonamos". Claro que estamos hablando de cine argentino, nada más previsible. Así que por supuesto que Fito aparece, con "La rueda mágica", completando así un seleccionado olvidable del rock argentino políticamente correcto.

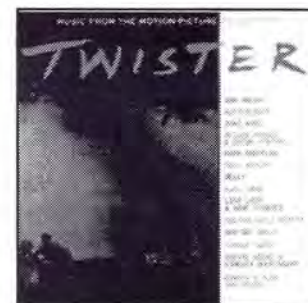
**El jorobado de Notre Dame**  
Alan Menken  
Walt Disney Records - 1996



Lejanos están los días en los que Elton John le agregaba cierto interés a la banda de sonido de *El rey León*, que se había transformado en un disco simpático, ideal para fiestas quinceañeras. En *El jorobado de Notre Dame*, los de Disney han vuelto a las fórmulas más habituales y adocenadas de su cine. Así, los temas de Alan Menken, con letra de Stephen Schwartz, suenan a una comedia musical. Los personajes cantan sus avatares con voces más o

menos afortunadas (Tom Hulce, por ejemplo, canta en el papel de Quasimodo) pero siempre según los operísticos y obvios esquemas de Broadway, por lo que este disco puede llegar a resultar bastante insoportable, salvo, si se quiere, para dar cursos de inglés. El tema preparado-para-ganar-el-Oscar-a-la-mejor-canción se llama "God Help The Outcasts", que quiere decir "Dios ayude a los marginados", acabáramos con la conciencia social de los ejecutivos de Disney. Acá viene en dos versiones: la de la película en cuestión, cantada por Heidi Mollenhauer, que le da la voz al personaje de Esmeralda, y otra a cargo de Bette Midler, con arreglos más modernos, sintetizadores y esas cosas, como para que la pasen por la radio. La misma función parece cumplir el tema "Someday", encarado por un simpático grupo vocal llamado All-4-One.

**Twister**  
Varios intérpretes  
Warner Bros. - 1996



La banda de sonido de *Twister* es igual que la película: una catarata vertiginosa de emociones al mango y a olvidarse de las sutilezas. Van Halen abre el disco con "Humans Being", un rock poderoso con interludios lentos en los que las guitarras

connotan el ventarrón que se está por venir. Rusted Root, con "Virtual Reality", hacen un country bastante raro que les cabe perfectamente a esos cazadores de tornados de la película, mezcla rara de desprolijos cowboys y genios de la informática. Hay lentos con arreglos sugestivos y algo lóbregos, como "Talula", por Tori Amos, "Moments Like This", de Alison Krauss & Union Station o "How", por Lisa Loeb & Nine Stories. El tema de amor de la película se lo lleva K. D. Lang, con el específico título de "Love Affair". Shania Twain hace un lindo blues, y los ex Fleetwood Mac Stevie Nicks & Lindsey Buckingham tocan "Twisted", sin sorpresas y sin decepciones. También aparece Mark Knopfler, con sus acostumbradas gaitas y sus temas cada vez más parecidos entre sí, y el rock and roll furioso de Belly, con "Broken", y Goo Goo Dolls, con "Long Way Down".

Lo mejor de un disco excelente son los temas de Red Hot Chilli Peppers y Soul Asylum. Los Red Hot hacen "Melancholy Mechanics", un folk cínico y, claro, melancólico, mientras que Soul Asylum sorprenden con un rock duro bastante extraño, lleno de disonancias y climas insinuantes, algo difícil de lograr en este tipo de género. Un tema realmente perfecto, que recuerda a una rara mezcla de The Beatles con Deep Purple adornados con Cream.

"Respect the Wind" (Respetar el viento) es una larga y pomposa épica final a cargo de Edward y Alex Van Halen, guitarras y pelos al viento. Zucundum.

**Nota:** los compacts comentados en esta sección suelen ser gentilmente prestados por la disquería Music & More. ■

**TODA LA MUSICA DE PREESTRENOS Y CLASICOS DEL CINE AMERICANO Y EUROPEO, LOS PODES ENCONTRAR EN:**



Seguimos siendo clásicos... pero también podemos ser under. Próxima inauguración: Sótano de rock. Traemos los sellos: Vox - Sundazed - Ace - Demon - y todo el garage, surf, años 60, etc.

Av. Callao 850 - (1023) Buenos Aires - Argentina

Tel.: 814-5251/52 - Fax: 814-5253

Tarjetas de crédito

por Horacio Bernades

## Bajo un mismo techo de Marcelo Mosenson

En *La ceremonia*, el film de Chabrol que se comenta en este mismo número, una mucama asesina a sus patrones. Por una curiosa coincidencia, casi al mismo tiempo que eso ocurría se estrenó en Buenos Aires, en el Centro Cultural Ricardo Rojas, *Bajo un mismo techo*, un videodocumental sobre mucamas y patrones realizado por Marcelo Mosenson, frecuente colaborador de esta revista. En *Bajo un mismo techo* nadie mata a nadie, ni siquiera en sus fantasías. Aunque algo parecido al odio puede asomar, en algún momento, en alguna de las mucamas entrevistadas, y ciertas razones del odio podemos entrever al escuchar (y ver) a alguno de sus patrones. Pero también hay amores y sexo y cariño y sumisión, injusticia y mutuas dependencias: una de las grandes virtudes del documental de Mosenson es la falta de prejuicios, de esquemas ideológicos cristalizados, con que el realizador se acerca a su material. No hay en *Bajo un mismo techo* un a priori a demostrar. En ningún momento se oculta que la relación entre patrones y mucamas es una relación de clase, de poder, pero al mismo tiempo se investiga cómo unos y otras viven esa relación. Cómo se vive día a día, cómo se experimenta en el cuerpo, cómo se siente, cómo se sufre y se goza ese contacto, esa convivencia. Si el film de Chabrol es inquietante y molesto, incómodo, es porque expone una fatalidad: cuando una relación es asimétrica —y toda relación de poder lo es— no hay buenas intenciones que valgan, nos dice. Por mucho que los patrones de *La ceremonia* se empeñen en tratar a su nueva mucama con la mayor *politesse*, por más que se preocupen por decidir si la llamarán "mucama", "empleada" o "muchacha", el abismo social que los separa de

ella se ahondará, tan fatal como brutalmente. Al prestar oídos (y cámara) a las razones y vivencias de unos y otros, *Bajo un mismo techo* se abre, inevitablemente, a lo contrario. Se abre (y nos incita a abrirnos) a los afectos y emociones que rellenan esa relación de poder.

Cotidianamente, en ese espacio compartido, fuente de todo amor y todo odio, que es el hogar. El hogar: según Freud, la cuna por excelencia de lo siniestro. Los afectos: la fatalidad contraria a lo social e igualmente poderosa.

Hegel hablaría (habló) de la "dialéctica amo/esclavo", y de hecho una de las mucamas entrevistadas en *Bajo un mismo techo* se reconoce como tal. Literalmente: "soy una esclava", dice, simple y rotunda. Pero agrega: "lo que no soporto es que me lo hagan sentir". Si no se lo hicieran sentir no dejaría de serlo, podrá pensarse y con razón. Lo que importa en *Bajo un mismo techo* no es recordarnos esa obviedad que por otra parte ya sabemos de antemano, sino revelarnos aquello que no sabemos, que no conocemos: cómo *viven* esa dialéctica quienes la encarnan.

¿Pero cómo puede ser que no conozcamos eso que está al lado nuestro e incluso bajo nuestro propio techo? ¿Quién no tuvo alguna vez una mucama, aunque más no fuera por horas? ¿Quién no cree saber qué es una mucama, qué clase de relación mantiene con sus patrones? Es justamente por eso que no sabemos: porque lo vivimos todos los días, desde nuestro lugar, nuestro rol fijo. Rol de patrones. O de testigos, como corresponde a todo pequeño burgués progre e ilustrado (acá el cronista se incluye, claro). "Hay otros mundos, pero están en este", dijo alguien, sabiamente, y el de las mucamas es uno de esos mundos. *Bajo un mismo techo* se aventura en ese mundo.

"Ellas saben más de nosotros que nosotros de ellas", reconoce uno de los patrones entrevistados y el documental se hace eco de ese desconocimiento. Cuando las



cámaras de Mosenson entran en Villa Rica, el pobre pueblito paraguayo del que provienen las chicas entrevistadas, calles polvorientas, tracción a sangre, aves de corral y fuego a leña, estamos entrando, pequeños burgueses urbanos y civilizados, en un mundo que conocemos menos, infinitamente menos, que planetas tan remotos como el Vulcano de *Viaje a las estrellas* o las estrellas de *La guerra de las galaxias*, que conocemos tan bien. Cuando Mosenson corta, para ir del comfortable, impecable living moqueteado en el que dos señoras se repantigan, rubias y paquetas, a ese pueblito en el otro mundo, estamos presenciando, sin necesidad de más palabras, lo que quieren decir palabras como "choque de culturas", "desarraigo" o "inadaptación". Ingresamos en el corazón mismo de un conflicto irresoluble.

No hay en *Bajo un mismo techo*, ya lo señalamos, juicios a priori, y mucho menos condenas personales. Esos patrones no son "todos los patrones" sino solo esos, lo mismo que las mucamas. Esas señoronas, por ejemplo, pueden resultar tan típicas como caricaturescas, con sus modismos "bián", sus poses de catálogo y sus afirmaciones tajantes e ingenuas. Y sin embargo una de esas señoras es capaz de preocuparse por la involuntaria maternidad de su mucama, y aconsejarla, y protegerla, maternal. No hay por qué no creerle, porque se nota, se ve, que está diciendo la verdad. Todos dicen aquí la verdad, su verdad, aunque resulte incomprensible o absurda. Todos se expresan con la mayor espontaneidad, todos nos suscitan alguna forma de simpatía, de calidez, todos nos interpelan. Es más: todos tienen *sex appeal*. Aunque la

afirmación pueda parecer ridícula a quien no haya visto la película. Quien la haya visto, sin embargo, reconocerá que es sexy Suni, una de las chicas, pero también esos patrones que hablan, con despreocupada impunidad, de sus barcos, fábricas y vacaciones a Punta del Este. O esos chicos, hijos de los patrones, que confiesan, con la misma impunidad de los padres, sus calenturas y encamadas con alguna mucama, una de las fantasías más acendradas y tabúes que *Bajo un mismo techo* se anima a tratar. Sin pudores: también una mucama admite, por qué no, que más de una vez fantaseó con voltearse al hijo del patrón. "Al patrón no, porque me correría la vieja", agrega Norma, pícara y astuta. No casualmente la misma que reconoce que a ella le gusta mandar, tanto como le gusta a su empleadora.

Sexo, rivalidades, poder: allí están las cuestiones que se arman todos los días, entre ollas, tablas de planchar y habitaciones, y que *Bajo un mismo techo* expone sin declamaciones ni falsos pudores. Con honestidad: "Ustedes los ricos no entienden esto", le dice en algún momento una entrevistada al realizador, y el realizador decidió no eliminar ese fragmento, incluyéndose de hecho y no como mero "testigo no involucrado". Con la ironía de algunos entretítulos, los compases del tango "Mucamita" o los comentarios aportados por fragmentos de distintas películas con Niní Marshall como Cándida. Fragmentos que demuestran hasta qué punto ciertas cuestiones (el servilismo, el racismo, pero también el cariño) siguen hoy como ayer.

El resto es sencillo y sin alardes: apenas los gestos, las miradas, los cuerpos, tonos y palabras de quienes nos recuerdan que hay otros mundos en este. Mundos que de tan corrientes nos resultan totalmente extraños e ignorados. Mundos que un documental de mirada franca puede revelar. ■

por Silvia Schwarzböck

**Los Simpson (nuevos episodios)****Jueves 21 hs.****Telefé**

Si alguien dijera que *Los Simpson* es una de las obras cumbre del arte popular desde luego que no estaría exagerando. Durante las siete temporadas que ha estado en el aire nunca resignó ni su estilo de humor

inteligente ni la acidez de su crítica a la cultura americana. Como señaló alguna vez Matt Groening, su creador, el programa satisface por igual a los intelectuales

que leen a Susan Sontag y al público medio que espera el humor de los eructos. Y hasta ahora no se ha alejado ni de unos ni de otros, manteniendo siempre esa química extraña entre la mirada crítica hacia la sociedad y la simpatía comprensiva hacia los personajes. Si hubiera que darle un nombre a esta línea de pensamiento podría llamársela *izquierda amistosa*, para diferenciarla tanto de la preceptiva progresista de lo políticamente correcto como de las tendencias pseudocontraculturales que se burlan del compromiso político con la realidad (al estilo de *Beavis & Butt-head*). A contramano de la actitud de muchos ex militantes que hoy reniegan de la política, Groening

nunca dejó que la serie se subordinara a la moda del *nevermind*. Tampoco buscó (demagogia mediante) aliarse a esa ironía hueca con que cierta subcultura rock cree haber superado las contradicciones del sistema sin darse cuenta de que se ha salteado el paso de la crítica. El nunca ha sacado sus ideas del bando de la resistencia,

aunque las tenga que exhibir —neutralizadas por el éxito— con los mismos medios que critica. Solo alguien que todavía cree en la coherencia ideológica puede mantenerse al margen cuando no está al margen. *Los Simpson* son, antes que nada, un milagro intelectual.

Los nuevos capítulos (Telefé exhibe uno de la 7a. temporada —que es la última: 1995-1996— junto a otro de la anterior) no hacen más que confirmarlo. Solo que, como si eso fuera poco, agregan nuevos elementos para entender la realidad americana actual. Mientras el cine *mainstream* pretende seguir adelante a espaldas del mundo, un programa de televisión se propone un objetivo tan

gratamente anacrónico como es el de comprenderlo y criticarlo. Los últimos episodios siguen la misma línea ideológica fundada por la serie (ver *EA*, N° 46, pp. 18-19). No obstante, Groening se ha dado cuenta de que la nueva derecha americana ha incorporado una concepción conspirativa de la sociedad que alguna vez había sido muy cara a la izquierda, solo que la ha adaptado a su credo conservador, poniendo a los individuos y no a las instituciones en el lugar de los sospechosos. De ahí que Lisa llegue a decir que el gobierno deja que las monedas circulen solo para poder registrar las huellas digitales de los ciudadanos o que Marge y Homero no puedan recuperar la tenencia de sus hijos hasta que no le demuestren al departamento de asistencia social que pueden ser buenos padres aprobando un curso de adoctrinamiento. Pero cuando la sospecha no recae sobre los propios vecinos de Springfield se deposita directamente en el más allá, en la conspiración extraterrestre que el gobierno se ocuparía de encubrir y a la que podría estar aliado. Este uso paranoico de la teoría conspirativa es el nuevo blanco



de las parodias que acostumbra hacer la serie.

El episodio que —como en las temporadas anteriores—

corresponde al día de Halloween incluye esta vez un recurso inédito: para huir de la visita de sus cuñadas Patty y Selma, Homero ingresa en la tercera dimensión y lo hace literalmente, porque observamos que las imágenes pasan de las dos dimensiones del dibujo animado a las tres dimensiones de la animación por computación. Pero la novedad no termina ahí: al caer en un agujero negro, Homero pasa de la tercera dimensión de la animación computarizada a una realidad que ha sido registrada documentalmente por la cámara. La incorporación del dibujo animado a un contexto realista, así como el pasaje a la tercera dimensión, no deja de ser un

homenaje y a la vez una parodia de las experiencias actuales en el campo de la animación. La proporción de una y otra (fascinación e ironía) solo podrán determinarse en el futuro, cuando veamos si a

Groening le interesa innovar el registro visual de la serie con las nuevas tecnologías del ramo o simplemente está jugando con las posibilidades narrativas que le ofrecen los progresos en animación. El capítulo doble “¿Quién mató al Sr. Burns?” es una curiosidad en sí mismo. Por un lado, reconstruye la historia de la serie, al replantear cuáles son las motivaciones ocultas de sus personajes, y, por el otro, revisa la historia de las series de TV. El hecho de que alguien dispare contra Burns hace peligrar el sentido de la historia, con lo cual se lleva al extremo la lógica del azar que domina los acontecimientos y se deja en claro que en cualquier momento todo podría ser de otra manera (un sentimiento de incertidumbre al que la

televisión suele ser totalmente ajena). Pero al mismo tiempo se establece un juego

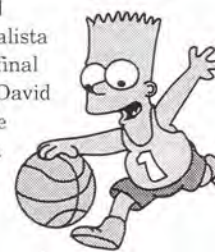
con el público que cita al episodio que había cerrado una de las temporadas de la serie *Dallas*, en el que alguien le

disparaba al malvado J. R. Asimismo la búsqueda del culpable sirve para parodiar los rituales policiales a los que nos han acostumbrado tanto el cine como la TV, sumados a la nueva costumbre de incorporar explicaciones psicologistas de la conducta criminal. En el otro extremo ironiza sobre las intenciones artísticas de una miniserie que hizo historia: *Twin Peaks*, con sus personajes bizarros, la revelación de enigmas a través de los sueños y,

sobre todo, el delirio surrealista del episodio final dirigido por David Lynch, donde se descifraba un mensaje que en el segundo capítulo había sido dicho por un enano en una lengua incomprensible que aparecía subtulada. El papel del enano lo cumple ahora Lisa, solo que no se puede hacer entender (con subtítulos y todo) porque el policía a cargo de la investigación es un idiota.

El episodio “A Star Is Burns” (que aunque pertenece a la temporada anterior fue un estreno para Telefé) es una de las más brillantes reflexiones que haya hecho la televisión sobre el cine. El Festival de Cine de Springfield resulta ser un muestreo de todas las

tendencias cinematográficas actuales y Groening parece no tener demasiadas esperanzas en su futuro. La industria —parece querer decir— se está muriendo de narcisismo. Springfield está ofreciendo un espejo en el que Hollywood debería mirarse. ■



**Los Brady Bunch (The Brady Bunch Movie), EE.UU., 1995, dirigida por Betty Thomas, con Shelley Long, Gary Cole y Michael McKean. (AVH)**

Es posible que las series de los 60 estén siendo sobrevaloradas. La moda de ponerse nostálgico por cualquier bazofia del pasado termina resultando un poco cargosa, sobre todo cuando algunas series del presente son mucho más interesantes y complejas que las que muchas veces se recuerdan como modelos de virtud televisiva. *Los Brady Bunch*, por lo menos, no están a la altura de ser venerados como nada, ni siquiera como material *trash*. Pero Hollywood no descansa y sale a buscar lo que encuentra. Vistos desde hoy, los Brady son el equivalente yanqui de *La familia Falcón*: la típica familia anacrónica (con muchos hijos, parientes cercanos integrados al hogar y mucama con cama adentro) que vive en los 60 como si fueran los años 40 y que, para colmo, confunde la desconexión con el mundo con una virtud. Ahora bien, tanto el programa de canal 13 como la serie *The Brady Bunch* se ocupaban de ocultar el anacronismo, haciendo que sus personajes no conocieran otra realidad que ese simulacro de mundo fabricado por la comedia clásica, donde los conflictos se iniciaban y se resolvían sin

salirse de la esfera privada. Betty Thomas, en cambio, cree que puede hacer de la necesidad virtud y aprovechar el anacronismo para transferirlo al presente, con lo cual los Brady pasan a ser una familia de los años 60 viviendo en la década del 90 como si fuera la del 40. El problema es que el agregado de "como si fuera la del 40" no le pertenece, es en realidad el resultado involuntario de su visión ingenua y superficial de los valores sesentistas. El esquematismo del film no da para sutilezas intelectuales: los 60 son el slogan *Peace and Love* en contra del belicismo, mientras los 90 son el *grunge* y la X contra los restos de la cultura yuppie. Desde la visión de Thomas, el único soporte de los valores es la vestimenta y por lo tanto no hay otro conflicto que el de no estar a la moda. Este parece ser el reciclaje de los 60 en el que pensaron los medios: la vuelta de aquellas series iba a crear un nuevo merchandising de lo viejo, haciendo que se ponga de moda lo que estaba pasado de moda (sean los cuellos grandes, los peinados batidos, las minifaldas, las horquillas en el pelo o las canciones de los Carpenters) en una variante inofensiva que nunca incluyó ni el amor libre, ni la muerte de la familia, ni el compromiso político, ni las lecturas marxistas. De acuerdo con este modelo, el optimismo infundado de *Los Brady Bunch*

termina coincidiendo con la reconstrucción oficial de la imagen de una época que la televisión se ha ocupado de sobrevalorar en sus aspectos más banales. ■

Silvia Schwarzböck

**Arco de triunfo (Arch of Triumph), EE.UU., 1948, dirigida por Lewis Milestone, con Ingrid Bergman, Charles Boyer, Charles Laughton. Basada en la novela homónima de Erich Maria Remarque. (Solo para coleccionistas)**

La fama de Lewis Milestone se cimentó sobre la primera versión de la novela antibelicista de Erich Maria Remarque, *Sin novedad en el frente* (*All Quiet on the Western Front*, 1930), que lo hizo merecedor del segundo Oscar de su carrera. El primero lo había obtenido por una comedia de aventuras, *Dos caballeros de Arabia* (1928). En 1948 Milestone vuelve a adaptar otra novela de Remarque, tal vez una de sus más amargas, y se anota otro triunfo volviendo a reunir a la pareja Bergman-Boyer, que venían de cosechar un gran éxito con el thriller victoriano *Luz de gas*, filmado por Cukor dos años antes. Mas allá de algún otro logro posterior (como *El extraño amor de Martha Ivers* o la primera versión de la novela de Steinbeck *Of Mice and Men*), la carrera de

Milestone fue bastante errática. Sin embargo, este *Arco de triunfo* bastaría para revisar algunos de sus otros títulos, sobre todo los melodramas. Porque de eso se trata, de un melo de amor con un sino fatalista enmarcado en el París de la Segunda Guerra, unos meses antes de la llegada de los alemanes a la ciudad luz. De la extensa novela de Remarque, Milestone y su coguionista Harry Browne recortan en lo posible muchos sórdidos episodios y personajes secundarios, para centrarse en la trágica relación entre Ravic (Charles Boyer), el médico que ha huido de Alemania y trabaja en condición de refugiado indocumentado, perseguido por la imagen de un oficial alemán que lo torturó y causó la muerte de su amada, y la joven muchacha sin destino y sin dinero que interpreta la inolvidable Ingrid. Hay en la puesta de Milestone un cuidado formal por subrayar el clima opresivo en que se mueven los personajes, ayudado por una expresiva fotografía de Russell Metty, con esos cielos lluviosos y plomizos, las habitaciones sórdidas de los hoteles, que el amor apenas consigue iluminar brevemente.

*Arco de triunfo* es un film sobre la amenaza, y si en este caso la amenaza parece ser ese momento trágico de la historia europea, la subrayada fatalidad del destino de estas criaturas parece estar regida por fuerzas más allá de lo

KINEMA

## Presenta sus novedades del año 1996

de PIER PAOLO PASOLINI

- *Pajarracos y pajaritos*
- *Orestíada Africana*

de CARL DREYER

- *Vampir*
- *Dies Irae*
- *Ordet*
- *Gertrud*

de YASUJIRO OZU

- *Los niños de Tokio*
- *Donde están nuestros sueños de juventud*

de ALFRED HITCHCOCK

- *Número 17*
- *Rica y extranjera*
- *Juego de piel*

de LUIS BUÑUEL

- *El discreto encanto de la burguesía*
- *Gran Casino*
- *Ese oscuro objeto del deseo*

ADEMAS:

- *Cerca del paraíso* (Urga), de Nikita Mijailkov
- *La pasión de Beatrice*, de Bertrand Tavernier
- *Algunos días contigo*, de Claude Sautet.

SOLICITE CATALOGOS AL  
244-4306

Estamos preparando obras inéditas de Peter Brook, Akira Kurosawa, Win Wenders entre otros.

terreno. En ese sentido el film va más lejos que la novela de Remarque. Y es sobre todo un vehículo ideal para el lucimiento de los actores. La Bergman de ese periodo, capaz de ser al mismo tiempo vulgar y refinada, etérea y carnal, literalmente inunda con su titilante luz cada escena en que aparece, frente a un Charles Boyer que viste dignamente su condición de hombre que ya lo ha perdido todo. Como siempre en estos films de la Metro de los 40, no falta el secundario que no le va a la zaga a los actores principales. Me refiero al rol que interpreta Louis Calhern, ese eterno segundón alto, con aspecto aristocrático y rostro de conde en el exilio. Justamente su personaje es un ruso exiliado que ahora viste su elegancia en traje de portero de hotel. Y como postre está la obesa figura de Charles Laughton interpretando al oficial nazi con todo su histrionismo al servicio de la más repugnante viscosidad. Por estos y otros logros que no excluyen una cierta poesía triste en escenas como la despedida trágica de los amantes o el romanticismo etílico regado con sendas copas de calvados, pese al paso de los años este *Arco de triunfo* permanece tan sólido como el que abre y cierra el film bajo las nubes negras del horror que se cierne sobre la ciudad. Y por cierto es mucho mejor que la deslucida remake que protagonizaron Lee Remick y

Anthony Hopkins 37 años después. ■

Alejandro Ricagno

**Cortos de la Vanguardia Francesa: *Menilmontant*, de Dimitri Kirsanoff; *9413*, *Vida y muerte de un extra de Hollywood*, de Robert Florey; *Pacific 231*, de Jean Mitry; *La locura del Dr. Tube*, de Abel Gance, y *La sonriente señorita Beudet*, de Germaine Dulac. (Epoca)**

Esta curiosa antología que se presenta bajo la adscripción a un movimiento estético acaso debería titularse "dentro y alrededor", o "antes, durante y después" de la susodicha vanguardia. Hay, es cierto, cierto conglomerado que supo llamarse para algunos como vanguardia poética, y hoy se estila —de modo adecuadamente impresionista— denominar como impresionismo francés. Pues bien, esta colección reúne muestras que contornean esa tendencia; más que sus obras representativas, encontramos una serie de piezas exóticas, de valor dispar. *Menilmontant* (1926), de Kirsanoff, cuenta con el característico uso impresionista del fundido y la sobreimpresión de imágenes, buscando crear un clima lírico donde la percepción de rostros, calles y árboles de

París se antepone a la narrativa lineal. Con fragmentos tomados en cámara, Kirsanoff parece otro videasta *avant la lettre*, demostrando una vez más cuánta exploración videográfica de los 60 hasta hoy es precedida por aquellas obras no demasiado revisadas. *9413* (1923) es un corto muy poco conocido de Robert Florey, francés que en Hollywood supo ser, entre otras cosas, agente de prensa de Valentino. Mezcla la ambientación casi caligarista con pasajes animados por recortes. En su corto, ciertos personajes convocados por la industria cinematográfica para la realización de sus sueños se ven convertidos en piezas intercambiables. Curiosamente, la carrera de Florey derivaría —luego de décadas y de un par de *horror films* notables— a la industria televisiva, donde filmó numerosos capítulos de *Alfred Hitchcock presenta*, *Dimensión desconocida* o *Los intocables*. Es lateral, indudablemente, la inclusión de *Pacific 231* (1948) del historiador, teórico y cineasta Jean Mitry, filmada a partir de una experiencia cinematográfico/musical coprotagonizada por Abel Gance y el músico Arthur Honegger en torno del film *La rueda*. Ensayo límite sobre las correspondencias entre métricas musicales y ritmos visuales, su

excelencia compensa cualquier objeción de no contemporaneidad con respecto a los otros trabajos. Es algo así como la consumación de algunos ideales del impresionismo, aunque en fecha que lo convierte en una obra *retro*, un brillante anacronismo. La del *Dr. Tube* es una temprana (1915) locura de Abel Gance, quien amparado en la invención del farsesco científico loco del título se dedica a jugar con toda una serie de aberraciones ópticas, invadiendo la pantalla con figuras deformadas y un humor no demasiado sutil. No obstante, ya se percibe la preocupación formal que luego lo llevaría a sus logros mayores de los 20. Finalmente, *La sonriente señorita Beudet* (1922) representa el lado más *qualité* y programático del impresionismo, y fue el primer éxito de Germaine Dulac. No ha envejecido muy bien; cierta atmósfera plúmbea —aunque no es de sus obras más ambiciosas— domina el devenir del bovarismo de su heroína. Poco más tarde la Dulac se uniría con Artaud para filmar *La caracola* y el *clérigo*. Los surrealistas repudiaron la *liaison* con la refinada, musical y cinematográficamente pura dama, sin darse cuenta de que el tándem Dulac-Artaud ya era surrealismo estricto, en el sentido fundacional que supo darle. Pero eso ya es otra historia. ■

Eduardo A. Russo

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

|                                |               |             | Q | FF | GN | GJC | SG | JG | SS |
|--------------------------------|---------------|-------------|---|----|----|-----|----|----|----|
| Ace Ventura, un loco en África | S. Oedekeak   | AVH         |   |    |    |     | 1  |    |    |
| Amor de locos                  | A. Bird       | Gativideo   |   |    | 2  |     |    | 2  |    |
| Cama para tres                 | J. Balasko    | Transeuropa |   | 4  | 5  |     | 5  | 3  |    |
| Casino                         | M. Scorsese   | AVH         | 5 |    | 4  | 8   | 7  | 4  | 8  |
| City Hall                      | H. Becker     | LK-Tel      | 6 |    |    |     | 5  | 4  |    |
| El nombre del juego            | B. Sonnenfeld | AVH         | 4 | 7  | 3  | 1   | 2  | 1  | 1  |
| El padre de la novia 2         | C. Shyer      | Gativideo   |   |    |    |     | 4  |    |    |
| Feriados en familia            | J. Foster     | AVH         |   | 7  | 4  |     | 10 | 4  |    |
| Fotos del alma                 | D. Muziak     | AVH         | 5 |    |    | 6   |    |    |    |
| Fuera de control               | R. Longo      | Transeuropa |   |    | 7  |     | 7  |    |    |
| Hundan al Belgrano             | F. Urioste    | AVH         |   |    |    | 5   |    | 5  |    |
| La flor de mi secreto          | P. Almodóvar  | Gativideo   | 6 | 9  | 9  | 8   | 9  | 4  | 9  |
| La princesita                  | A. Cuarón     | AVH         |   | 8  | 9  |     | 10 |    |    |
| Las travesuras de Dunston      | K. Kwapis     | Gativideo   |   |    |    |     | 3  |    |    |
| Mapa del corazón humano        | V. Ward       | Transeuropa |   |    |    |     | 4  | 4  |    |
| Nunca hables con extraños      | P. Hall       | LK-Tel      |   |    |    |     | 1  |    |    |
| Pecados capitales              | D. Fincher    | Gativideo   | 6 | 6  | 6  | 5   | 7  | 4  | 6  |
| Sabrina                        | S. Pollack    | AVH         |   | 6  |    |     | 7  |    |    |
| Tierra y libertad              | K. Loach      | AVH         | 7 | 9  | 9  | 7   | 9  | 5  |    |

por Jorge García

**Siete mujeres** (*7 Women*), 1966, dirigida por John Ford, con Anne Bancroft y Margaret Leighton.

Como *Gertrud*, el postrer trabajo de Carl T. Dreyer, la última película de John Ford tuvo, salvo excepciones, una muy mala acogida de la crítica. Ambientada en una misión religiosa en China durante los años 30, es una lúcida y despojada reflexión sobre el universo femenino, en la que paradójicamente el principal papel "masculino" lo interpreta Anne Bancroft. La secuencia final (también en la carrera de Ford), con su demoledora fusión de rabia, dolor e impotencia, es absolutamente memorable. **TNT, 7/8, 15 hs.**

**Los cuatro jinetes del Apocalipsis** (*The Four Horsemen of the Apocalypse*), 1962, dirigida por Vincente Minnelli, con Glenn Ford e Ingrid Thulin.

La versión de Rex Ingram de este film, con Rodolfo Valentino bailando el tango, es un clásico del cine mudo. Vincente Minnelli, en su remake, logra salir a flote por sobre el envejecido folletín de Blasco Ibáñez acerca de dos hermanos que durante la guerra militan en bandos opuestos, por medio de una puesta en escena barroca y recargada y una excelente dirección de actores. Un film poco valorado del director pero más interesante de lo que aparenta en una visión superficial. **TNT, 8/8, 4.05 hs.**

**Dominio de amor** (*By Love Possessed*), 1961, dirigida por John Sturges, con Lana Turner y Efram Zimbalist Jr.

Los aportes más famosos de John Sturges al cine norteamericano se han manifestado sin duda en el terreno del western. Esta rara incursión del director en el melodrama, con Lana Turner en el apogeo de su neurosis, es una rareza dentro de su filmografía y se acerca en sus mejores momentos a los últimos trabajos de Henry King. **TNT, 22/8, 10.55 hs.**

**Tres mujeres** (*3 Women*), 1977, dirigida por Robert Altman, con Sissy Spacek y Shelley Duvall.

Mi relación con el cine de Robert Altman puede pasar, de una película a otra, del auténtico interés al rechazo más profundo, pero hay en su obra un puñado de títulos que me parecen realmente atendibles. Uno de ellos es este film —que por cierto hace mucho que no veo— sobre una joven que encuentra trabajo en un hogar de ancianos donde se relaciona con una compañera y una mujer más madura (la extraordinaria Janice Rule), al que recuerdo como una de sus obras más personales.

**Fox, 6/8, 21 hs.; 23/8, 13 hs.; Space, 7/8, 24 hs.**

**Algo más que buenos amigos** (*Such Good Friends*), 1971, dirigida por Otto Preminger, con

Dyan Cannon y James Coco.

Nunca me resultó fácil de aprehender la obra de Otto Preminger, ya que junto a películas de gran interés —sobre todo para transmitir la ambigüedad de las conductas humanas— como *Bonjour tristesse*, hay otras que me parecen considerablemente sobrevaloradas (*Laura*, *Anatomía de un asesinato*). Este, su antepenúltimo film, es una curiosa comedia negra, con guión de Elaine May, bastante ajena en su tono ligero y mordaz al estilo general de su obra. Una rareza en la carrera del director. **Cinecanal, 23/8, 3.40 hs.**

**El hombre Omega** (*The Omega Man*), 1971, dirigida por Boris Sagal, con Charlton Heston y Rosalind Cash.

Boris Sagal ha desarrollado una carrera más prolífica en la televisión que en el cine (las miniseries *Hombre rico, hombre pobre* y *Masada* fueron dirigidas por él). Esta segunda versión de *Soy leyenda*, la clásica novela de Richard Matheson, logra por momentos apresar el clima inquietante y perturbador del original y cuenta con un buen trabajo de Charlton Heston en el protagónico. **Cinemax, 8/8, 20.45 hs.; 14/8, 3.15 hs.; 20/8, 18 hs.**

**La comedia de la vida** (*Twentieth Century*), 1934, dirigida

por Howard Hawks, con John Barrymore y Carole Lombard.

No me cansaré de repetir que en el terreno de la comedia norteamericana Howard Hawks es uno de los grandes maestros. Esta adaptación de Ben Hecht y Charles MacArthur de su exitosa obra teatral sobre un productor de Broadway —John Barrymore en la cumbre de su egolatría y narcisismo— que trata de convertir a Carole Lombard en una estrella, tiene un ritmo desenfrenado y trepidante, aunque —como siempre en el director— se desliza por momentos un amargo trasfondo. **Warner, 31/8, 17 hs.**

**El extraño amor de Martha Ivers** (*The Strange Love of Martha Ivers*), 1946, dirigida por Lewis Milestone, con Barbara Stanwyck y Van Heflin.

La excesiva valoración que se hizo en algún momento de la obra de Lewis Milestone ha disminuido los méritos de un director que —como muchos artesanos hollywoodenses— cuando tenía una buena historia hacía una buena película. Aquí el guión de Robert Rossen es notable y el resultado es un excelente melodrama negro, con Barbara Stanwyck más perversa que nunca y Elizabeth Scott, como siempre, extraordinaria. **VCC 31, 18/8, 8 y 13.30 hs.**

**Caravana de mujeres** (*Westward the Women*), 1951, dirigida por William Wellman, con Robert Taylor y Denise Darcel.

El diluido prestigio de William Wellman está sostenido hoy en algunos films ostensiblemente envejecidos (*The G. I. Joe Story*, *Conciencias muertas*), mientras que algunos de sus trabajos más valiosos son casi desconocidos. Este atípico western, en el que Robert Taylor debe conducir a un grupo de mujeres a la frontera a través del desierto, es una infrecuente visión del Oeste americano y una de las obras más interesantes del director. **TNT, 29/8, 11.20 hs.**

**El tigre dormido** (*The Sleeping Tiger*), 1954, dirigida por Victor Hanbury, con Alexis Smith y Dirk Bogarde.

Es posible que algunos cinéfilos reconozcan bajo el seudónimo de

## CINE ARGENTINO

Como todos los meses en su ciclo de los mediodías, Space ofrece algunos títulos atractivos del cine nacional. Así, el sábado 13 a las 14.30 hs. podrá verse *El caso Matías*, un insólito film de Anibal Di Salvo con guión de Eduardo Mignona, totalmente ajeno al resto de su filmografía y que fue ignorado por la crítica y un fracaso comercial en su momento. El martes 6 a la misma hora irá *Los ojos más lindos del mundo* de Luis Saslavsky, filmada con la habitual solvencia técnica del director y un gran trabajo de Amelia Bence. Ya comenté en este espacio la capacidad de Pierre Chenal para manejarse en el terreno de los climas ambiguos e inquietantes; una excelente

muestra de ello es *Viaje sin regreso*, que irá el martes 13 también a las 14.30 hs. El sábado 24 a las 13 hs. se exhibirá *Tres hombres de río*, un film de Mario Soffici de gran modernidad narrativa, y el martes 27 a las 13 hs., *Los tres berretines* de Enrique Susini, uno de los primeros films sonoros nacionales, con Luis Sandrini en uno de los mejores papeles de su etapa inicial (en mi opinión, la única interesante de su carrera). Pero el auténtico plato fuerte del mes será el ciclo dedicado a Armando Bó e Isabel Sarli que se verá en Space los jueves de agosto a las 22 hs. El 1º se verá *La burrerita de Ipacarai*, la primera producción argentino-paraguaya, con nueve guaranías nueve interpretadas en vivo por Luis Alberto del Paraná. El 8

podrá verse *Embrujaada*, fantasía tropical inspirada en *El bebé de Rosemary*, y el 15, *Intimidades de una cualquiera*, un film de carácter casi documental. El jueves 22 se exhibirá *Una mariposa en la noche*, uno de los títulos más delirantes de la pareja, con Ginamaria Hidalgo desgañitándose en la banda de sonido. Y por fin el 29 se proyectará *El último amor en Tierra del Fuego*, donde se investigan las posibilidades de tomar sol en medio de la nieve. Como se ve, un auténtico festival imprescindible para los admiradores ya establecidos de la pareja, y una excelente oportunidad de aproximación para quienes aún no han visto sus películas. ■

Jorge García

Victor Hanbury —uno de los nombres que se vio obligado a utilizar durante su exilio bajo el macartismo— a Joseph Losey. Primera película realizada por el director en Inglaterra, este thriller psicológico está cercano en estilo a sus producciones norteamericanas anteriores y es una de las películas menos vistas del realizador.

**Cinemax, 7/8, 22.30 hs.; 13/8, 0.30 hs.; 17/8, 20.30 hs.; 22/8, 1.15 hs.; 26/8, 16.45 hs.; 30/8, 22 hs.**

**Cross Creek**, 1983, dirigida por Martin Ritt, con Mary Steenburgen y Rip Torn.

Cuando abandona sus necesidades de hacer películas "mensajísticas", Martin Ritt puede convertirse en un director interesante. Este relato sobre una escritora que decide vivir en una remota región sureña de los Estados Unidos, en busca de personajes para sus novelas, tiene un tono sereno y pausado, bastante alejado de sus encendidos alegatos, y es una de sus películas más valiosas. Mary Steenburgen en el rol principal está estupenda.

**Cinemax, 4/8, 13 hs.; 9/8, 6.45 hs.; 21/8, 8.45 hs.**

**Sorgo rojo** (*Red Sorghum*), 1988, dirigida por Zhang Yimou, con Gong Li y Jung Wen.

Tras un comienzo muy promisorio, la carrera del director chino Zhang Yimou se fue deslizando

## LA MUSA DEL AMOR

*Periodista: ¿Sigues deseando interpretar a Los hermanos Karamazov en Broadway?*  
*Marilyn: No quiero interpretar a los hermanos, quiero interpretar a Gruchenko, un personaje de ese libro. Es una chica.*

*Periodista: ¿De verdad no se había puesto usted nada para posar para ese calendario?*  
*Marilyn: Oh sí, había puesto la radio.*

Sobre Marilyn —hoy que ha conseguido la unanimidad de admiración crítica que nunca tuvo en vida— se ha escrito prácticamente todo. Desde su infancia desdichada hasta sus matrimonios frustrados, pasando por sus desequilibrios psicológicos y su afición a los barbitúricos, sin olvidar su rol de fantasía-erótica-de-todos-los-hombres-del-mundo ni su carácter de mito de nuestro tiempo. Artículos y notas malos, regulares y buenos y hasta alguno definitivo como el de José Luis Garci (ver *El Amante* N°

16). Pero tal vez las dos respuestas que encabezan esta nota reflejen uno de sus costados menos transitados: el de la muchacha radiante, irónica y llena de humor que supo conquistar para siempre nuestros corazones. Con motivo de cumplirse el 5 de agosto un nuevo aniversario de su muerte, el Canal 5 de Cablevisión dedicará todo ese día a proyectar películas en su homenaje, que no solo permitirán ratificar sus extraordinarias condiciones naturales de actriz sino ponernos una vez más en contacto con su personalidad adorable y su presencia avasallante. Los films a exhibirse serán: a las 8 hs., *Almas perdidas* de Otto Preminger, donde ella y Robert Mitchum están sencillamente estupendos y además Marilyn canta varias canciones; a las 11 hs., *Mientras la ciudad duerme*, una de las mejores películas de John Huston y el primer papel importante de MM, como la inconsciente amante de un Louis Calhern al borde del suicidio; a las 13 hs. *Nunca fui santa* de

Joshua Logan, un film mediocre donde Marilyn brilla como un diamante; a las 16 hs., *Una Eva y dos Adanes* de Billy Wilder, una de las comedias más divertidas de todos los tiempos, y a las 19 hs., también de Wilder, *La comezón del séptimo año*, donde una vez más el carisma inigualable de Marilyn salva la ropa en un film por demás teatral. Como complemento, a las 23.50 hs., podrá verse *Marilyn, la historia jamás contada*, un telefilm basado en la biografía que escribiera Norman Mailer, con una por momentos alucinante caracterización de Catherine Hicks en el rol de la estrella. Por su parte Space, el mismo día, exhibirá a las 16 hs. *La adorable pecadora*, brillante comedia romántica de George Cukor con notables números musicales, donde MM comparte cartel con Yves Montand. Mi fervorosa recomendación es la de no dejar pasar esta oportunidad de compartir un día con Marilyn y su magnetismo irresistible. ■

**Jorge García**

progresivamente hacia un cine de calidad ampliamente reconocido a nivel internacional. *Sorgo rojo*, su primera película, es tal vez su obra más imperfecta, pero también la más apasionante, por su

desprejuiciada mezcla de géneros, su potencia visual y expresiva y un fuego interior que el director parece haber ido perdiendo en sus últimos trabajos.

**Space, 11/8, 22 hs.**

**Intolerancia** (*Intolerance*), 1916, dirigida por David W. Griffith, con Lillian Gish y Constance Talmadge.

A esta altura no quedan dudas de

# El Amante en la radio

**Conducen:** Quintín, Flavia de la Fuente y Gustavo Noriega  
**Columnista:** Santiago García

Los lunes de 17 a 19 hs.  
por FM La Tribu, 88.7 MHz



que David Griffith puso los cimientos fundamentales del desarrollo del lenguaje cinematográfico. Esta monumental película de casi tres horas y media de duración, que abarca varios periodos de la historia de la humanidad y realizada hace 80 años (!), es una acabada muestra de lo antedicho y es no solo uno de los grandes films de la etapa muda sino también del cine de todos los tiempos.  
**VCC 31, 25/8, 10 y 16 hs.**

**Estas buenas mujeres** (*Les bonnes femmes*), 1960, dirigida por Claude Chabrol, con Bernadette Lafont y Stéphane Audran.

El reciente estreno de *La ceremonia* muestra la coherencia temática y estilística sostenida por Claude Chabrol a través de buena parte de su carrera. En este film, su cuarta obra, realizada 35 años antes y centrada en un grupo de mujeres que trabajan en una tienda, las relaciones que mantienen entre ellas y con distintos hombres, ya se manifiesta claramente el distanciamiento y la objetividad (de claro cuño langiano) de la puesta en escena del director y su visión feroz y nihilista de las relaciones humanas.  
**VCC 31, 3/8, 22 y 2 hs.; 5/8, 9 y 18.30 hs.; 9/8, 16 hs.**

**El fin del día** (*La fin du jour*), 1938, dirigida por Julien Duvivier, con Michel Simon y Louis Jouvet.

La iracundia de los jóvenes críticos cahieristas mandó rápidamente al tacho de la basura a todo el llamado realismo poético francés de los años 30, del cual Julien Duvivier es uno de los máximos representantes. *El fin del día*, ambientada en un hogar para actores retirados, es una de las películas más representativas de las virtudes (gran dirección actuarial, cierta intensidad dramática) y limitaciones (pesadez narrativa, aire general de *qualité*) del director y del movimiento.

**VCC 31, 26/8, 16 hs.; 27/8, 2 hs.; 28/8, 14 hs.; 30/8, 6 hs.**

**El inocente** (*L'innocente*), 1976, dirigida por Luchino Visconti, con Giancarlo Giannini y Laura Antonelli.

Su condición de aristócrata marxista —por supuesto que unida a la perfección de su narrativa y el refinado estilo visual— le permitió a Luchino Visconti analizar a la burguesía italiana con implacable lucidez. En esta, su última película —por cierto que bastante menospreciada por la crítica—, y a pesar de la falta de convicción de Giancarlo Giannini en el protagónico, el director convierte al lacrimógeno folletín de Gabrielle D'Annunzio en una desoladora tragedia. Un gran final para un gran realizador.  
**Space, 5/8, 24 hs.**

**Hotel Terminus** (*Hotel Terminus: the Life and Times of Klaus Barbie*), 1967, dirigida por Marcel Ophuls.

La sola existencia de *La pena y la piedad*, un extraordinario film sobre el comportamiento de un pequeño pueblo francés durante la ocupación nazi, bastaría para colocar a Marcel Ophuls como uno de los más grandes documentalistas de todos los tiempos. Este minucioso reportaje sobre el criminal de guerra Klaus Barbie es otro excepcional trabajo que ratifica la capacidad del director dentro del género.  
**I-Sat, 12/8 y 13/8, 17.30 hs.; primera y segunda parte respectivamente.**

**Cartas de una enamorada** (*Letters From an Unknown Woman*), 1948, dirigida por Max Ophuls, con Joan Fontaine y Louis Jourdan.

Max Ophuls pertenece a la rara categoría de directores que se podrían caracterizar como inimitables. La increíble fluidez de los movimientos de cámara, el barroquismo de su puesta en escena, la maestría en el uso de la voz en off y la funcionalidad de los decorados, forman un cuerpo orgánico personal e intransferible dentro de su obra. Estos rasgos se manifiestan en esta historia de amor no correspondido de una mujer por un músico, que en manos de otro director hubiera sido un folletín intransitable, pero que Ophuls convierte en una obra maestra absoluta. Un auténtico *must*.

**VCC 31, 11/8, 9 y 13.30 hs. ■**

## BLACK & WHITE

En un lejano reportaje, interrogado Jean-Luc Godard acerca de si su próximo film sería en colores, respondió sin inmutarse que sí, que lo filmaría en blanco y negro. Ajustada réplica godardiana ante el implícito menosprecio —lamentablemente generalizado— por una forma de hacer cine contenido en la pregunta. Por supuesto que uno sabe que la vida es “en colores”, que la amplitud cromática enriquece nuestra visión de la realidad, etc., etc., pero entre los numerosos estancamientos que ha sufrido el cine, uno de los más notorios, y acentuado en los años recientes, es el de la falta de imaginación y creatividad en la utilización del color. Yo invitaría a que se me señale en cuántos films de los estrenados en los últimos tiempos hay un uso del color que esté justificado dramáticamente y exceda la mera rutina; creo que el número sería realmente muy escaso (desde luego esto no siempre ha sido así y una buena muestra fue el ciclo de musicales exhibido en la Sala Lugones que se comenta en otro lugar de esta revista. En esas películas el color era uno de los elementos determinantes de la puesta en escena). A riesgo de ser tildado de reaccionario, creo firmemente que muchas películas actuales no justifican su realización en color y subirían varios puntos si hubieran sido filmadas en blanco y negro. Y no es cierto que un film realizado en esas condiciones esté necesariamente destinado al fracaso, como algunos de los raros ejemplos recientes (*La lista de Schindler*, *Ed Wood*) lo demuestran. Por otra parte el coloreado por computación que se ha efectuado en muchos films clásicos no ha sido —más allá de

la falta de respeto hacia las intenciones originales del realizador— precisamente beneficioso y no conozco ninguna película que haya mejorado por este procedimiento sino todo lo contrario. Esta introducción responde a que de inmediato pasará a recomendar una serie de excelentes películas que exhibirá el cable en agosto en sus blancos, negros y grises originales, según el siguiente detalle: el 1º, *Berlin Express*, un poco visto film de espionaje del talentoso Jacques Tourneur (CV 5, 23.50 hs.), y *Las tres noches de Eva*, una de las mejores comedias de Preston Sturges (CV 5, 13 y 19 hs.). El 3, *Objetivo Burma*, que está sin duda entre las más grandes películas bélicas de todos los tiempos, de Raoul Walsh (CV 5, 11 y 15 hs.); el 4, *Soberbia*, la obra maestra inconclusa —por culpa de sus productores— de Orson Welles (VCC 31, 8 y 14 hs.). El 5, *El salario del miedo*, un excelente ejercicio de suspenso de H. G. Clouzot (VCC 31, 16 hs.). El 7, *Qué verde era mi valle*, una de las tantas obras esenciales de John Ford (Space, 16 hs.). El 8, otra obra maestra absoluta, *Ser o no ser* de Ernst Lubitsch (VCC 31, 24 hs., repite el 9 a las 12 hs.). El 10, *El padre de la novia*, un gran Minnelli (TNT, 13 hs.), y *La novia de Frankenstein* de James Whale (USA Network, 14 hs.). El 11, un muy poco visto melodrama de Max Ophuls: *Señora de todos* (VCC 31, 6 y 10.30 hs.), y *Psicosis*, uno de los picos más elevados de la filmografía de Alfred Hitchcock (USA Network, 22 hs.). El 14, un film que está entre los grandes antecedentes de la Nouvelle Vague: *Bob, el apostador* de Jean-Pierre Melville (VCC 31, 14 hs.). El 15, *Mientras duerme Nueva York*, una de las últimas

películas realizadas por Fritz Lang en su brillante etapa norteamericana (CV 5, 23.50 hs.). El 18, un atractivo melodrama de King Vidor: *Stella Dallas* (VCC 31, 6 y 11.30 hs.). El 19, uno de los films paradigmáticos del realismo poético francés, *Pépé le Moko* de Julien Duvivier (VCC 31, 16 hs.). El 20, *Alto espionaje* de Martin Ritt, desencantada visión del mundo de los espías, basada en una novela de John Le Carré (USA Network, 17 hs.). El 21, *El nido de las víboras* (Space, 16 hs.), un melodrama algo fecho de Anatole Litvak, con un auténtico tour de force interpretativo de Olivia de Havilland. El 22, los hermanos Marx en la plenitud de su delirio, en *Sopa de ganso* de Leo McCarey (VCC 31, 23.50 hs.). El 23, *Ritmo loco* de George Stevens (VCC 31, 9 hs.), que está entre los más espectaculares musicales con Fred Astaire y Ginger Rogers. El 25, nada menos que *El ciudadano* de Orson Welles (Space, 16 hs.). El 26, otro de los grandes musicales de Astaire y Rogers, *Al compás del amor* de Mark Sandrich (VCC 31, 14 hs., repite el 27 a las 14 hs.). El 29, *A sangre fría*, la notable adaptación de Richard Brooks de la novela de Truman Capote (CV 5, 23.50 hs.). Por último, el 31, un excelente western de Delmer Daves, *El tren de las 3.10 a Yuma* (Sony, 13 hs.), y *La kermesse heroica*, la clásica comedia del hoy casi olvidado Jacques Feyder (VCC 31, 22 y 24 hs.). Estos son algunos de los títulos que la programación de agosto del cable nos ofrecerá en el entrañable, añorado y radiante blanco y negro. Espero que los estimados lectores los disfruten. ■

**Jorge García**

# Películas para ver en agosto

|                               |                                                                                                                                         |                               |                                                                                                                                          |
|-------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Jueves</b><br><b>1</b>     | <i>Ceremonia secreta</i> (J. Losey)<br>USA-Network, 17 hs.<br><i>El blanco móvil</i> (J. Smight)<br>Cinemax, 1.15 hs.                   | <b>Sábado</b><br><b>17</b>    | <i>Ciudad dorada</i> (J. Huston)<br>HBO, 14.15 hs.<br><i>Intriga internacional</i> (A. Hitchcock)<br>Space, 20 hs.                       |
| <b>Viernes</b><br><b>2</b>    | <i>El rey de la comedia</i> (M. Scorsese)<br>Fox, 13 y 23 hs.<br><i>Míralos morir</i> (P. Bogdanovich)<br>CV 30, 1.10 hs.               | <b>Domingo</b><br><b>18</b>   | <i>Al filo de la noche</i> (A. Litvak)<br>VCC 31, 10 y 15.30 hs.<br><i>Mis dos cariños</i> (G. Sidney)<br>Warner, 15 hs.                 |
| <b>Sábado</b><br><b>3</b>     | <i>Eco de tambores</i> (R. Walsh)<br>I-Sat, 14 hs.<br><i>Submarino amarillo</i> (G. Dunning)<br>CV 30, 20.25 hs.                        | <b>Lunes</b><br><b>19</b>     | <i>El analista del presidente</i> (T. Flicker)<br>USA-Network, 17 hs.<br><i>Apuesta final</i> (M. Schell)<br>Fox, 23.30 hs.              |
| <b>Domingo</b><br><b>4</b>    | <i>El difunto protesta</i> (A. Hall)<br>Warner, 15 hs.<br><i>Reporte confidencial</i> (O. Welles)<br>VCC 31, 10 y 16 hs.                | <b>Martes</b><br><b>20</b>    | <i>Yankee Doodle Dandy</i> (M. Curtiz)<br>TNT, 9 hs.<br><i>Strapped</i> (F. Whitaker)<br>I-Sat, 22.45 hs.                                |
| <b>Lunes</b><br><b>5</b>      | <i>La muerte cumple condena</i> (P. Medak)<br>VCC 20, 10.45 y 17.30 hs.<br><i>Herman</i> (E. Gustavson)<br>CV 30, 22 hs.                | <b>Miércoles</b><br><b>21</b> | <i>La condesa descalza</i> (J. Mankiewicz)<br>TNT, 10.45 hs.<br><i>La amante del teniente francés</i> (K. Reisz)<br>Cinecanal, 23.30 hs. |
| <b>Martes</b><br><b>6</b>     | <i>Desayuno con diamantes</i> (B. Edwards)<br>Cinecanal, 16.45 hs.<br><i>Tres hermanas</i> (M. von Trotta)<br>Space, 24 hs.             | <b>Jueves</b><br><b>22</b>    | <i>Los dueños de la calle</i> (J. Singleton)<br>Cinemax, 20 hs.<br><i>Un milagro para Lorenzo</i> (G. Miller)<br>Cinecanal, 22 hs.       |
| <b>Miércoles</b><br><b>7</b>  | <i>Permiso por una noche</i> (C. Bernard)<br>VCC 20, 14.30 hs.<br><i>Honkytonk Man</i> (C. Eastwood)<br>HBO, 14.45 hs.                  | <b>Viernes</b><br><b>23</b>   | <i>Ritmo loco</i> (G. Stevens)<br>VCC 31, 9 hs.<br><i>El rostro impenetrable</i> (M. Brando)<br>Cinecanal, 15.45 hs.                     |
| <b>Jueves</b><br><b>8</b>     | <i>La noche</i> (M. Antonioni)<br>VCC 31, 22 hs.<br><i>Víctor, Victoria</i> (B. Edwards)<br>CV 30, 23.40 hs.                            | <b>Sábado</b><br><b>24</b>    | <i>Frenesi</i> (A. Hitchcock)<br>CV 5, 24 hs.<br><i>El vientre de un arquitecto</i> (P. Greenaway)<br>VCC 31, 24 y 4 hs.                 |
| <b>Viernes</b><br><b>9</b>    | <i>Leadbelly</i> (G. Parks)<br>I-Sat, 22.45 hs.<br><i>París Trout</i> (S. Gyllenhall)<br>VCC 20, 23.30 hs.                              | <b>Domingo</b><br><b>25</b>   | <i>El ciudadano</i> (O. Welles)<br>Space, 16 hs.<br><i>La rosa púrpura de El Cairo</i> (W. Allen)<br>VCC 20, 22 y 1.15 hs.               |
| <b>Sábado</b><br><b>10</b>    | <i>Bird</i> (C. Eastwood)<br>Cinemax, 22.15 hs.<br><i>Rebeldes y confundidos</i> (R. Linklater)<br>Cinecanal, 0.25 hs.                  | <b>Lunes</b><br><b>26</b>     | <i>Brindis de amor</i> (V. Minnelli)<br>CV 5, 13 y 19 hs.<br><i>Cosechas de ira</i> (R. Pearce)<br>I-Sat, 21 hs.                         |
| <b>Domingo</b><br><b>11</b>   | <i>Estrella de fuego</i> (D. Siegel)<br>Fox, 13 hs.<br><i>Esplendor en la hierba</i> (E. Kazan)<br>Space, 16 hs.                        | <b>Martes</b><br><b>27</b>    | <i>Bronco Billy</i> (C. Eastwood)<br>Space, 16 hs.<br><i>La mancha voraz</i> (I. Yeaworth, Jr.)<br>CV 5, 23.50 hs.                       |
| <b>Lunes</b><br><b>12</b>     | <i>Los pájaros</i> (A. Hitchcock)<br>Space, 20 hs.<br><i>Carlito's Way</i> (B. De Palma)<br>Cinecanal, 22 hs.                           | <b>Miércoles</b><br><b>28</b> | <i>Tregua a la medianoche</i> (K. Gordon)<br>Space, 20 hs.<br><i>La mansión Howard</i> (J. Ivory)<br>VCC 20, 22 hs.                      |
| <b>Martes</b><br><b>13</b>    | <i>Érase una vez en el Oeste</i> (S. Leone)<br>Cinecanal, 16 hs.<br><i>La ventana indiscreta</i> (A. Hitchcock)<br>Space, 20 hs.        | <b>Jueves</b><br><b>29</b>    | <i>48 horas</i> (W. Hill)<br>Space, 20 hs.<br><i>Posibilidad de rescate</i> (P. Schrader)<br>Fox, 23 hs.                                 |
| <b>Miércoles</b><br><b>14</b> | <i>Yo escuché las sirenas cantar</i> (P. Rozema)<br>VCC 20, 14.15 hs.<br><i>Golpea lentamente el tambor</i> (J. Hancock)<br>TNT, 21 hs. | <b>Viernes</b><br><b>30</b>   | <i>Días de radio</i> (W. Allen)<br>VCC 20, 22 hs.<br><i>Carrie</i> (B. De Palma)<br>Space, 24 hs.                                        |
| <b>Jueves</b><br><b>15</b>    | <i>Un paso en falso</i> (C. Franklin)<br>VCC 20, 20 hs.<br><i>Cementerio de animales</i> (M. Lambert)<br>I-Sat, 22.45 hs.               | <b>Sábado</b><br><b>31</b>    | <i>Adiós a los niños</i> (L. Malle)<br>VCC 20, 12 y 20 hs.<br><i>La marca de la horca</i> (T. Post)<br>TNT, 21 hs.                       |
| <b>Viernes</b><br><b>16</b>   | <i>Vértigo</i> (A. Hitchcock)<br>Space, 20 hs.<br><i>Máxima velocidad</i> (J. De Bont)<br>Cinecanal, 22 hs.                             |                               |                                                                                                                                          |

Recomendaciones especiales,  
comentadas en las páginas 60 a 62

## Menú de cine en TV

## AGENDA

### Bienal de Video

**Humorístico.** Tendrá lugar el 28 y 29 de septiembre en el Centro Cultural San Martín con el auspicio de la Secretaría de Cultura de la MCBA. El evento está organizado por el Centro Cultural de la escuela Otto Krause y por Kiwi Producciones. Las bases pueden retirarse en el Centro Cultural Otto Krause de 10 a 16 hs. (Paseo Colón 650, 331-6444) y en la Videoteca de Bs. As. (Sarmiento 1551, 2º piso) de 10 a 18 hs. Podrán participar cortometrajes de hasta 15 minutos presentados en VHS Pal.

### Foro Gandhi. Corrientes

1551. T. E.: 374-7501.

#### Ciclo Fuller / Ray.

#### Rebeldes con causa.

Viernes 2 de agosto: *Yo maté a Jesse James* (S. Fuller). Domingo 4: *El barón de Arizona* (S. Fuller). Viernes 9: *Casco de acero* (S. Fuller). Domingo 11: *Más allá de la gloria* (S. Fuller). Viernes 16: *El kimono escarlata* (S. Fuller). Domingo 18: *Horas de angustia* (N. Ray). Viernes 23: *La mujer codiciada* (N. Ray). Domingo 25: *Nacida para el mal* (N. Ray). Domingo 1º de septiembre: *Nick's Movie* (W. Wenders).

Acceso a las funciones:

Abono por 1: \$10 (personal para cuatro funciones).

Abono por 2: \$18 (2 personas, 8 funciones en total).

## Universidad de Buenos Aires Teatro Colón. Temporada 1996. Abono Siglo XX

Sábado 10 de agosto. 20.30 horas.

*Metrópolis.* Film de Fritz Lang con música de Martín Matalón para dieciséis instrumentistas y electrónica. (Estreno sudamericano)

Informes y reservas de lunes a viernes de 15 a 20 horas.

Universidad de Buenos Aires. Secretaría de Extensión - Dirección de Cultura. Centro Cultural Ricardo Rojas. Corrientes 2038. Capital.

Miércoles 30 de octubre. 20.30 horas.

*La vida con un idiota.*

Opera de dos actos con música de Alfred Selmittke y libreto de Víctor Erofejev.

Opera de Cámara de Moscú. Director de Orquesta: Anatoli Levine.

# La Videoteca

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

Cinefilos S.R.L.  
Presenta

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

## DONDE EL CINE ES EL GRAN PROTAGONISTA

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



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

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

Diagonal Roque Sáenz Peña 616, 6º piso, of. 613. Lunes a viernes de 11 a 19 hs. - Tel.: 343-6852 y 342-7551

NUEVA DIRECCIÓN

# Video del Angel



Las películas sobre las que usted lee en *El Amante*. Y muchas más.  
Cine clásico/Tarifa para estudiantes de cine.

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

**Entrega a domicilio**



C a l i d a d   H u m a n a

Casa Central: Reconquista 484 Capital Federal  
y 95 Filiales en Todo el País

Más Fácil de Usar

# Bienvenido al verdadero mundo de multimedia.

*(Por favor mantenga la mente, los ojos y los oídos abiertos.)*

Más Económica

Multimedia  
#1 EN EL MUNDO

Porque el viaje y la experiencia de multimedia en Macintosh Performa le dejará impresionado.

Todos hablan de multimedia, pero sólo Macintosh Performa lo ha convertido en una realidad.

 Con Macintosh Performa disfrute de multimedia que sí trabaja, porque ya no tiene que preocuparse de instalaciones, conexiones o programaciones como en otros sistemas. Puede crear gráficos en 3-D, video conferencias y comenzar a sumergirse en realidad virtual\*, todo simplemente oprimiendo unas teclas.

Apple tiene el liderazgo mundial en el campo de multimedia†

diseñando sistemas verdaderamente fáciles de usar para crear impactantes presentaciones de multimedia y muchas otras operaciones en menos tiempo que las demás. Macintosh Performa también lee archivos de DOS y Windows\*\* y le brinda un extraordinario rendimiento a un precio verdaderamente accesible.

Deje que su imaginación vuele y que Macintosh Performa se ocupe de sus ojos y oídos, porque no es solamente lo que la computadora puede hacer, es lo que usted puede hacer con una Macintosh.

**W** **Mac OS**  
Para Windows Busque estos logotipos como símbolos de compatibilidad con los sistemas operativos de Macintosh y Windows.

CD-ROM



Macintosh Performa



Apple®

El poder para superarse.

314-1212  
Línea Directa Apple