

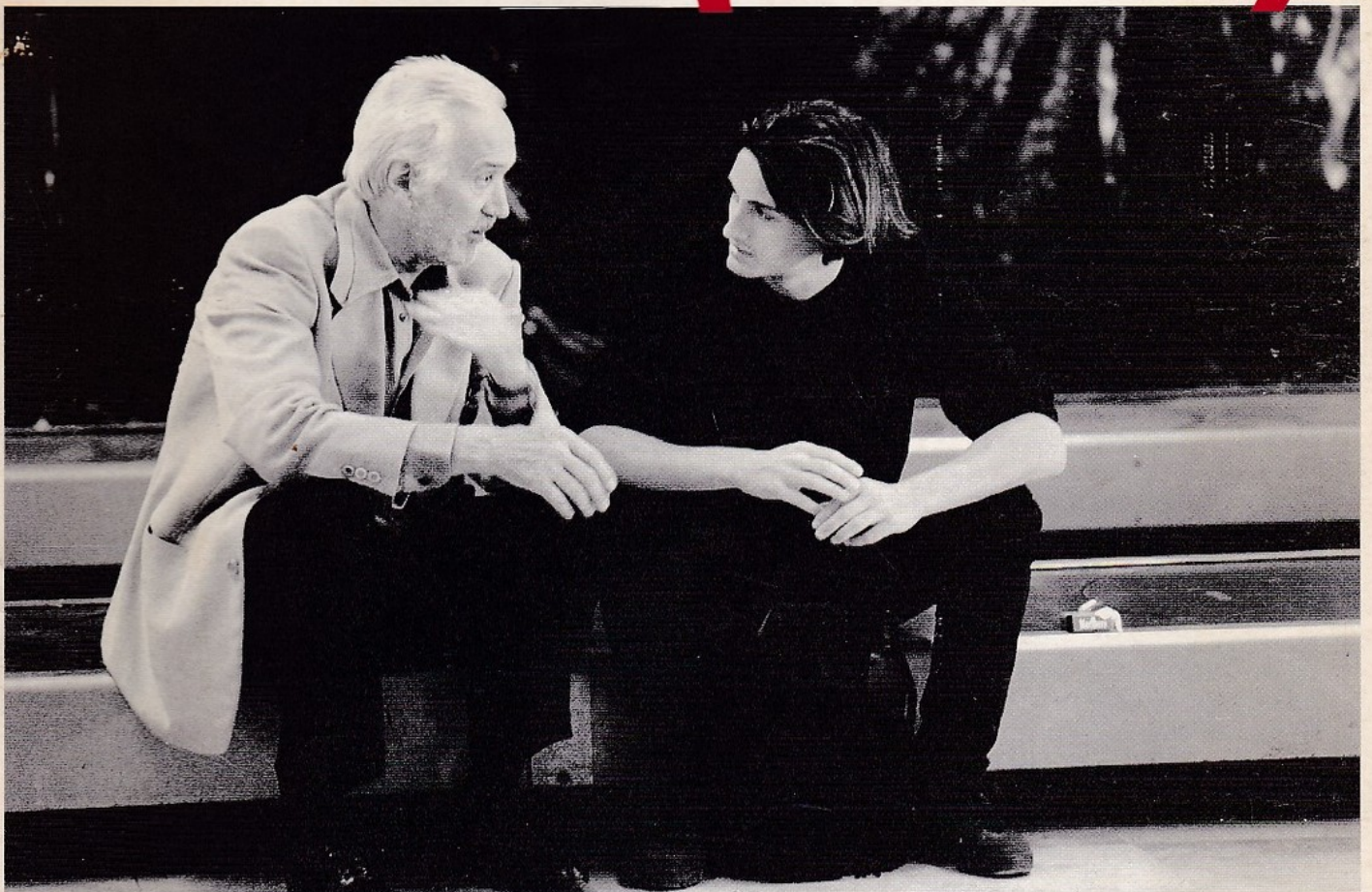
La **Pasión**
por el
CINE

La Vereda de Enirente

Año I - N° 7 - Mayo 1997 - \$ 6.-

Director: Roberto Pagés

ADOLFO ARISTARAIN **MARTÍN (HACHE)**

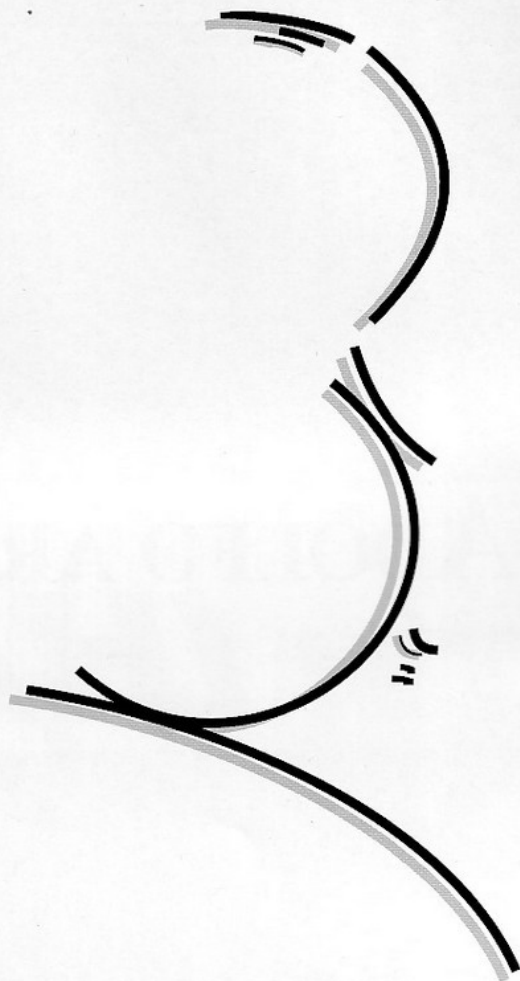


CINE GAY
DESDE CANADÁ

VÉRTIGO EN 70MM
DESDE SAN FRANCISCO

WOODY ALLEN
DESDE NUEVA YORK

ARTURITO YA PUEDE LEER LA VEREDA... ESTÁ EN INTERNET



La Vereda de Enjente es una revista de Hitch Publicaciones, dirigida por Roberto Pagés. Asistente de dirección: Guido Gabucci. Con la colaboración de Gustavo Constantini, Lucio Schwarzberg, Eduardo Rojas, Marisa Simon, Fernando Brenner, Guido Gabucci, Pablo Ventura, Gustavo Cabrera, Julio Orione, Soledad Isola, Pablo Valle, Alejandra Varela, Bernard Schulz Cruz y Antonio Palau. Dibujos de Raúl Perrone. Fotografía por Benjamín Ávila. Traducciones de Lorena Mazzoni. Diagramada y compuesta por Oscar Pagés. Diseñada por Oscar y Roberto Pagés (Asistente: Mariano Saraco). Servicios periodísticos de Fernando Brenner.

Crítica: Martín (*Haeh*) (pág. 3) - *En busca de Ricardo III* (pág. 9) - *Quiero decirte que te amo* (pág. 12) - *El precio de la libertad* (Michael Collins) (pág. 14) - *Prohibido* (pág. 16) - *Algunos días contigo* (pág. 18). **Comentarios:** *Las brujas de Salem* (pág. 20) - *El paciente inglés* y *Fantasmas en la Patagonia* (pág. 21) - *Enemigo íntimo* y *La guerra de las galaxias* (pág. 22).

Notas: *Orto* (pág. 4) - *Primer tango en Madrid* (pág. 7) - *Canadá* (pág. 13) - *¿Qué Michael Collins, Hipólito Yrigoyen?* (pág. 14) - *Fauna salvaje* (pág. 23) - *New York, New York* (pág. 26).

Primicias: *Woody Allen desde Nueva York* (pág. 24) - *Vértigo en 70mm* (pág. 27)

Reportajes: *Charla con Di Tella* (pág. 17) - *Los nuevos hacedores* (pág. 31) - *Charla con Manuel Antín* (pág. 32).

Reflexiones: *El cine y la representación gay* (pág. 29).

Dibujo: *Aristarain por Perrone* (pág. 5).

Polémicas: *Malasangre/El Hecho y el Comentario* (pág. 34).

Fotogramas: *De acá* (pág. 35) - *De allá* (pág. 36)

Para mirarlas por TV: (pág. 36).

La yapa (pág. 38) - Para coleccionar (pág. 39/40)

Impresa en: **Ronor S.R.L.** - 26 de Julio 192 - Bernal - Pcia. de Buenos Aires.

Derechos reservados. Prohibida su reproducción total o parcial sin autorización previa. Registro de la Propiedad Intelectual en trámite.
Las notas firmadas representan la opinión de los autores.

Cartas a: **Mario Bravo 658 - 2° "A" - (1175) Buenos Aires - Rep. Argentina** - Teléfono/Fax: (54) (01) 862-9346
Delegación Córdoba: Claudio de Arredondo 4395 - B° V. Centenario - Teléfono/Fax: (54) (051) 81-3139

LABRANDO ARDUOS CRISTALES

por Eduardo Rojas

"Libre de la metáfora y del mito
labra un arduo cristal..."
"Spinoza", Jorge Luis Borges

A Ernesto y Laura

¿Cómo enfrentarse con el espejo? ¿Qué hacer cuando la pantalla nos devuelve imágenes que nos involucran de tal modo que creemos estar viendo nuestra propia historia?

Pocas veces una película nos lleva a hacernos esa pregunta. Cada vez que ocurre descubrimos que

Y vuelvo al comienzo ¿Por qué estas historias individuales, jugadas entre Madrid y Almería, en donde la Argentina parece ser el último orejón del tarro, se espejan tanto con las nuestras?

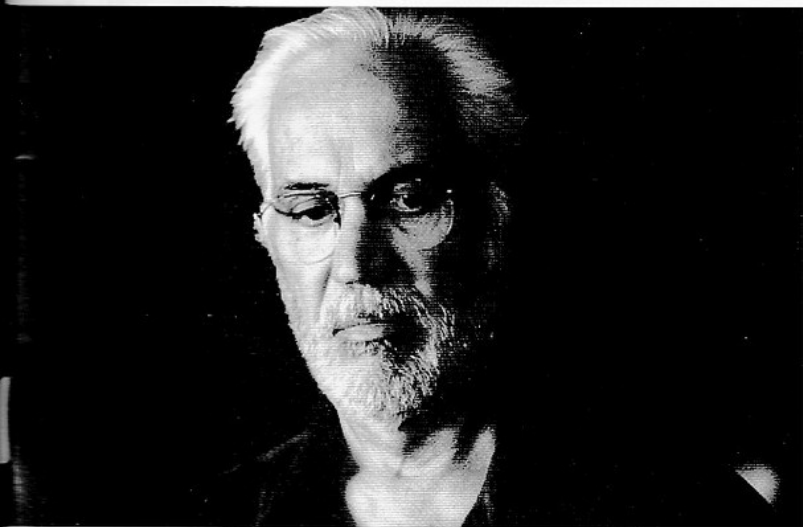
1. El simple arte de narrar

Una primera respuesta: la maestría en el relato; el viejo oficio de contar historias, tan olvidado en nuestra época; tan lejano de cualquier noción de posmodernismo, de falta de sentidos, de épicas y éticas rifadas en una feria de saldos y retazos.

La construcción de *Martín (Hache)* es rigurosa y por eso no se nota, fluye despacio y a veces se precipita como un arroyo de montaña; cuando el espectador sube a ese cauce no hay forma de abandonarlo.

2. La familia unida

Otra respuesta posible nace de la anterior y tiene que ver con lo demasiado humano de los personajes, producto de aquél rigor y de la sensibilidad y coraje con que el director y sus actores se meten en la historia. La "familia" que forman Martín Echenique (Federico Luppi), un veterano hombre de cine refugiado de la Argentina en una España confortable y ajena; su hijo Martín (Juan Diego Botto), al que llama Hache (de hijo); Alicia (Cecilia Roth), la amante de Martín padre; y Dante W. Gómez (Eusebio Poncela), el amigo de la pareja, le permite a Aristarain retomar las constantes de su cine y llevarlas a un punto cercano a la culminación. ¿Cuáles son esas constantes? Veamos: las relaciones entre padres e hijos siempre son difíciles; hay corrientes de afecto profundas y silenciosas como en *Un lugar en el Mundo*, pero también traiciones y abandonos como en *La parte del león*. Hay amistades viriles fuertes, casi sagradas, que de una película a



ella es el resultado de un doble movimiento: Uno, el del saber cinematográfico, en donde el conocimiento del oficio se une con el amor por el cine. Otro, el del objeto de la historia misma: en este caso, la vida de cuatro personas ligadas por lazos inestables de amor y filiación; entre una Buenos Aires que ocupa en el metraje un espacio breve, mirada con teleobjetivos que la aplastan en una imagen abigarrada, tercermundista, y una España luminosa y seca que parece obligarlos a definir sus vidas de una vez y para siempre.

otra profundizan todos los matices del afecto. La de Martín y Dante, un «machista» y un gay, es el mejor ejemplo y una posible culminación llena de sensibilidad y grandeza. No exagero: Aristarain cierra todo un capítulo de la historia del cine con esta amistad. A partir de Dante y Martín sólo habrá variaciones sobre este tema, nostalgias de una forma de vida; retazos, ahora sí, de una ética y una épica perdidas. La escena final con los dos amigos sentados frente al televisor, despidiendo al hijo que por fin se va, tiene algo del final de *Casablanca*, vista desde esta época en que todo es posible pero nada parece estar bien.

Las mujeres son otro tema: casi siempre fieles, íntegras cuando están con un hombre, con su hombre, pueden sin embargo tener un matiz misterioso, traicionero, cuando son extrañas (Elena Tasisto y Soledad Silveyra en *Últimos días de la víctima*). En *Martín...* están presentes los dos tipos: Liliana (Ana M. Picchio), la madre de Hache, se desentiende de su hijo para defender su nueva familia. Alicia le dice a Hache: "Yo quería ser tu mamá", pero, en el filo de la vida y la muerte, juega con él al incesto como último manotón de ahogada.

Es curioso: en un país en el cual la realidad política ha dado a la palabra madre una connotación que excede largamente la biológica, estas dos mujeres

no quieren o no pueden serlo. Liliana repudia a Hache para empezar de nuevo, como si fuera necesario borrar las últimas dos décadas. Para Alicia será inútil por más que lo intente: ella es una hija más de Martín padre. La verdadera madre de este "grupo de familia" es Dante. Él atiende las necesidades de todos, es fuerte y lúcido, conoce a cada uno en lo más íntimo y los sostiene hasta donde puede. Respeta los límites propios y ajenos pese a que dice extenderlos con las drogas.

3. Los padres terribles

Los adultos (el "padre" y la "madre") son los fuertes. Su fuerza es el espejo de la debilidad de los jóvenes. Saturno devoraba a sus hijos para sobrevivir. Martín aparece como un Saturno desencadenado, pero su desamparo del final es el signo de un renacimiento. El espejo de Hache lo devuelve como hijo, lloroso como un recién nacido. Los jóvenes (Martín Hache y Alicia) aparecen débiles, alguno no sobrevivirá al rigor de sus padres, no estará preparado para vivir el impiadoso mundo de los adultos. Por eso su vínculo con la droga es distinto al de éstos. Hache sufre una sobredosis; para Alicia la droga es la única forma de enfrentar su fracaso afectivo. Dante, en cambio, se ufana de jugar

ORTO

Cuando se charla con Adolfo Aristarain, ya sea en una entrevista, o simplemente se conversa con él informalmente, una de las características de su manera de hablar es el uso natural, sin abuso pero sin autorrepresión, de términos que pueden sonar, a ciertos oídos, como procaces y soeces. Dicho mas sencillo: su verba incluye las "malas palabras". Pero esto no significa que su vocabulario coloquial sea limitado (como el personaje de la novela *Las Tumbas*, de Enrique Medina, puteador si los hay), sino que llama -simplemente- a ciertas cosas por su nombre. Guste o no.

En su emotivo, entrañable (de entraña), duro y directo film *Martín (Hache)*, los personajes escupen cada dos por tres que un pelotudo, que un gilipollas, que coger, que follar, que un mierda, que un hijo de puta, que un cagón, que una cagada, que un a dar por el culo y varios etcéteras del mismo (o más grueso) calibre. Martín, Alicia, Dante y Hache hablan como habla Adolfo. Sin rebuscamientos, ni segundas intenciones. Son directos, certeros, abiertos. Más allá de que metan la pata con lo que dicen. Y está bien que así sea. Porque en *Martín (Hache)* Aristarain no se guardó nada, no disfrazó los diálogos. Es crudo y frontal. Y las cosas que se dicen golpean, duelen, shockean y emocionan. De los varios momentos brillantes de la película, hay uno particularmente sublime: Alicia (Cecilia Roth) acaba de discutir con Martín (Luppi), pero antes de irse le planta unas verdades en la cara a su amante y como cierre le arroja las llaves del departamento al piso. Y le estampa un "¡metete las llaves en el orto!". Pocas veces se ha visto en nuestra pantalla una línea de diálogo tan auténtica y visceral.

Martín (Hache) canta las cuarenta como nunca. Algunos se ofenderán por lo que se dice y por lo que sienten sus personajes. Otros nos meteremos su historia por el corazón. A algunos más, a otros menos, le "follarán" la mente. Pero nadie podrá quitarnos el placer, el gozo, de imaginar que, a muchos, esta película les va a dar por el orto.

Fernando Brenner

Nota del Director: Brenner se equivoca. Orto es una bella palabra. Según el diccionario es "salida o aparición del sol u otro astro". Alicia, entonces, le dice a Martín que ponga las llaves en Japón, país del Sol Naciente.



Perrot

con ellas para ampliar los límites de la conciencia, siguiendo el viejo discurso de Huxley, Leary y los beatniks. Dante W. Gómez es un beatnik trasnochado, un Kerouac gallego. No tiene casa, vive en un hotel, es promiscuo y hedonista, la cocaína es uno más de sus amantes.

La droga es en *Martín*... un quinto personaje. Un amigo en las malas, como la ginebra o el vino triste del tango. Como me observó Pagés, todos los personajes conviven con ella, pero cuando uno decide morir, elige el Rohipnol, un barbitúrico "legal".

Del otro lado del espejo, Hache deja atrás a su padre y comienza a ser un adulto, más allá del abandono, de las drogas, de la ajenidad de un mundo en el que no tiene lugar y en el que cada uno arma su familia con los retazos de afecto que encuentra en el camino.

4. Historias de chicos y chicas

Una historia de padres e hijos, nada más simple, nada más abarcador. Una historia de padres tangueros con amigos gays. Una historia de «familias» cruzadas por la droga y el incesto. ¿Es *Martín (Hache)* una película "transgresora"? No lo creo. Uno de sus grandes méritos es que no defiende ni impone moral alguna. Esta saludable amoralidad es la que le otorga su fuerza narrativa, la cualidad hipnótica del relato que hace que el espectador entre en la historia y se comprometa emotivamente desde la primera escena. El efecto de espejo que nos hace decir, como dijimos varios, «esa frase la dije yo una vez».

Esta atracción, esta densidad en un relato cuyo principal soporte está en los diálogos y los actores, lo emparenta con alguno de los principales narradores del cine: Truffaut por ejemplo; y Truffaut, sabemos, nos lleva directamente a Balzac, el narrador por excelencia. Aristarain es uno de los cada vez más escasos ejemplos de esa tradición gloriosa. Si su única aspiración era (nada menos) ser un buen narrador de historias, no un genio, como dicen por ahí de *Martín Echenique*, hay que decirle que lo ha logrado en plenitud.

Como todas las grandes narraciones, *Martín*... aparenta ser una historia simple, con pocos personajes y escenarios. Pero esa apariencia disimula una cuidadosa estructura de diálogos justos, dominados por la lógica de cada personaje y de la acción, primeros planos de duración exacta. Grandes elipsis que evitan los momentos de más tensión (los posteriores a la sobredosis de Hache, los últimos de Alicia en torno a la pileta, la partida de Hache), para terminar reforzando el efecto de cada uno. Es difícil por ello destacar alguna de las escenas en una película tan

equilibrada y desbordante al mismo tiempo: ¿El fugaz plano de los ojos enrojecidos y temerosos de *Martín* cuando Dante le avisa de la sobredosis de Hache? ¿El llanto de Alicia (otra vez un primer plano sobre los ojos) luego de la última humillación de *Martín*? ¿La escena en que Dante le recrimina a *Martín* ("Que el dolor te acompañe siempre, *Martín*")? ¿La despedida de Hache en el video?. La cámara de Aristarain parece por momentos una navaja, pero en otros acaricia como una pluma.

Ninguno de estos recursos son nuevos, sólo hay que saber usarlos. Es el más puro clasicismo, el manejo justo de las convenciones y los límites del lenguaje, el oficio devenido en arte, las traslúcidas manos del artesano que labran los cristales del espejo en que nos vemos, como decía Borges de Spinoza. Esa es la belleza del cine, ese es el placer del cine, cada día más olvidado.

La humildad y la grandeza de *Martín (Hache)* son algunas de las grandes lecciones que nos deja esta película. A todos: a los que hacen un cine cada vez más narcisista y vacío. A los espectadores: porque todos somos padres o hijos, padres e hijos. Por eso *Martín (Hache)* es universal y es una película de aguante. Aguanta una época canalla, aguanta una concepción del cine y de la ética (que son la misma cosa) que va quedando relegada en el diluvio capitalista del fin del milenio. No va a ser aceptada así nomás. Le andarán detrás los moralistas de todo tipo, la combatirán los mediocres del oficio que envidian su superioridad estética.

5. El Orfebre

Martín (Hache) es la mejor película de Adolfo Aristarain. La que resume y resignifica todas las anteriores. La culminación de un estilo y la puesta en escena en carne viva de los sentimientos más primarios y universales. La luna del espejo ha estallado y las manos del orfebre labran arduamente los fragmentos en donde nuestros rostros se miran con sorpresa, como por primera vez.

Ídem, Argentina/España, 1997. Dirigida por Adolfo Aristarain. Guión de Adolfo Aristarain con la colaboración de Kathy Saavedra. Con Federico Luppi, Juan Diego Botto, Eusebio Poncela, Cecilia Roth, Ana María Picchio, Sancho Gracia y Enrique Liporace. Fotografía de Porfirio Enríquez. Música de Fito Páez. Director de Arte y Escenografía: Abel Facello. Distribuida por Filmarte.

Adolfo, yo, nosotros

PRIMER TANGO EN MADRID

por Roberto Pagés

*A mis hijos,
Marcelo, Valeria y Daniel*

“Bienvenido al club de los marikitas cursis”, le dice una marica deliciosa, Dante W. (Poncela), a Martín padre (Luppi) cuando éste acaba de confesar que de Buenos Aires extrañaba el silbar de la gente por la calle en sus primeros tiempos en Madrid. Y que estuvo a punto de volverse por esa razón. Hace un par de minutos nomás, en un video, Martín ha visto de entre las

lágrimas que velan sus ojos -y nosotros hemos visto con él, velados a la vez nuestros ojos con nuestras lágrimas- a Martín hijo (Hache) añorar los feos techos de Buenos Aires (“cuadrados, blancos, con los tanques de agua puestos al voleo, diferentes a los de Madrid”) y, sin embargo, por esa razón y por mil confusas razones más ha decidido volver a la Argentina.

No recuerdo si Osvaldo Soriano o Juan Gelman contaron admirablemente

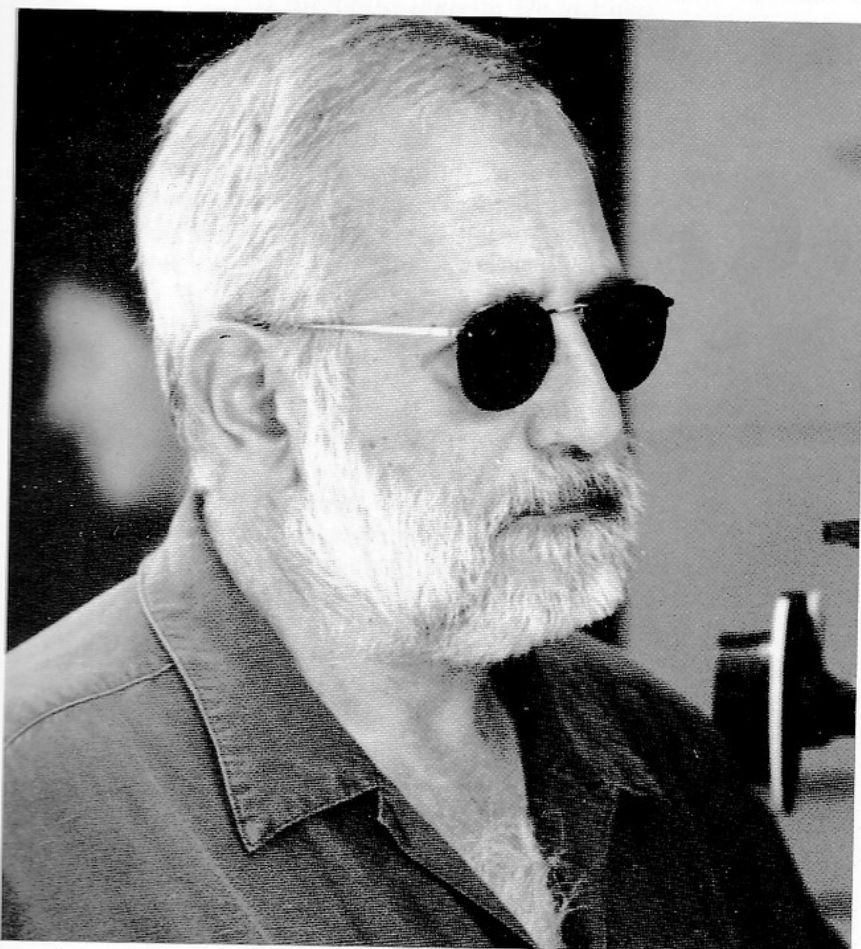
el sentimiento del exilio. Uno de ellos, no importa cuál, visita el Coliseo romano. Los alrededores arden de gente, de visitantes consumidores de chucherías, y todos caminan hacia una de las citas obligadas del turista accidental. Gelman o Soriano -sigue sin importar cuál-, exiliados forzados por la dictadura militar, escuchan, entre el gentío, el pito de un vigilante: “qué cagada -se dicen- ya empezó el partido”. El alma argentina de Osvaldo había dejado Roma y en vuelo sin escalas había aterrizado en el viejo Gasómetro de Avenida La Plata, la de Juan ignoro qué dirección tomó y a la mía le gusta pensar que, quizá, enfiló hacia “el viejo reducto de los bichitos colorados” en la Paternal, como dicen los comentaristas también cursis. Porque nos llamamos Argentinos, porque hemos abandonado en el habla coloquial el estúpido Juniors, y porque en nuestros orígenes éramos Los mártires de Chicago, anarquistas, claro. Anárquicos como la vida. Como la vida de los hombres vista desde los hombres y sin la mirada abarcadora de un dios organizador. Antes de que el Burócrata hijo de puta (Estado, gobierno, pontificado, milicos y políticos y empresarios) nos piale para sus intereses de poder, antes de que el arte les dé forma para comprender tanta inteligencia desbocada, tanto sentimiento -amor, odio, dolor, bronca y frustración- a la deriva.

CONFESION

*“...busqué dejarte a un lado /
porque te quise tanto, tanto...”*

E. S. Discépolo

Adolfo Aristarain ha dado forma en *Martín (Hache)* a la tragedia argentina. La de la inteligencia lúcida y la de la inteligencia envenenada, la



del sentimiento hondo y la del sentimiento oculto por la vergüenza de sentir. También ha organizado el caos de la castración y, quizá consecuencia inevitable, el desorden del desarraigo. Desarraigo geográfico, emocional y cultural que sufren y sobrellevan como pueden los tres argentinos anclados en Madrid: Martín padre, Hache y Alicia (Roth), amante de aquél.

El miedo a la pérdida es argentino. Una historia de exilios, asesinatos y suicidios pautan la necesidad de escapar del amor y del país. Tanto padre, madre, hermano e hijo muertos (muertos sin tumba donde pueda recalar el dolor) nos hicieron frágiles, indiferentes, desmemoriados o miedosos. El miedo opera como valla frente a la posibilidad de perder aquéllo amado, mujer/hombre o país. "La Argentina es una trampa, como la zanahoria del burro. Te hacen creer que todo puede cambiar, ahora, ya, la utopía es posible, y te vuelven a cagar (...) Son unos hijos de puta los fachos pero hay que reconocer que son inteligentes, saben trabajar a largo plazo", dice Martín padre. Palabras dolorosas que llegan al hueso porque son verdad, pero la tragedia (ineludible, como toda tragedia) es que esa verdad, lúcida, no anula el hecho de pertenecer a esos feos techos de Buenos Aires, a ese silbar de la gente por la calle.

El pertenecer a un dolor que no cesa es lo que impulsa a Martín padre a renegar de su patria. La palabra patria ha sido bastardeada ad nauseum por la derecha fascista y ese uso ("saben trabajar a largo plazo") apichona a los otros, que temen usarla olvidando que la patria es la infancia (como dijo alguien que olvidé), pero es infancia transcurrida progresivamente en un lugar, un patio, una casa, un barrio, una ciudad, un país. Y se olvida también que es la tierra de nuestros padres (que de padre deriva patria), porque nacieron en ella o la adoptaron para vivir.

(Es interesante observar que en alemán, patria (**Vaterland**) es masculino, como en inglés la palabra **fatherland** alude a la tierra de los ancestros poniendo el acento en el padre. Entre nosotros, en cambio, hay Madre Patria, y quizá eso explique porque hay Madres y Abuelas de Plaza de Mayo y no Padres y Abuelos de Plaza de Mayo. Y tal vez indique, también, la dificultad del

ejercicio de la paternidad que el film de Aristarain muestra con descarnado vigor y talento, abandonando la autoconmiseración habitual del cine nacional).

Lo cierto es que la historia oficial argentina ha obstaculizado hasta el crimen la escritura, con otras formas, de aquéllo tan simple y bello de Walt Whitman: "Mi lengua y cada molécula de mi sangre nacieron aquí, / de esta tierra y de estos vientos. / Me engendraron padres que nacieron aquí, / de padres que engendraron otros padres que nacieron aquí, / de padres hijos de esta tierra y de estos vientos también". Los que se animaron a este punto de partida, por nacimiento, por adopción o por convicción, fueron negados (Arlt), expulsados (Gelman) o asesinados (Walsh), por citar sólo tres ejemplos.

Martín (Hache) pone en escena el espejo -y nos pone frente a él: la película- donde no deseamos vernos. Martín padre elude el amor que siente por su hijo, por su país, y hasta por Alicia, por miedo a perderlos. Alicia y Buenos Aires -una de las formas de la argentinidad- serán siempre una llaga; perder a Hache sería su destrucción. Alicia vive con una vitalidad ficticia exacerbada por la merca y por una ilusión: concretar su relación amorosa con Martín. Hache deambula entre la Argentina (donde su madre se aferra a su aspiración pequeño burguesa: la casa propia, "el final del camino, el lugar donde tumbarse a descansar, tumbarse de tumba, ¿entiendes?", como dice Dante/Poncela) y Madrid, donde a las patadas si se quiere, con amor y dolor vomitado desde las entrañas heridas, la aventura de andar todavía es posible.

(También está Dante, el marica español en perpetua confrontación con su medio. En parte porque le gusta escandalizar, en parte porque se le hace intolerable la hipocresía. Una generosidad del espíritu abierto lo distingue de los argentinos: su capacidad de amar sin renuncias, su falta de miedo para expresar ese amor que no excluye la bronca frente a sus amigos Martín, Alicia, Hache. Contraste con Martín, notorio castrado emocional que sólo se permite las declaraciones de amor en los momentos de quiebre. Diferente también a Alicia, confundida entre el amor y la posesión: "dije coger, coger,

no dije follar", dice en un bar madrileño, divertida, sabiendo que quiere coger a la Argentina, pero también cartel indicador de Aristarain -lo sepa o no- sobre la personalidad de ella: coger en España es tomar, agarrar, y es lo que Alicia pretende de Martín: tenerlo agarrado. Por la pija, por la merca, por el matrimonio, o por todos lados a la vez. Es extraordinario cómo Aristarain ha eludido mostrar a Martín padre aspirando cocaína o encamándose con la sensual y sexualizada Alicia. Esta tensión no puede resolverse sino trágicamente, tragedia necesaria para la evolución emocional de Martín).

Martín (Hache) es también el espejo donde durante muchos años Adolfo Aristarain no quiso verse. Como en el tango de Discépolo citado buscó dejar a un lado lo que quería tanto. Alguna vez, en *Cine argentino - La otra historia* (Editorial Letra Buena) le reproché que no cantase en su árbol genealógico. La artística caprichosidad de los proyectos nacionales hizo que ese libro demorase su salida, permitiéndome escribir una coda de salutación sobre *Un lugar en el mundo*, primera aceptación plena del lugar que Adolfo se ha permitido aceptar, seguramente por exigencia de su alma.

En *Martín (Hache)* se escucha un tango de Piazzolla, y es el primer tango que se oye en toda la obra de Aristarain desde 1978, cuando comenzó su carrera. Lo pone Martín padre, guionista y director de cine, en una escena casi sobre el final del film, simétrica y opuesta a otra del principio, cuando pone jazz. Durante los títulos finales se repite: primero jazz, luego el tango. No es De Caro ni Pugliese, ni tantos otros, todavía, y no hay porqué abandonar el jazz, pero es bueno no negarse a la música que vibra en el aire de este lugar del mundo al sur del río Bravo. Si *Ultimo tango en París* fue la despedida trágica de un amor de hombre y mujer, este primer tango en Madrid es un tango de recién venido. A nuestra tierra, a la tierra de nuestros padres. Porque nacieron acá o porque la eligieron para vivir. Una continuidad. Una forma de resistencia en el tiempo, en definitiva, contra "los fachos, esos hijos de puta que saben trabajar a largo plazo".

CRIMEN Y ESTADO

por Pablo Valle

"Desgraciado el país que un niño rige"
(acto II, escena III)

Los comentaristas no se ponen de acuerdo sobre la fecha de escritura de *Ricardo III*, una de las obras más célebres y complejas de Shakespeare. Pudo ser 1592 ó 1594. Más seguro es, como dice Mario Praz, que "la oleada de nacionalismo que recorrió Inglaterra en la época de la Armada Invencible y duró hasta el final del reinado de Isabel, encontró desahogo en el teatro con la reevocación épica del pasado en las *chronicle plays*" (*La literatura inglesa. De la Edad Media al Iluminismo*, Buenos Aires, Losada, 1975, p. 116). En este sentido, el final, ejemplificador, típico del teatro isabelino, es también emblemático. Dice el triunfador Richmond, miembro de la antes derrotada casa de Lancaster: "... yo cumpliré mi juramento, uniendo / la rosa blanca a la encarnada rosa... / Las dos casas de York y de Lancaster, por fieras divisiones divididas, / con el favor de Dios harán hoy una... / No goce su futuro poderío / quien herir con traiciones amenace / el bien de la nación. Cesó el impío / desconcierto civil. La paz renace. / ¡Que prospere!" (acto V, escena V, traducción de Guillermo MacPherson). En efecto, las casas divididas se unen, y el futuro (para Shakespeare, el presente) es venturoso.

Pero este final también tiene su ironía. Entre líneas, en una época de nacionalismo exacerbado y triunfalista, Shakespeare se atreve a sugerir algo que hoy es una verdad demasiado evidente: todo Estado se funda en el crimen.

Ricardo Superman

Ricardo, duque de Gloucester, es un superhombre renacentista, borgeanamente precursor de Nietzsche: "Palabra nada más es la conciencia / que emplean los

cobardes; inventada / para infundir pavor al hombre fuerte" (acto V, escena III). Por cierto, su figura central y excluyente es el prototipo del ambicioso sin escrúpulos, que no vacila en sacarse de encima todos los obstáculos, en su camino hacia el poder absoluto. También, hacia el fracaso absoluto, destino poético de la maldad. Dice Praz que, con esta obra, "la tragedia vuelve a entrar en el esquema de los **exempla** medievales. La satisfacción del público al ver la pena proporcionada al delito no puede precisamente llamarse sentimiento trágico en el sentido aristotélico, porque Ricardo III suscita terror, es cierto, pero no

En busca de Al Pacino: ¿Dónde está? ¿Quién es?



simpatía". Sin embargo, recordar el primer monólogo de Ricardo, donde se da una justificación psicológica de sus acciones: "Mas yo, que no nací para el retozo, / ni hago la corte al amoroso espejo; / yo, mal fraguado, que de amor no luzco / la majestad ante donosa ninfa,... / Y así, pues ser amado no es posible, ni entretener tan agradables días, / determinado tengo ser infame" (acto I, escena I). Y, por otra parte, los que lo rodean son tan infames como él (hasta los niños manifiestan una precoz agudeza, prefiguración de cierta maldad), o lo han sido, y sus arrepentimientos no son muy convincentes que digamos. Por eso, uno de los asesinos de Clarence le dice: "Soy, como vos, un hombre" (acto I, escena IV).

Se sabe que hay cuantiosas adaptaciones cinematográficas de las obras de Shakespeare. Incluso se insinúa, en estos días, una nueva oleada, casi una moda. Y el lugar común obligado es: ¿cuán fieles son tales adaptaciones? La pregunta se vuelve especialmente ociosa en este caso porque, entre otros motivos, el mismo Shakespeare fue un gran "adaptador" de tradiciones anteriores. (En *Ricardo III*, casi todos los hechos "históricos" están extraídos de las crónicas de Halle y Holinshed, basadas a su vez en las *Anglicae Historiae* de Polidoro Virgilio, de 1534, y en la *Vida de Ricardo*, atribuida a Thomas More.) A su vez, sus mismas obras son de dudosa atribución y conformación; la escena de la pesadilla final, por ejemplo, suele considerarse interpolada posteriormente a la escritura del grueso del texto. Por lo tanto, es coherente que, tanto Laurence Olivier en su excelente versión de 1955 (que tiene "interpolaciones de David Garrick y Coffey Sibber"), como Al Pacino en su curiosa y fascinante aproximación, la hayan "manipulado" a su antojo. Cuestionar esto sería afirmar a ultranza una noción idealista de la obra de arte, intocable en un cielo platónico. -

Backstage

Al Pacino, justamente, ha ido "en busca de Ricardo". Ha querido explorar, en una prolongada investigación (que consagra al **backstage** como género cinematográfico), los significados de la obra, en su época y para nosotros. La reconstrucción histórica, necesaria para explicar qué pasa, se deja de lado después para establecer qué significa lo que pasa.

Por una parte, recurre a **scholars**, estudiosos universitarios, y a actores ingleses expertos en Shakespeare, y por otra a "gente de la calle" que, en general, ignora todo sobre el asunto (salvo el mendigo genial, que habla sobre la "falta de sentimientos" de

nuestra época). Así se va modelando un acercamiento progresivo que no despeja toda la ambigüedad del personaje ("¡Oh cobarde conciencia! ¡Cual me oprimes! / ...Me hallo solo. Mas Ricardo / ama a Ricardo...") pero va lanzando líneas hacia su comprensión parcial. Y hacia su vigencia. Lo dice muy bien Vanessa Redgrave, en su testimonio: Ricardo y sus adláteres son como los políticos de hoy, ciegos ante toda cosa que no sea el poder y su consecución, sordos ante la gente común, a la que desprecian. Ricardo, para tener "el mundo en sus manos" (y los actores cantan el jingle de Mastercard que dice justamente eso), "se hace rogar", en una burda maniobra que recuerda nuestras re-reelecciones.

[¿Buckingham, acaso, no es el acólito perfecto, como Corach o Kohan?] "No vivimos seguros; no por cierto" (acto I, escena I)].

El mundo como teatro

Pacino y su grupo se involucran solamente en la obra, en los matices de su profesión y del arte en general. No hay cruces entre "realidad" y "ficción" (como en la *Carmen* de Saura, por ejemplo). Lo más personal que aportan -y por ello, quizás, lo más conmovedor- son sus dudas respecto de su condición de norteamericanos que abordan un texto inglés clásico. ¿Hay inferioridad (por su pronunciación, por su técnica), o el desprejuicio que da la distancia es una ventaja? Este sí es un cruce importante: el de tradiciones actorales distintas. (Habría que pensarlo desde acá, desde donde esto se escribe, pero sin caer, si es posible, en un universalismo que achate toda diferencia.)

Tal vez haya que retractarse parcialmente. Si hay un tema shakespiriano es el del mundo como teatro, la vida como actuación, el hombre como actor de una obra que cree propia pero que seguramente es ajena. Entonces, no había necesidad de subrayarlo. Y Pacino (que como actor fue una de las encarnaciones más perfectas del poder en el siglo XX: Michael Corleone) lo sabía. Bastan el prólogo y el epílogo en off, donde los actores aparecen y desaparecen en medio de escenarios tan reconocibles como fantasmales. "Mil corazones laten en mi pecho", dicen Ricardo, Shakespeare, Pacino.

Looking for Richard, EE.UU., 1996. Dirigida por Al Pacino. Con Al Pacino, Kevin Spacey, Aidan Quinn, Wynona Ryder, Alec Baldwin y Stelle Parsons. Con entrevistas a John Gielgud, Peter Brook, Kevin Kline, James Earl Jones, Kenneth Branagh, etc. Fotografía de Robert Leacock. Música de Howard Shore. Distribuida por Fox.

Organon



AKZO NOBEL

División Farmacéutica

El esfuerzo por ser completos

AHRA - Archivo Histórico de Revistas Argentinas

CUANDO LUC CONOCIÓ A KATE

por Guido Gabucci

Kasdan es uno de los guionistas-directores más inteligentes del cine americano actual. Su estilo narrativo combina sabiamente clasicismo con personalidad, esa combinación que nos hace volver una y otra vez a las obras de Hawks, Ford y Lang, entre tantos otros. Kasdan es un autor que dividió su carrera entre el amor por los géneros (*Cuerpos ardientes* es una obra maestra que recupera al policial negro; *Silverado* y *Wyatt Earp* retoman al western desde distintos y hasta opuestos lugares, y *Te amaré hasta matarte* supuso una fallida apuesta a la comedia negra) y su preferencia por films más cálidos e intimistas. *Reencuentro* es una mirada tierna y descarnada, al mismo tiempo, sobre los jóvenes de los '70 que se encuentran un poco desubicados en el vacío feroz de la década del '80. *Un tropiezo llamado amor* es una película sobre una de las marcas más indelebles de los '80: la soledad, la falta de amor y la imposibilidad de comunicarse con los otros. *El corazón de la ciudad* es "el" retrato sobre los '90: tensión racial, violencia callejera y un grupo que rompe las barreras y se reúne en uno de los finales más emocionantes de los últimos tiempos. Esta división de su obra no es estática: *Reencuentro* funciona también como una comedia, *El turista accidental* (*Un tropiezo...*) como una curiosa historia de amor, y *Grand Canyon* (*El corazón...*) como un melodrama moderno.

French Kiss (bello y sugerente título que se transformó en el meloso e inadecuado *Quiero decirte que te amo*) es una vuelta al género y a uno de los más tradicionales del cine de Hollywood: la comedia romántica. Parte de una de las recetas más conocidas del género: los personajes completamente opuestos que se encuentran. Pocos personajes tan extraños el uno con el otro como los de Luc (Kevin Kline, un amigo de la casa) y Kate (Meg Ryan, la reina absoluta de todo el asunto). El es un ladrón y embustero, un poco torpe y para nada malicioso. Ella carga con una serie de traumas más o menos graves: poca pasión en su vida sexual, un novio que la deja y un pánico atroz a los aviones. Kasdan los junta, los mezcla y todo funciona como en aquellos viejos (y buenos) tiempos.

Hay algo curioso en *French Kiss* y es la melancolía profunda que cubre a toda la historia. Esta es una comedia con muchos y muy buenos momentos brillantes, pero el director les dio volumen y forma a sus criaturas. Hay una tristeza apenas sugerida, una amargura sutil que enriquece de forma notable al relato.

Kasdan filma a sus personajes con profundo amor. Kate es una turista accidental en un París ajeno y extraño.



Kate (Meg) aprende de Luc (Kevin)

Como si esto fuera poco es americana de nacimiento, canadiense por adopción y ¿francesa? por elección. Esta mujer bellísima y despistada bordea el patetismo en su búsqueda del amor perdido. Kasdan, de manera brillante, juega con el personaje dentro de París (ciudad emblemática de las historias románticas).

Lo único que le interesa a Kate de esa ciudad es conocer la torre Eiffel. Pero en dos oportunidades no la puede "ver", se le escurre delante de sus ojos. Y cuando finalmente y de forma casual puede hacerlo (en el reflejo de una ventana), esto le sirve para confirmar que su amor no existe más, que la ciudad-mito y su vida sentimental no podrán marchar juntas. Cuando puede ver ese símbolo,

puede ver todo (incluido el anillo de compromiso en el dedo de la nueva mujer de su ex-novio), quizás más de lo que quisiera.

En otro gran momento, Kate, entre sollozos e hipos, les asegura a los familiares de su ex que ella lo va a recuperar, que finalmente triunfará. La escena se desarrolla al lado de El Arco de Triunfo. Pocas cosas más contrastantes que el triunfo (deseado, anhelado con desesperación por Kate) y su imagen sufriente y desolada. Kasdan juega con las convenciones, se ríe del escenario mítico y lo hace sin subrayar en ningún momento las ideas que pone sobre la pantalla.

Otro de los apoyos de *French Kiss* son sus grandes actores. Kline se entregó de forma especial en el cine de Kasdan. Sólo basta recordarlo en *Reencuentro*, *Silverado* y *Grand Canyon* para comprobarlo. Meg Ryan logró una performance absolutamente demolidora. Si es la mejor del género (*Cuando Harry conoció a Sally* y *Sintonía de amor* son sus cumbres) en esta película aparece completamente desatada. Pone en escena un impresionante despliegue físico, por momentos se acerca a la encarnación humana de un dibujo animado (acelerada, torpe, encantadora) y también puede hacer la pausa y hundirse en las zonas más delicadas del género.

French kiss funciona, también, como un film sobre las distintas formas del amor. Una especie de ensayo sobre el afecto y cómo los humanos nos relacionamos con él. Kasdan nos muestra el amor vacío y superficial (Hutton y su novia francesa: "Eso no es amor", dice Luc en un momento inolvidable), la amistad (Luc y el policía la sostienen a pesar de todo), el a veces inexplicable amor que ofrece la familia (Luc es recibido con los brazos abiertos después de todo) y también está el Amor (complicado,

trabajoso y completamente fascinante).

La película no transcurre ni avanza. Simplemente se desliza, fluye de una manera que ya creíamos perdida. Se nos escurre entre las manos y se nos escapa delante de nuestros agradecidos ojos. Kasdan filma como sólo los grandes pueden hacerlo, con esa única combinación de complejidad y sencillez, de belleza y poesía.

Para Angeles, por nuestra propia historia de amor

French Kiss, EE.UU., 1995. Dirigida por Lawrence Kasdan. Guión de Adam Brooks. Con Meg Ryan, Kevin Kline, Timothy Hutton, Jean Reno y Francois Cluzet. Fotografía de Owen Roizman. Música de James Newton Howard. Distribuida por Líder.

CANADA

Inglés más francés suman Canadá. El inglés es norteamericano y el francés, visto por una norteamericana, es París. Empezamos mal. Canadá es otra cosa: ¿qué es Canadá? Seguro, un manajo de consumismo yanqui (Meg Ryan haciendo un curso para perder el miedo al avión), pero ¿es eso Canadá?

Canadá, para el no canadiense, es una mixtura. Dos lenguas. Sobre todo, un vasto territorio desconocido. ¿La cultura canadiense es inglesa? ¿O francesa? Ya sabemos: Norman McLaren es -¿era?- canadiense: titulaba sus films en ambos idiomas. Cronenberg también. Digo: también es canadiense. Ahora apareció Atom Egoyan, un canadiense de origen armenio. Pero son signos de una cultura ciudadana. Entonces, ¿qué es Canadá?

Ah, los grandes lagos canadienses, los bosques de Canadá, los osos...Misterio. Vastedad y misterio. El Gran Territorio Desconocido.

Para Meg Ryan, en cambio, sin dudas Francia es París. La Torre Eiffel. El Arco de Triunfo. El problema es que París se transforma en el lugar en que su inminente marido ha decidido enamorarse...de una francesa de París. Y el Arco de Triunfo es el marco de su llanto derrotado. ¿Se puede ver la Torre Eiffel sin amor, o peor, con amor traicionado? Más: ¿Se puede ver la Torre Eiffel con los ojos de una futura ama de casa, estructurada sobre la "normalidad"? Por cierto, no Meg Ryan después de la "traición" de su casi marido. La tiene detrás suyo en un taxi donde pelea por lo que considera propio; está a sus espaldas, iluminada, mientras camina cabizbaja, y se apaga (la Torre) cuando ella se da vuelta. La Torre es una ilusión reflejada en un vidrio, como ilusión de amor es su casamiento (yunta social, de hábito cultural). La Torre Eiffel existe de lejos: en los folletos turísticos del turista accidental, en la imaginación, en el deseo. O cuando se abandona París, desde el tren, enmarcada por la ventana del vagón (¿una pantalla de cine?). Sólo es bella la Torre después de un beso de amor en la oscuridad de la noche: entresueños, Meg cree besar a su ex (viejo y perdido amor) cuando besa a Kline, amor encontrado en otro ("y es amor, corazón, que regresa / y hay que darse al amor otra vez", escribió Homero Expósito).

Kevin Kline, en cambio, no tiene conflictos de identidad: Toronto es una ciudad canadiense donde robar un collar de Cartier. París es otra ciudad, francesa, para recuperar el collar y seguir robando si es necesario. El collar es un pasaje a la Provenza francesa, donde concreta su amor con Meg y su amor por lo vinos artesanales.

Ah, la Provenza, la luz de la Provenza, sus viñedos, sus árboles, el vino, la comida, el amor paternal. Louis Armstrong (norteamericano) canta *La vie en rose*. Kline, que hace de francés pero es norteamericano, canta *La mer*, inmortalizada por Charles Trenet. ¿Hay algo más ajeno para un ciudadano de fin de milenio que la Provenza? Meg, partiendo de la ciudad, ha llegado -y Kevin ha reencontrado- a su lugar de misterio y de aventura (como el amor), al paisaje vasto, al otro Gran Territorio Desconocido.

Es decir, a Canadá.

(Lawrence Kasdan, por cómo filma y por lo qué filma -en estos tiempos-, es canadiense. Está en otro lugar).

Roberto Pagés

TRAVESTISMO CINEMATográfico

por Lucio Schwarzberg

Michael Collins produce la misma decepción que producía *El juego de las lágrimas*: la que siente un señor que se levanta a una melancólica jovencita esmirriada y al desnudarla descubre, en la penumbra de la sala, que la muchacha porta un miembro viril envidiable.

En *El juego de las lágrimas* esta decepción estaba puesta en escena. Pero no sólo puesta en escena. Además, el espectador se sentía tan decepcionado con la película como el decepcionado Stephen Rea se sentía con la negrita. Y no porque la negra fuera un negro sino porque la película -que parecía tratar sobre las contradicciones de un guerrillero del IRA- terminaba tratando sobre las debilidades de un heterosexual irlandés. (O, acaso, invirtiendo los términos, sucedía que las debilidades del guerrillero eran las contradicciones del heterosexual.)

Michael Collins padece del mismo tipo de

travestismo cinematográfico que *El juego...*: la película -que parece ser una polémica apología de la guerrilla urbana como instrumento de rebelión anticolonialista- termina siendo una exaltación de la negociación política como mecanismo de resolución de conflictos.

En ese sentido, la biografía que Neil Jordan traza de Michael Collins, uno de los líderes del nacionalismo republicano irlandés -el que entre 1916 y 1920 (o 21), reorganizó el IRA, desarrolló las tácticas de guerrilla urbana, negoció con el gobierno inglés el primer acuerdo por la autonomía de Irlanda, fue jefe del gobierno autónomo, llevó al país a la guerra civil y murió asesinado en una emboscada durante un audaz intento de negociar la paz con sus enemigos internos- es una película de una literalidad insoportable para las dimensiones históricas del personaje. Es una ficción, sin duda, pero una ficción

¿Qué Michael Collins?

¿Hipólito Yrigoyen?

Michael Collins está filmada con una voluntaria atemporalidad: las tanquetas, las torturas y los servicios de inteligencia ingleses, los debates parlamentarios, las "politi-querías" y la búsqueda de apoyo norteamericano de Eamon de Valera, tienen una fuerte resonancia contemporánea. Incluso la imagen revolucionaria del campesino, nacionalista y republicano Collins parece más cercana a la de Daniel Cohn-Bendit durante el Mayo Francés que, por ejemplo, a la de José Martí durante la Guerra de la Independencia de Cuba.

Cuando habla de la Irlanda de 1916, Jordan quiere hablar de la Irlanda de hoy. Y la exaltación de la

parábola política de Michael Collins es un esfuerzo de formular, a través del mito histórico, una salida negociada al conflicto irlandés. Como si Jordan recitara: "la senda está trazada / nos la mostró Michael".

En principio, esta polémica podría interesar a la izquierda argentina. Sin embargo, no pude evitar, durante toda la película, la evocación de Hipólito Yrigoyen.

En 1916, mientras Collins reorganizaba el IRA, Yrigoyen asumía la presidencia. Nuestro mito histórico se ha adecuado al republicanismo yrigoyenista: el instrumento de lucha del caudillo habría sido la pacífica abstención electoral. Es una perspectiva insuficiente, intencionalmente manipulada por el mito para limar las contradicciones entre la intransigencia republicana de Yrigoyen, los levantamientos ar-

mados con los que apuraba al "Régimen" y las negociaciones que, al mismo tiempo, mantenía con el gobierno.

Jordan propone una operación similar: mitificar a Michael Collins para que sirva de emblema pacificador. No tengo ni la menor idea ni la menor opinión sobre el tema. No sé si está bien o está mal. Pero me parece evidente que, como el mandato violento y levantisco del irlandés está hoy más vivo -notoriamente más vivo- que el de la negociación y el acuerdo, el perfil de Collins resulta todavía heroico y romántico.

Si dentro de una década el Sean Finn lograra negociar un acuerdo para que Irlanda sea una república independiente, esta película será la historia oficial de Michael Collins. O sea: la estampita.

L.S.

estúpida y acrítica. El personaje de Neil Jordan (no conozco otra versión) es como *El santo de la espada* pero -como corresponde al director- invertido: podría ser llamado El espadachín santurrón.

La táctica guerrillera, el pasaje de la clandestinidad a la legalidad, la negociación con el gobierno inglés, el triunfo en las elecciones, la represión militarizada que lanza sobre sus adversarios internos -incluso contra su más íntimo amigo y contra su ex jefe Eamon de Valera- y el intento de negociar el fin de la guerra civil permiten sospechar que Michael Collins tenía un tipo dramático denso y contradictorio, pero no necesariamente simpático.

Neil Jordan lo alivia, lo salva de culpa y cargo, lo erige en una suerte de Robin Hood. Las acciones militares se planifican y se ejecutan con espíritu aventurero; el tránsito de la clandestinidad al gobierno se realiza con facilidad; las posiciones de Eamon de Valera, presidente del gobierno republicano en la clandestinidad (en una interpretación culminante -dicho sea de paso- de Alan Rickman en el rubro "actor de morisquetas maquiavélicas"), son ridiculizadas; la represión de los rebeldes se lanza en nombre de la razón de Estado; la búsqueda de la paz es una patriada del héroe que deja la vida en el intento.

La película más política de Neil Jordan resulta ser, al mismo tiempo, la más pavota. Le falta libido, que es lo único de lo que Jordan entiende.

Si algún mérito tiene su cine es el de ruborizar al macho más pintado, calentándolo con putas que son putos y con vampiros que parecen vampiresas.

Michael Collins, Irlanda, 1996. Escrita y dirigida por Neil Jordan. Con Liam Neeson, Julia Roberts, Ian Hart, Aidan Quinn y Alan Rickman. Fotografía de Chris Menges. Música de Elliot Goldenthal. Solo vocal de Sinéad O'Connor. Distribuida por Warner Bros.



La Vereda de Enfrente en INTERNET

A partir de este número, *La Vereda de Enfrente* tendrá una página propia en la World Wide Web. Será actualizada cada semana y allí se podrá consultar la colección completa de la revista. Pero habrá mucho más:

- COMENTARIOS SOBRE LOS ESTRENOS
- LAS MEJORES PELÍCULAS QUE SE DAN EN EL CABLE
- FUNCIONES ESPECIALES
- FOROS DE DISCUSIÓN
- NOVEDADES EN VIDEO: ANUNCIOS Y COMENTARIOS
- CRÍTICA INTERACTIVA: OPINAN LOS LECTORES
- LINKS CON SITIOS DE CINE
- RESCATE Y REVISIÓN

Búsquela en <http://www.vereda.com.ar>

Cinéfilos por E-mail

La Vereda de Enfrente también publica *Cinéfilos*, una newsletter para quienes prefieren el correo electrónico. Solicite su suscripción gratuita al E-mail: cinofilos@vereda.com.ar

EL LÁPIZ QUE CAE

por Alejandra Varela



Douglas Vinci

der a la madurez. Se le temía a esa violencia del pensar mucho más que a la violencia de las armas.

Entonces, el objetivo pasó a ser aniquilarla.

Andrés Di Tella elige tomar los años del proceso militar para introducimos en las estrategias de resistencia cultural frente a la censura. Las personas entrevistadas, convertidas en personajes del film, adquieren matices un tanto diferentes a los de su imagen pública. Entre todos delinean la serie de núcleos temáticos que Di Tella se ocupa de organizar en una trama narrativa, sin terminar de desarrollar o de concluir con algunas de las historias.

Kive Staiff intenta sostener su postura de trabajar desde el Estado (en una institución como el teatro San Martín) y tratar de convertir ese espacio en un refugio. Es notable cómo a lo largo de su relato se notan sus dudas hasta llegar a convertir su exposición en una forma de autoconvencimiento. Alberto Ure y Tato Pavlovsky contraponen su opinión de hacer teatro al margen, con ensayos clandestinos, sin aceptar los espacios públicos. Beatriz Sarlo se refugia en su revista (*Punto de vista*) para demostrarle a la dictadura que no todas las cabezas habían sido ocupadas por el temor.

Junto con el resto de los entrevistados reviven las historias de esa época y conforman, para el espectador, una realidad casi irreal, más cercana a la ficción, a una crónica de lo siniestro, que a lo meramente cotidiano. La cultura aparece para ellos como una forma de afirmarse, como una herramienta que les permite reforzar su identidad amenazada.

Las imágenes de los noticieros aportan el dato paródico en relación a la dictadura y, en este sentido, la imagen del tirano que se muestra está un tanto simplificada: la risa le escapa a

La violencia es una forma compleja y perturbadora. Se teme reflexionar sobre ella porque nos pone en una zona de pocas certezas. La violencia ha tenido que ver, en nuestro país, con una manera de asumir el protagonismo por parte de una generación decidida a mostrar la irreverencia como la única forma de acce-

otros problemas. Si bien queda claro qué cultura proponía el proceso, el lugar común de mostrar la propaganda más burda de esta junta militar evita mostrar cuál era la ideología y las estrategias a largo plazo de un poder que buscaba desarmar a su enemigo para rearmarlo y convertirlo en un ser adaptable a sus objetivos.

La dictadura adquiere su verdadera fuerza en el film cuando se habla de ella, cuando se ven sus resultados:

Cuando Jacobo Timerman habla de sus marcas, de las secuelas que le dejó el cautiverio: "...al que lo han torturado tiene internalizado el miedo. Pero es un miedo sin puntos de referencia; o sea, miedo en estado puro. Yo no tengo miedo a nada, pero si cae un lápiz pego un salto".

Cuando Osvaldo Bayer habla del temor y la inseguridad que pasó a despertar su sola presencia en sus amigos. Allí la dictadura aparece en el otro, en el más cercano, y se entiende como un pensamiento capaz de generar discursos sostenidos desde abajo.

Sin embargo, a pesar de lo indiscutible de su victoria, en algunos puntos la ex junta no deja de sentirse derrotada. Las Madres de Plaza de Mayo, las llamadas "locas porque pedían lo imposible", como recuerda Ricardo Piglia, consiguieron imponer su discurso y una nueva generación consigue agrupar multitudes otro 24 de marzo, veinte años después. Di Tella apuesta en su final a la síntesis que hoy encarna HIJOS dentro de una política entendida también como cultura, para reafirmar su tesis de que sólo la reconstrucción de nuestra identidad a través de la memoria consigue devolvernos una forma de cultura que pueda sentirse como propia.

Como Douglas Vinci, uno de los personajes de las muchas historias del film, que sigue el rastro de un hombre olvidado en un psiquiátrico, que enloqueció ante la pérdida de sus amigos. Es sobre ese recuerdo donde la identidad asume un pasado y construye una cultura en la que el otro puede reconocerse.

Ídem, Argentina, 1997. Guión y dirección de Andrés Di Tella. Producida por la Secretaría de Cultura de la Nación. Investigación: Roberto Barandalla. Fotografía y cámara de Esteban Sapir. Compaginada por Juan Carlos Macías. Música de Axel Krygier. Tema musical: Hijo de desaparecido, de Guida Kersenbaum, Baraj y D'Alessio, interpretado por Actitud María Marta.

CONTAR Y CANTAR

El documental plantea una mayor libertad narrativa en relación al rigor impuesto por las historias de ficción. Di Tella ha encontrado una particularidad, que es la de entrar a la historia general, con mayúsculas, por el lado de las historias particulares, anónimas, más allá de que el personaje sea o no público. En *Montoneros...*, la historia de Ana no se destacaba en relación a otras historias políticas más atractivas, pero para Di Tella ella humanizaba el tema y lo abría a experiencias más ligadas a la militancia cotidiana, a veces ignorada por la gran historia. En *Prohibido* ocurre algo diferente: las historias privadas son de hombres públicos que se muestran mucho más vulnerables y cercanos al contarnos sus estrategias de resistencia. Al entrevistar a Di Tella uno de los ejes centrales de la charla pasó por determinar qué conflictos le presentaba a él esta elección que parcializa la historia, algo inevitable en el documental, pero que también corre el riesgo de perder esa dimensión general, de convertirla en un suceso demasiado íntimo, de banalizarla.

Di Tella: Creo que el cine ama lo específico. Yo tengo ancestros hindúes y un dicho hindú dice que Dios está en los detalles. Esto se da en el cine en general y en el documental mucho más, porque en este género se da una especie de discurso establecido, con imágenes de relleno y declaraciones de algunas personas que dan prueba de que esto es cierto. De esta manera se pierde lo específico. Yo creo que en el documental, el hecho de que esa persona es realmente a la que le pasó eso, y está en un lugar que realmente es su casa, o está yendo a algún lugar donde le pasó determinada cosa, todo esto acentúa para mí la necesidad de ir a lo específico. Lo específico es la historia individual, las vivencias de esa persona, cómo las recuerda hoy, cuál es su forma de hablar, cuál es su forma de querer, o no, hablar de ciertas cosas, incluso a nivel musical, su voz. Por otro lado el documental también pide que se hable del tema, en este caso ¿qué pasó con la censura durante el Proce-

so? Yo creo que hay un vaivén. Tomé la decisión de no hacer un inventario de qué obras fueron prohibidas, porque no me parecía lo suficientemente ilustrativo para entender qué significa vivir una dictadura para la cultura, para llegar al que no lo vivió, para entender que no es una entelequia una dictadura sino algo que te afecta la vida, muy directamente, desde el caso de Osvaldo Vani que le mataron al amigo y se volvió loco, o para gente que se vio obligada a tomar decisiones por ahí muy difíciles éticamente, de colaborar, a casos infinitos que hay de gente que no pudo estudiar psicología, o quería escribir un libro y no dió el momento y nunca más fue escritor y toda esa sensación de frustración.

Para este film era un desafío hablar de lo que pasó desde historias particulares, y de hecho es más representativa que Montoneros. ¿Cuáles son los riesgos de elegir esta forma de contar?

Di Tella: El riesgo es lo que queda afuera. El problema con el documental en la Argentina es que se hacen muy pocos y hay tantos temas que nunca se tocaron que se siente la demanda de abarcar todo.

La cultura es, en Prohibido, más una estrategia de supervivencia que un proyecto cultural; en este sentido, los objetivos de una generación que discutía, pensaba, y fue aniquilada aparecen un tanto difusos.

Di Tella: Yo no creo que hubiese un proyecto. Creo que eso es algo que algunos militantes tratan de vender hoy. Lo que había era mucha más libertad y toda una serie de experimentaciones, tanto en la política como en lo cultural que fue percibido como algo subversivo, peligroso y necesario de prohibir. Pero ese es otro tema, yo quería contar lo que le pasó a la gente en el Proceso, no lo que había antes. Había pensado hacer un montaje con hechos sobre lo que había pasado antes pero eso iba a estar muy cerca del documental que yo odio, donde tenía que ponerme a explicar qué fue lo que pasó. Yo creo que en la forma de contar qué les pasó, cómo hicieron para seguir trabajando y creando está implícito el proyecto cultural de esas personas. Es increíble, compaginás y tenés un testimonio donde alguien cuenta una anécdota, te explica qué significa para esa persona esa anécdota, entonces

hacés un armado donde está la anécdota y la explicación. Llega el momento en que en tu primer armado tenés que empezar a reducir salvajemente, tenés que ser despiadado y de golpe sacás la explicación y dejás el episodio narrado por esa persona y es impresionante porque de golpe ese episodio cobra otra dimensión, en primer lugar la sorpresa es que se entiende. Por lo general, uno elige gente que tenga la capacidad de contarte cosas que tienen un sentido, cobra sentido a través de lo que cuenta; lo otro genera un rechazo, demasiadas opiniones.

Dijiste una vez una frase notable, “el documental se debe ocupar de esas historias que uno no podría inventar”. Lo que te define como un buscador de historias que ocurren sin que nadie las note, y al registrarlas en tus películas les da un valor de ficción que las convierte en reales, destacables.

Di Tella: Hay historias que vos no podrías inventar. Por ejemplo lo que cuenta Villani, ese científico que cuenta la obra de teatro en el campo de concentración, eso no sé si lo podrías hacer creíble en una película. Para mí el gran desafío era contar lo que pasó en el proceso de forma sorprendente, por eso empiezo con los locutores, Raúl Portal, no es lo que se espera. Trato de romper esa expectativa, de crear sorpresas. Creo que el documental funciona mucho con una estructura musical. En determinado momento apareció un personaje y te pide que vuelva a aparecer. O en un momento necesitás voces nuevas, como si fuera una especie de obra coral. Al final aparecen los chicos, Malena D'Alessio cantando, algo nuevo, mucho trabajo de composición musical.

Alejandra Varela

Andrés Di Tella



CONTIGO, CONMIGO, SINMIGO

por Julio Orión

Si fuera posible retitular esta película, propondría éste: "No hay dos sin tres". El imperdonable lugar común no sólo es justísimo para sintetizar el tema central (por supuesto, leído en clave psicoanalítica, es decir, que no hay dos sin *un perturbador tercero*). Es también un reconocimiento a la nimiedad de las conversaciones que tejen el film, a través de las cuales Sautet da una impresionante lección de cine. Lección explicitada, por lo demás, como ocurre a lo largo de toda esta película, en una de esas mismas conversaciones: lo que dice el diálogo *no es lo mismo* que dicen los rostros, los gestos, las actitudes....

Y para Marcial, encarnado por el siempre esquivo e inasible Daniel Auteuil (perfecto para el papel del joven heredero que acaba de salir de una clínica psiquiátrica, "curado" de una profunda depresión), esos gestos, esas actitudes -todo lo que reside detrás de las palabras- se transforman en signos y símbolos. A su vez, éstos le proporcionan las fáciles claves prácticas para vivir con "eficiencia" la vida cotidiana.

Una cotidianeidad a la que regresa desde la clínica psiquiátrica. Estuvo internado por una depresión que -se sospecha- derivó de su casamiento por interés con una mujer que pronto se enredó con Paul, su mejor amigo (relación que, según informan la madre y el psiquiatra en el prólogo del film, habría sido auspiciada por el mismo Marcial).

Obviamente, este planteo argumental sólo es posible hacerlo tan abierto y franco en Francia, donde el triángulo amoroso no sólo ocurre con notable frecuencia -como en todas las demás culturas occidentales- sino que es *reconocido* como un carácter normal de la relación entre los sexos, como lo ha mostrado sobremanera el *vaudeville*. Pero Sautet no se queda en la *petite histoire*. Rápidamente se verá



Sandrine Bonnaire y Daniel Auteuil

que la aquiescencia de la madre de Marcial -directora general de la empresa familiar, una cadena de supermercados con sede en París- al triángulo que engloba a su único hijo, a su nuera y a Paul, es un dato esencial para entender las conductas de Marcial.

La madre (impecable Dannielle Darrieux) teje su telaraña y Marcial nunca zafa de la pegajosa trama. Una vez creyó lograrlo mediante la depresión que lo llevó a la mudez y la internación (antes de que empiece

el film, pero nos enteramos). Rápidamente lo intentará de nuevo, cuando decide aceptar el encargo de la madre para controlar varias sucursales del interior y viaja a Limoges. Allí, en la ciudad de las porcelanas, se pondrá en evidencia toda su fragilidad, oculta siempre detrás de una fachada de resolución diría *binaria* (para seguir con la aritmética). Y cuando decide quedarse en Limoges, la madre le tiende la trampa típica del gineceo: se hace la enferma y él corre de inmediato al pie del lecho... para descubrir de inmediato el engaño (porque si todos lo toman por "chiflado" no es ningún tonto).

Ignorante por completo de los desafíos que plantea vivir, Marcial es una incógnita andante, tanto para los que lo rodean como para quienes están de este lado de la pantalla. Nunca se sabrá qué siente, qué piensa, qué le pasa, excepto por sus *actos* (siempre sujetos, como es sabido, a toda clase de interpretaciones, a cual más caprichosa). Y, por supuesto, esto también es aprovechado por Sautet y nuevamente puesto en boca de los personajes del coro, que arriesgan sus interpretaciones "salvajes" sobre las siempre incomprensibles y desconcertantes conductas del "chiflado" Marcial.

Mientras echa una mirada irónica sobre ese psicologismo tan típico de la intelectualidad francesa (que por conocidas razones también ha imitado la pequeña burguesía intelectual argentina), Sautet repasa con sutileza la trama pensante de los sectores progresistas en plena debacle de sus ideales -recuérdese que el film está fechado en 1988-. Y en ese contexto, el personaje de Marcial se recorta y diferencia de los miembros del coro, siempre dispuestos a marcar su *inferioridad* respecto del joven millonario (ciertas escenas hacen inevitable pensar en momentos de *Mujer bonita*: no sería de extrañar que sus guionistas hubiesen abrevado un poquitín en la obra de Sautet). Y así como para ellos la "superioridad" de Marcial es "natural", él también asume su riqueza y su poder como algo natural. No tiene ninguna duda al respecto. No tiene problemas con ello: el progresismo, la izquierda, el socialismo... son cosas del pasado, de mayo del 68.

Que no hay dos sin tres es el *único problema* de Marcial, un galimatías emocional que parece no tener solución (justamente le ocurre a él, ducho en símbolos, con soluciones inmediatas para cualquier problema aritmético). Problema que bajo la piadosa mirada de Sautet (tan parecida a la de Georges Simenon, otro siempre dispuesto a comprender a sus personajes en vez de juzgarlos), se revela así: Marcial no puede amar si no hay un tercero.

Pero no se trata de un tercero con el cual competir por la mujer que ama (¿quién podría asegurar que la

ama?) sino una suerte de espejo, de un otro yo que le dé algo que busca sin saber qué es. Esta conducta aparece tan oscura para los demás que, en una de las mencionadas interpretaciones facilonas, una de las mujeres que forman el coro de adláteres sugiere que debe ser "un problema de homosexualidad".

Y así como busca, Marcial encuentra. El tercero está, pues Francine (Sandrine Bonnaire), la sirvienta a la que seduce (¿o ella se seduce a sí misma creyendo ser seducida?) tiene un novio, Fernand, a quien Marcial busca para entablar una relación esencialmente indefinida. Pero Sautet no deja puntada sin hilo: cuando Marcial se sumerge en un cabaret para ahogar su frustración ante las consecuencias de sus actitudes hacia Francine, reaparece el trío, pero esta vez inverso. Primero, se le ofrecen dos prostitutas (y el hecho de que la suma sea la misma, pero el contenido otro, perturba a Marcial, quien recuerda lo que decía la maestra acerca de que no se pueden sumar peras con manzanas y cae desmayado). Pero Sautet no perdona y hace que quienes vengan a rescatarlo sean, inesperadamente, otras dos mujeres, una de ellas Francine.

Finalmente, después de varias alternativas, cada una más borrosa que la otra, Fernand pone fin a la historia al matar a otro hombre (tercero, cuarto, la aritmética se complica) que se ha llevado consigo a Francine. Con este acto, Fernand abre las puertas para que Marcial encuentre la salida a su problema: el joven millonario no duda ni un segundo, hace sumas y restas a toda velocidad, y se hace culpar por el crimen.

Los cinco días que pasó en Limoges fueron definidos por Sautet no como "algunos días *contigo*", como pifia la traducción del título, sino "algunos días *conmigo*", es decir, consigo mismo (es decir, sin la madre). Pero esos cinco días no sirvieron, tuvo que volver a París y al regreso a Limoges ya todo había cambiado, todo terminó. Así consigue volver a quedarse solo, nuevamente en el manicomio. La amada aritmética le reveló la solución: ya no hay tres, ni dos, sólo uno. Sólo queda él. Solo.

En París, aunque Sautet ya no la muestra más, la madre debe estar sonriendo.

Quelques jours avec moi, Francia, 1988. Dirigida por Claude Sautet. Guión de Claude Sautet, Jerome Tonnerre y Jacques Fieschi sobre una novela de Jean-François Josselin. Con Daniel Auteuil, Sandrine Bonnaire, Danielle Darrieux, Jean-Pierre Marielle y Dominique Lavanant. Fotografía de Etienne George. Música de Philippe Sarde. Distribuida por Kinema.

COMENTARIOS

NO EXISTEN PERO QUE LAS HAY LAS HAY



Las brujas de Salem
(*The Crucible*)
EE.UU., 1996.
Dirigida por Nicholas Hytner.
Guión de Arthur Miller sobre su
obra de teatro.
Con Daniel Day-Lewis, Winona
Ryder, Joan Allen, Rob Campbell,
Bruce Davison, Jeffrey Jones y
Charlayne Woodard.
Fotografía de Andrew Dunn.
Música de George Fenton.
Distribuida por Warner-Fox.

Salem, 1692. Un grupo de chicas corre hacia el bosque que, en medio de una cultura fuertemente puritana, es símbolo de libertad. Pero aunque parezca una fiesta y se escuchen risas, el clima es tenso y la niebla señala desde el comienzo que no todo es tan claro como parece.

Junto al fuego cada una aporta su ofrenda como sacrificio para obtener el amor de su amado. Abigail Williams (Winona Ryder), la más osada, entrega a la negra que oficia de sacerdotisa una gallina viva, y a partir de este instante será cabecilla de esta inusual ceremonia y de cada uno de los desbordamientos posteriores. En medio de esta situación de desenfreno son sorprendidas por el Reverendo Parris y todas emprenden la huida. Aparentemente termina una de las tantas visitas al bosque, pero éste es sólo el detonante de una gran tragedia. Dos chicas han quedado en estado de shock a causa del susto y yacen en sus camas en un sueño del que parecen no despertar. Muy a su pesar el Reverendo admite la escena del bosque y, desde ese momento, lo que era un juego imprudente se torna en pesadilla. En boca de todos se escucha que el mismo diablo se encuentra en Salem y que tiene algunos aliados. Qué mejor chisme que éste para un pueblo chico que sin duda se convertirá en infierno grande. Y qué mejores jueces que estas niñas para decidir a su antojo quiénes están o no del lado de Dios, aplicando su escarmentador castigo: la horca.

Para semejante historia de delirio colectivo los actores trabajaron sus personajes caracterizando marcados estereotipos: el Reverendo que descuida la verdad por salvar su pellejo, la mujer-niña que por venganza impone su justicia, los jueces que creen verlo todo y en realidad no comprenden nada. A excepción de John Proctor (un granjero, y su señora, Daniel Day-Lewis y Joan Allen), que pese a estar implicado en la historia por haber tenido una relación fugaz con Abigail, será quien luce por hacer luz en medio de la bruma. Metáfora que se hace imagen ya que, particularmente, sobre ellos dos la luz del sol se posará, mientras predomina la iluminación difusa. Este distanciamiento que producen los personajes está también señalado desde la puesta con mayoría de planos generales por sobre los primeros planos. De esta manera el director logra cuadros de perfecto equilibrio entre escenografía y actores, pero conformando una escena bastante artificial. Planteado el conflicto la historia se alarga, la resolución no llega y las pequeñas justicieras ya han realizado una masacre.

Justo aquí surgen las preguntas: ¿Qué tal si todo esta puesta fue adrede? ¿Qué tal si Nicholas Hytner, el director, hubiera dispuesto todo de ese modo para que, por la forma, no se perdiera de descubrir el fondo? y temiendo que el espectador se compenetrara demasiado en el relato, o se conmoviera con alguno de los personajes, hubiera ideado todo de esta manera distante. Porque analizando *Las brujas de Salem* desde este punto de vista el contenido es muy rico, y la pantalla se transforma en espejo de situaciones muy similares vividas en nuestra sociedad: ¿La psicosis colectiva, el boca a boca, no suele tener la fuerza para condenar a un inocente en el lugar de un asesino? Hoy, más que nunca ¿no tienen los medios de comunicación un poder arrasador que no siempre es usado éticamente? En los estratos de poder ¿no abunda una soberbia que ni se plantea el impartir justicia sin influencia de los intereses particulares? Al igual que en este relato ¿no se plantean hoy las conveniencias de la pena de muerte como método esclarecedor de verdades? ¿Todavía vale la pena intentar vivir valores como la prudencia y la discreción, la honestidad y el honor?...Las preguntas aturden y la bruma se espesa. John Proctor es condenado a muerte por decir la verdad; su mujer, en medio del dolor, reflexiona: "Ahora tiene integridad, válgame Dios si se la quito". Cuando todo pase éso será lo único que nos quede, lo único perdurable, y de cada uno depende cultivarlo. Quizás queden esperanzas, ha salido nuevamente el sol...

Hasta aquí una hipótesis que quizás Hytner ni soñó: sucede que de un grano de arena se puede sacar una perla, sólo es cuestión de intentar.

Soledad Isola

MINGA MINGHELLA



El paciente inglés
Gran Bretaña, 1996.
Escrita y dirigida por Anthony Minghella sobre la novela de Michael Ondaatje.
Con Ralph Fiennes, Juliette Binoche, Willem Dafoe, Kristin Scott Thomas, Colin Firth, Julian Wadham y Jürgen Prochnou.
Fotografía de John Seale.
Música de Gabriel Yared.
Distribuida por Miramax.

Para empezar con una obviedad: hay películas buenas y malas. De la última clase hay algunas cuya fealdad es agresiva, molesta. Un ejemplo reciente es *Contra Viento y Marea*, tan pretenciosa y vulgar como olvidable. Porque todas las malas películas son olvidables. ¿Quién se acuerda hoy de *Africa mía*? ¿Quién habla ya de Peter Greenaway?

El Paciente Inglés es una mala película, pero no de la especie de *Contra Viento...* Más cercana a *Africa mía* o a las películas de David Lean, su más claro referente estético; su fealdad no molesta, simplemente aburre, es un largo bostezo ingenuo, una sucesión de hechos desparramados sobre el celuloide sin mayor idea de la dirección que van a tomar o el sentido que tienen en el conjunto.

Hay muy poco más para decir de *El Paciente...* Entre otras cosas: se adivina detrás de ella una buena novela que seguramente debe amalgamar las dos historias de amor de la trama [la del Conde Almásy (Ralph Fiennes) y la aristócrata inglesa Katharine (Kristin Scott Thomas); y la de la enfermera Hana (Juliette Binoche) y el desactivador de minas hindú Kip], de una manera más feliz que la del film. Es que Minghella es un casquivano, un cholulo que corre con su cámara detrás de la primera estrella que se cruza frente al objetivo. Está con Almásy, de pronto aparece Hana, o Kip, o cualquier otro y abandona al pobre conde quemado para irse a fotografiar al que llega. Y así con todo. Minghella corre tanto que no está en ninguna parte. La película se resiente, se estira, porque los protagonistas sufren el síndrome abandonico y sus historias no se vinculan ni enriquecen unas a otras.

Y entre tanto aburrimiento a uno le queda tiempo para pensar varias cosas, por ejemplo: que el Conde Almásy moribundo se parece muchísimo a Borges, y que como éste, ama a Kipling y a Herodoto (¿Tal vez un homenaje secreto al autor de *El Aleph*? ¿O un premio consuelo para la política de seducción a los sajones del canciller Di Tella?). O que Kip, cuando se suelta la melena parece un cantante bailanero y no un guerrero sikh. O que el verdadero neutralizador de minas no es Kip sino Minghella, que transforma a la Binoche en una enfermera insulsa, como aquella que recomendaba silencio desde una foto en nuestros hospitales. ¿Dónde quedó la sensualidad misteriosa de la actriz de Kieslowski o Techiné? ¿La morfina que le sobró a Almásy se la habrán inyectado al celuloide para conseguir un resultado tan soporífero? ¿Quién entiende a la Academia de Hollywood? ¿Quién me contestará tantas preguntas?. Minga Minghella.

Rojas

TIERRA DE NADIE

Fantasmas en la Patagonia.
Argentina, 1997.
Escrita, dirigida y producida por Claudio Remedi.
Director asistente: Fernando Soldevila.
Diseño de producción: Gabriela Jaime.
Fotografía de Guillermo Arengo y Lucas Martelli.
Sonido Horacio Almada.
Música de Las voces de Sierra Grande, Carlos Olmedo y Rey Veneno.

Fantasmas... es el primer documental argentino que se estrena este año. Después de un '96 intenso y fructífero para el género, el film de Remedi viene a continuar con la necesidad de contar historias de acá. Como en el mejor cine documental de los últimos tiempos (*¡Qué vivan los crotos!*, *Cazadores de utopías* y *Tierra de Avellaneda*), en esta película no existe un narrador en off. El didactismo molesto y absurdo desaparece y la gente recupera su voz. Los pobladores de Sierra Grande son los que cuentan sus historias y esto las hace más cercanas, cotidianas y queribles.

Una de las cualidades más notables de este trabajo pasa por el contrapunto entre la tristeza y la esperanza, entre la desolación más devastadora y los caminos que se abren para sobrevivir. Toda esta tensión aparece junto cuando Remedi muestra el "turismo minero". La mina de Sierra Grande, cerrada por el menemismo, dejó de ser una inmensa fuente de trabajo para convertirse en un lugar de paseo. El director mezcla los sentimientos: desde el sonido y con punzantes movimientos de cámara aparece el brutal contraste entre los turistas y las huellas de la industria que funcionaba en ese lugar. Al manejar con inteligencia los climas de la historia que cuenta, Remedi puede mostrar sin golpes bajos el drama de los que ven que su pueblo desaparece.

Otro rasgo interesante es el acercamiento a las personas que retrata. Varias de ellas aparecen "actuando" momentos de su cotidianeidad. Este recurso sirve para lograr una reconstrucción minuciosa y detallada de los habitantes de Sierra Grande. Estas historias (melancólicas, tristes) nos hacen conocer el amor de los habitantes por su lugar, los sueños para poder seguir adelante y los proyectos que se ponen en marcha a pesar de todo.

Fantasmas en la Patagonia, con su ascetismo y rigor, es un eslabón más en la cadena de películas que muestran los costados más dolorosos y terribles de esa trampa llamada Argentina.

Gabucci

EL PODER DE LA PUBLICIDAD



Enemigo íntimo.
(*The Devil's Own*)
EE.UU., 1997.

Dirigida por Alan J. Pakula.
Guión de David Aaron Cohen,
Vincent Patrick y Kevin Jarre,
sobre historia de Kevin Jarre..
Con Harrison Ford, Brad Pitt,
Margaret Colin, Rubén Blades y
Treat Williams.
Fotografía de Gordon Willis.
Música de James Horner.
Distribuida por Columbia.

Enemigo íntimo intenta reflejar la realidad de un pueblo que, en medio de un mundo supuestamente civilizado, sigue en constante guerra interna. El representante de este pueblo es Rory (Brad Pitt), joven irlandés que de niño presenció el cruel asesinato a balazos de su padre, y que desde ese día se juró a sí mismo que alguien pagará con su muerte. Es así cómo, en misión secreta, llega a Nueva York con el fin de comprar armas (misiles stinger) para volver a su tierra a sembrar su justicia. Allí es hospedado por Tom (Harrison Ford), un honesto policía y su querida familia, quienes obviamente desconocen sus verdaderos intereses.

Con las mejores intenciones, *Enemigo íntimo* combina asesinatos, traiciones y amistades divididas, en un tema vigente que ha dado y da para mucho más. Pues ya desde la primer escena, el brutal crimen contra el padre de Rory, todo suena a algo ya visto, a situaciones repetidas. Hace no mucho *Corazón Valiente* mostró los dolores de William Wallace cuando niño para luego plantearnos sus luchas de adulto. ¿Por qué hacer exactamente lo mismo y, ya que estamos por la zona, pedirle prestadas las gaitas? (Cabe aclarar que esta reflexión fue realizada antes de haber constatado que la música de *Enemigo*...fue realizada por James Horner, el mismo de *Corazón Valiente*).

Más importante que explicar los sentimientos que supuestamente tiene el protagonista hubiese sido que él mismo los exprese con sus gestos y actitudes. Se sabe: hay presupuesto pero faltan nuevas ideas, nuevas maneras de contar: los puentes desde helicópteros ya han sido vistos, la joven enamorada que se muerde el labio conteniéndose (una deslucida Natasha McElhone), el hallazgo del botín que se encuentra sólo porque "justo el policía busca donde tiene que buscar", son algunos detalles reveladores de una fórmula ya probada. La historia se hace lenta desde el guión y los protagonistas no terminan de llegar al espectador, quien no se queda con ninguno de los dos. Entendemos sus luchas, sus ideales enfrentados, pero ellos no vibran al transmitirlos y es por esto que no convencen a nadie. Ya en *Un Mundo Perfecto* o *Thelma y Louise*, policías y prófugos se dan caza; en ambos casos uno vive la presión interna entre la admiración y el respeto y la norma en la que creen y deben hacer cumplir. Aquí, esto no sucede.

Una gran historia hubiera sido posible, pero *Enemigo íntimo*, con un presupuesto de 100 millones de dólares y dos rostros muy fuertes para la plata, se queda en las buenas intenciones y, se sabe, éstas no alcanzan.

Aparte: Hollywood nos tiene acostumbrados a que en cualquier película, trate de lo que tratase, el/la protagonista tendrá su escena romántica de turno. *Enemigo íntimo* no cumple esta regla, pero en Hollywood nada es casual. Y si en *El Informe Pelicano*, del mismo Alan Pakula, la causa fue que una señorita blanca -Julia Roberts- no podía besar a un señor negro (por más que éste fuera el mismísimo Denzel Washington), resulta que en *Enemigo íntimo* la escena se filmó, las escenas de cada uno de los galanes se filmaron, desatando una lucha por el protagonismo de la película. En salomónica decisión ninguna de las dos quedó en la copia final. Otras versiones aseguran que Brad Pitt pidió que no se incluyera su parte, pues le quitaba aún más credibilidad a su personaje.

Isola

QUE LA FUERZA ESTÉ CON NOSOTROS

La guerra de las galaxias
(*Star Wars*)
EE.UU., 1977. Actualizada 1997.
Escrita y dirigida por George
Lucas.

Con Mark Hamill, Harrison Ford,
Carrie Fisher y Alec Guinness.
Fotografía de Gilbert Taylor.
Música de John Williams.
FX ILM de Tom Kennedy.
Distribuida por Warner-Fox.

"Aunque me fueren yo nunca voy a decir
que todo el tiempo por pasado fue mejor. Mañana es mejor"

Luis Alberto Spinetta

El paso del tiempo suele ser mejor juez que ciertos críticos. El deslumbramiento que puede producir una película, se convierte en tedio y aburrimiento. Glorificaciones apresuradas y la acumulación excesiva de adjetivos, pueden devenir en hastío y en la certeza de los nulos valores de un film.

La guerra... produjo en el momento de su estreno un verdadero fenómeno de masas. Fue un éxito planetario acompañado por una inteligente explotación del merchandising. El film de Lucas supuso un gigantesco salto hacia adelante en la incorporación de tecnologías en la narración cinematográfica. Veinte años después la película debe enfrentarse a su rival más temible y poderoso: el público que la disfrutó en la niñez y que vuelve a encontrarse con este ¿clásico?



Primera y necesaria aclaración: los retoques a los que Lucas sometió a su obra son mínimos e innecesarios. Algunas (pocas) escenas adicionales, efectos renovados y nuevo sonido (en realidad no sé si el sonido es nuevo, pero se escucha muy alto, demasiado, y esto se vuelve molesto. Volverse sordo no es sinónimo de calidad). Los cambios son secundarios y no afectan a la película original. Solamente se trata de encontrar la forma de seguir sacando dinero veinte años después.

El problema central y definitivo con *La guerra de las galaxias* es su inexistente sentido sobre lo que debería ser la **aventura**. Lucas demuestra una falta de ritmo, de alegría y de heroísmo que convierten a su film en un aburrido muestrario de tecnologías de "avanzada". La narración carece de sentido épico y los interminables diálogos boicotean la fuerza y el vuelo que el film pretende tener.

Hay saqueos torpes a los viejos seriales. Un ejemplo: nuestros tres héroes (Leia, Solo Y Skywalker) están a punto de ser triturados entre dos paredes que se acercan lentamente. De forma arbitraria los dos insoportables robots que acompañan al trío aprietan un botón y todo vuelve a estar en orden. No hay tensión, ni suspenso. Solamente existe una trama que avanza de manera mecánica y soporífera. Spielberg, en cambio, entendió y captó el liviano sentido aventurero de los seriales y los recicló en su trilogía, con el doctor Jones a la cabeza. La comparación es en realidad injusta: Steven es un brillante director y Lucas es un productor y un hombre de negocios.

Otra cuestión repetida hasta el absurdo es el "mensaje" místico que destila *La guerra...* Apelaciones a la fuerza, al ser interior y la posibilidad de elegir el bien, contribuyen a que esta sea una película solemne. Todo el regodeo de Lucas con estos temas no pasa de una lectura berreta de cuestiones más interesantes. El asunto tiene la misma profundidad e interés que algún artículo publicado en *Selecciones*. Lucas creyó estar haciendo una película **importante**. La seriedad de su director impidió que disfrutáramos de una aventura entretenida y arrolladora. *La guerra...* es un film estático, con héroes de cartón y una notable falta de humor.

Un compañero de redacción se preguntaba cómo habíamos soportado en nuestra infancia ciertas secuencias que hoy nos parecen aburridas. Y tiene razón. Todas las escenas iniciales, con los dos robots divagando por el desierto y dialogando entre ellos, son completamente estáticas y bordean el ridículo. Veinte años atrás éramos ciegos y compramos a *La guerra...* por cuestiones extra-cinematográficas. Lucas apela en su relanzamiento a la nostalgia de toda una generación. Sentarnos en una butaca y que la historia se repita. Pero no somos "esos" chicos, vimos algunas (pocas) películas más y este film se aparece como una trampa.

Veinte años después *La guerra...* se cae a pedazos. No soporta una revisión seria y quedará en la historia por sus avances técnicos y sus fabulosas recaudaciones. Por nada más.

Gabucci

Fauna salvaje.

La función para prensa de *La guerra...* permitió comprobar algo que era sólo una intuición: en nuestro país son muchos los fanáticos de la trilogía y la veneran con fervor digno de mejores causas. Asistir a esta experiencia fue similar a estar sobrio en una fiesta de borracho; el sentimiento de ser un extranjero, de mirar desde afuera un festín en el que ingresan los adoradores de San Lucas.

Fue una función "pintoresca". Gritos, alaridos, aplausos y pataleos servían para saludar la aparición de los héroes, los malvados o para celebrar alguno de los retoques que "modernizaron" a la película.

Como compañeros de fila tuve a los integrantes de una barra en la que sobresalía un voluminoso y treintañero fanático. En un momento, con su cámara de video se dedicó a guardar algún momento seguramente inolvidable. En otro repitió de forma textual (¡y en el idioma original!) varios de los diálogos. Y en la cumbre de lo increíble empezó a reproducir el insufrible diálogo entre el secarropas (creo que se llama Arturito) y su imbécil compañero de ruta (ese androide dorado que tiene menos gracia que los discursos y los chistes de Menem). Aclaración: el androide habla pero el secarropas sólo produce una serie de ruidos agudos completamente insoportables. Ruidos que mi compañero de butaca reprodujo con fidelidad asombrosa.

Durante varios momentos fue más interesante mirar al público (desaforado, irracional y quizás por eso atractivo), que a la pálida película que desfilaba en la pantalla.

Gabucci

LAS CUATRO ESTACIONES

por Gustavo Costantini

Everyone says I love you es quizá un retrato más completo sobre Manhattan y ciertos puntos de Nueva York que lo que el film *Manhattan* significó en su oportunidad. La película, que tiene como teatro de operaciones no sólo a la ciudad estadounidense sino también a París y a Venecia, se aleja por momentos de su escenario privilegiado quizá para crear la inmediata sensación de nostalgia y tener la excusa de volver a mostrarlo en todas sus posibilidades y en todo su esplendor. Comenzando en una primavera y finalizando en el invierno del siguiente año, la película transita por las cuatro estaciones de la ciudad y por cuatro estados de ánimo de su protagonista y director.

Construida como una comedia musical que parodia al género y a ciertos temas recurrentes de su filmografía, la película constituye un hito en la obra de Allen por dos razones: la primera, por ser su primera incursión en un género ya extemporáneo para las tendencias del cine actual (entiéndase: este tipo de musical y no *Evita* o *El rey león*); la segunda, por manifestar una total autoconciencia del lugar que su cine ha ocupado desde su consagración con *Annie Hall* (*Dos extraños amantes*, 1977) cuando ganara los Oscar a película, director, guión original y actriz -los rubros técnicos fueron arrasados por la actualmente reestrenada *La guerra de las galaxias*-.

Everyone says I love you es una curiosa mixtura de cine clásico y de cine experimental. Su clasicismo proviene del hecho de que está filmada con la mirada tierna e ingenua con que los viejos directores de musicales proponían un mundo glamoroso éticamente redimible; su carácter experimental se encuentra en el curioso efecto que esta despreocupación de Woody Allen por estar a la moda produce: el film prescinde deliberadamente de todo lo que hoy resultaría actual (violencia, hiperrealismo, crueldad, efectismo, etc.). Allen lo construye como si fuera una manifestación de su deseo que el mundo fuese como aquel viejo cine de Hollywood que prometía justicia, amor y oportunidades para todos. En varias ocasiones, el director señaló que la única película que lo había satisfecho de cuantas había filmado era *La rosa púrpura de El Cairo* que, como ésta, es un retrato de las ilusiones de personajes que sueñan junto a la pantalla -donde se veía a sofisticados viajeros y exploradores que dividían su vida en jornadas de aventura y veladas de smokings y champagne- y a la vez un mecanismo de evasión de un mundo exterior en crisis.

Contra todo pronóstico, Allen -que además de actuar, canta y baila en un par de escenas- convoca un elenco curioso y multiestelar del que extrae no sólo excelentes performances

actorales y vocales (no siendo ninguno de ellos cantantes ni conocedores del género) sino que consigue una gran unidad dramática que lo ratifica una vez más como un excelente director de actores: Drew Barrymore (la ex niña de *E.T.*), Goldie Hawn (*Juego sucio*, *La muerte le sienta bien*), Edward Norton (recientemente nominado como actor de reparto por *La verdad desnuda*), Tim Roth (uno de los muchachos de Tarantino), Lukas Haas (el ahora adolescente chico de *Testigo en peligro*) y -créase o no- Julia Roberts, la mujer bonita. Y, atención, aquí todos -excepto la Barrymore que tuvo que ser doblada - cantan y bailan como en las viejas comedias. ¿Se imagina el lector a Allen o a Tim Roth en la piel de personajes que a través de la letra de una canción expresan sus sentimientos e impresiones?

La más interesante curiosidad del film en cuanto a estar armado como un musical radica en el hecho de que aun cuando muchos de los números cantados responden a las convenciones del género homenajeados, en la mayoría de los casos el sentido de éstos es la denuncia del artificio, la parodia afectuosa y la búsqueda de un humor a través de la contradicción de lo cantado respecto de la acción en la que la canción se inserta. De aquí que más allá de la fachada de "homenaje" -que no está ausente- se trate además de una película experimental, sobre el musical, sobre la comedia y sobre la propia filmografía de su autor.

MI ESTACIÓN FAVORITA

La hija de Woody en esta ficción es la voz que narra la película. A través de ella se sabe que Nueva York es más hermosa en Primavera, su estación favorita, que permite ver al Central Park florecido y que auspicia un romance con la ciudad y otras aventuras amorosas; aunque también la estación más linda es el verano, cuando la ciudad se vacía de gente, se puede caminar por sus tórridas calles y hasta se auspician acercamientos a las playas cercanas y a los parques suburbanos; pero... el otoño, con su colorido tan particular y su luz crepuscular e irrepitable es la mejor porque genera una sensación de recogimiento e intimidad que ayuda a la reflexión y al balance interno; sin embargo, la mejor estación, esta vez sí, es el invierno, pues el frío y la Navidad unen a los seres queridos, se busca la protección y el abrigo y la nieve cubre el majestuoso parque de una manera singular... En definitiva: le gusta la ciudad. La ama. Y si todas las estaciones son las mejores será porque Nueva York es objetivamente hermosa y porque cada momento depende más



del observador que del tiempo exterior. Como ocurre en toda relación amorosa, las tensiones acercan y alejan y revelan la profundidad del amor que está en juego.

La historia que esta chica cuenta trata de un hombre -el maduro Allen, su padre- que descubre a través de ella los secretos y fantasías de una joven -Julia Roberts- a la que desea conquistar. Citándose a sí mismo, el director hace que su hija en la ficción pueda espiar las sesiones de psicoanálisis de la mujer, tal como ocurría en *La otra mujer*. Como si no se tomara demasiado en serio y quizá proyectando una burla sobre la solemnidad de aquél film protagonizado por su ex esposa Mía Farrow y la espléndida Gena Rowlands, Allen se permite esta autorreferencia y autoparodia (?) con el propósito de contar magistralmente una interesante relación de una hija con su padre (separado de su madre -Goldie Hawn- ahora casada con un abogado progresista -Alan Alda- con quienes el personaje de Allen mantiene una singular relación de amistad). A su vez, la chica cuenta sus propias historias de amor -cambiantes como las estaciones-, las de sus hermanastras, y la intimidad de la familia a la que pertenece.

DESILUSIÓN DE CONCRETAR LOS SUEÑOS

Con el absurdo y cuestionable método de cumplir con cada una de las fantasías reveladas en el diván por la mujer, este personaje encarnado por Allen comienza una historia amorosa con Julia Roberts. Pero para Woody Allen una fantasía se mantiene viva en tanto sea la expresión de un anhelo y no la posibilidad de una concreción. Con cierto sabor agrídulce

aunque desbordante del viejo romanticismo hollywoodense, el film nos cuenta qué pasa si alguien logra hacer realidad sus fantasías y nos hace preguntar sobre la fuente que las alimenta. Porque el verdadero tema de *Everyone says I love you* es: ¿qué pasa cuando a alguien se le cumplen las fantasías que tanto anheló? Julia Roberts encuentra al personaje sensible y culto que tanto creía desear en lugar de su marido; pero este príncipe azul era en realidad producto de las frustraciones y faltas que le producía su pareja. Por lo tanto, es un otro que sólo existe mientras esté vigente el amor que tiene por su marido; cuando la fantasía se concreta, la falta se sustituye por una realidad armada y así descubre que lo que debe hacer es luchar desde adentro por aquello que ha construido.

Aunque Allen quede graciosamente como un héroe y a la vez un perdedor, éste se reserva la concreción de dos fantasías mucho más inofensivas, una real y externa al film y otra perteneciente a la lógica de la ficción: la primera es la de poder ser, aunque sea por un rato en una fiesta, Groucho Marx, y munido de su nariz, moustache, anteojos y habano (con las mismas caretas que ocultaba a los padres del protagonista de *Robó, huyó y lo pescaron*), encarnar al ídolo y jugar con sus gestos en un sentido homenaje que se complementa con un espectacular número musical, tan divertido como ridículo; la segunda fantasía es la de volver a vivir la primer noche de una Luna de Miel en París, no para recuperar a su ex esposa y desplazar al actual marido, sino para reencontrarse con aquellos momentos de afecto y ensueño retratados en la última secuencia musical del film, la que ilustran los afiches de los cines neoyorkinos y que quizá sea una de las más queribles y sencillamente emotivas de cuantas Allen haya filmado.

En tres escenarios propicios para la idealización y el

artificio -Nueva York, Venecia y París- *Everyone says I love you* retoma elementos de *La rosa púrpura de El Cairo*, *La otra mujer*, *Manhattan*, la inmediatamente anterior *Poderosa Afrodita* (cuyas escenas del coro griego cantando como un coro de un musical de los '40 y '50 parece ser el germen de la idea central de este film) y otras obras claves de la producción de su director. Un Woody Allen que consigue su mejor película desde *Crímenes y pecados* y que bien podría cerrar una etapa de su obra al observársela como un resumen de sus obsesiones de los últimos quince años. Resumen que relaciona al director con otros directores magistrales que supieron denunciar sus artificios, generar distancia apta para una reflexión estética sobre las cualidades de su material y, paradójicamente, no perder por un momento la emotividad propia de lo que se está exponiendo: Douglas Sirk, Ernst Lubitsch, Vicente Minnelli y ciertos pasajes de Pedro Almodóvar logran hacer que el espectador lllore con sus personajes y a la vez no dejan de señalar el absurdo mundo de cartón pintado que sirve de soporte (los oportunos reflejos de los personajes en una pantalla de televisión o la Navidad demasiado blanca y soñada de la obra de Sirk; el Infierno con

recepción y antesala no desprovistos de una cortesía protocolar, los fondos sublimemente iluminados por colores saturados; o compuestos de lucecitas de parques de diversiones de Minnelli; el juego con lo trágico y revulsivo y el sentido del humor de Almodóvar).

Al salir del cine uno se vuelve a encontrar con Nueva York. Y esas calles que muchos desearían que les resultaran más familiares y frecuentes se ven y se escuchan de otra manera. Allen ha logrado convencernos de que esta ciudad es la más romántica del mundo y así, al pasar por los shoppings, la policía y las miserias que conforman los paisajes más desagradables de los '90, uno puede ser insensatamente indiferente. Porque esta ciudad puede ser -según el punto de vista, estado de ánimo y estación favorita- un lugar de ensueño o de una ofensiva y comercial puerilidad. Asumiendo la mirada de los grandes fabuladores de artificios de Hollywood, Woody Allen logra la premisa del título del film. Y entonces, *Todos dicen te amo*: a una mujer y a una ciudad.

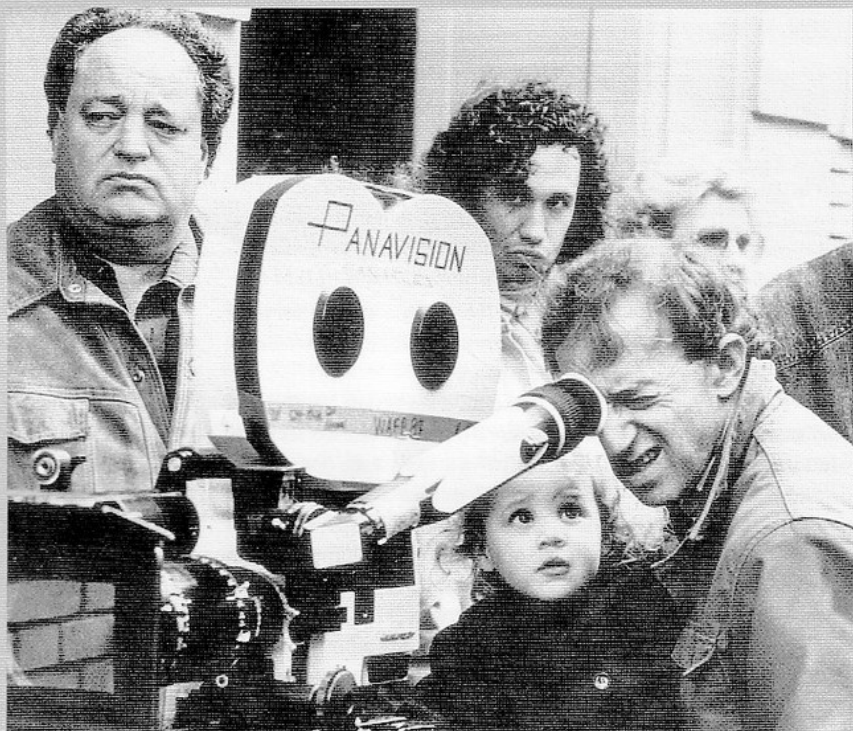
Nueva York, enero de 1997

NEW YORK, NEW YORK

Caminar por Nueva York resulta una experiencia abrumadora. No por el gentío o el tránsito incesante o las carteleras luminosas que enceguecen a cualquiera en pocos minutos; resulta abrumadora por la cantidad de estímulos que transmite: estéticos, arquitectónicos, amorosos, sexuales, sonoros. Inmediatamente se percibe que se está en la ciudad más acelerada y grandiosa del mundo. Pero no: en realidad es Manhattan y no la totalidad de Nueva York la que transmite esa sensación ¿O Nueva York es Manhattan?

Si alguien logró constituir a la isla de Manhattan en una ciudad con entidad propia y a su vez redactó su Constitución, ése es Woody Allen. Ahora más famoso por sus escándalos que por ser neoyorkino o psicoanalizado, Allen no deja de insistir en ser ante todo el representante ante las Naciones Unidas de esa parte tan especial de *The Big Apple*. Y por suerte, lo deja reflejado de diversas maneras en una obra que se diversifica de una manera insospechada.

Los multicines Sony, que están siendo la preferencia de la gente en estos momentos por respetar el añorado gran tamaño de la pantalla y por poseer excelente sonido y cómodas butacas reclinables (provistas de posavasos y espacio para depositar el pochoclo), están recibiendo grandes cantidades de espectadores que agotan las localidades de los primeros días de exhibición de *Everyone says I love you*, último opus de Woody Allen. Es interesante notar que esto no



ocurre en toda la ciudad, ni siquiera en todo Manhattan. Ocurre principalmente en la parte más bohemia del Greenwich Village, en las inmediaciones del Lincoln Center y en el Upper West side (la zona que da al Oeste del Central Park, reducto de la burguesía intelectual y más desconstruida que la riqueza y opulencia del Upper East). Y no es casual: en todos estos lugares viven los personajes que Woody Allen retrata en sus películas. "Quisiera que mi obra sirva para que en el futuro alguien pueda saber cómo vivían y pensaban ciertas personas de una parte de una ciudad" dijo alguna vez.

Caminar por Manhattan es caminar por un territorio mítico por donde gran parte de la cultura -en el más amplio sentido de la palabra- de este siglo tuvo lugar. Caminar por los alrededores del Central Park es caminar por la zona donde se encuentra el edificio donde se filmó *El bebé de Rosemary*, por la fachada del lugar donde vivía John Lennon -y donde fue asesinado- y, sobre todo, por los escenarios de la mayoría de los films de Woody Allen.

Costantini

CONTEMPLACIÓN DE ALGO QUE CAE

por Gustavo Costantini

Los abismos atraen. Yo vivo a la orilla de tu alma.

Juan José Arreola, Gravitación

Alguien

cae

en

su

primera caída

Alejandra Pizarnik

Vértigo me persigue¹. Pero no el de los caballos desbocados o el del miedo a las alturas; me persigue *Vértigo*, el film que dirigió en 1958 Alfred Hitchcock. La curiosa tarde de un día de mediados de los '80 en que conocí las nuevas salas del cine Metro y vi por vez primera esa genial partitura (en copia nueva)² fue el comienzo de una pasión que, como todas las pasiones, no dejaba de involucrar cierta paranoia. Años más tarde, dos jóvenes realizadoras -Vanessa Ragone y Mariela Yeregui- me convocarían para componer la música de un sentido film sobre Alejandra Pizarnik llamado, para mi fascinación y extrañeza, *Vértigos o contemplación de algo que cae*: era el comienzo de un asedio que perduraría para siempre. Imágenes de Caídas y Vértigos empezaban a transformarse en compañías frecuentes.

Todos creemos que ciertas películas, ciertas canciones, ciertos poemas han sido escritos para nosotros. Esa hermosa forma de autoindulgencia me ha hecho pensar que *Vértigo*, *Providence* de Alain Resnais, *La dama de Shangai* de Orson Welles, *El sacrificio* de Andrei Tarkovski, *After hours* de Martin Scorsese, *Terciopelo azul* de David Lynch, *El diablo dijo* no de Ernst Lubitsch, *Zelig* y *Crímenes y pecados* de Woody Allen, *El turista accidental* de Lawrence Kasdan, *Testigo en peligro* de Peter Weir, *El gran salto* de los Hermanos Coen y *Ensayo de un crimen* de Luis Buñuel, junto a *Tin angel* por Joni Mitchell, *The fairest of the seasons* por Nico, *Life on Mars?* por David Bowie, *Ruta perdedora* por La máquina de hacer pájaros, *Cinema verité* por Serú Girán, *Canción para los días de la vida* por Spinetta, *Afiches* y *La última curda* por Goyeneche, las sinfonías 3, 6 y 9 de Mahler (por Bernstein, Tennstedt y Karajan, respectivamente), el Requiem de Mozart (por Neville Marriner), *Is 5* de e.e. cummings y *La Rosa profunda* de Borges me tienen por principal destinatario [Si a esto agrego la colección de capítulos de *Los Simpsons*, la primera parte de *El eternauta* y algún tema de Depeche Mode o Divine Comedy -para evitar

la solemnidad- se conformaría mi equipaje destinado a acompañarme a la isla desierta]

Hoy estoy caminando por San Francisco y, solitario, mientras algunas sombras y recuerdos parecen muy próximos, entro en una librería especializada en cinematografía. De uno de los antiguos anaqueles extraigo al azar un número de la revista-libro *Projections* (dirigida por John Boorman y publicada por el British Film Institute) y el mismo azar me hace abrir la exacta página donde se encuentra el ensayo *A free replay/Notes on Vertigo* de Chris Marker, una apasionada y reveladora lectura de la obra maestra de Hitchcock. Cuando salgo (habiendo comprado obligadamente el ejemplar) vagabundo por la calle Market que me conduce hasta el cine teatro *El Castro* -supongo que uno de los más pintorescos y acogedores del mundo- donde se está proyectando en su última semana la nueva versión restaurada (70 mm./Dolby Stereo) de... *Vértigo*. La paranoia se transforma en resignación y, entregado al bello y melancólico destino de identificarme una vez más con Scottie (James Stewart) trato de reparar en las características de esta restauración a la vez que detenerme a pensar en las lúcidas palabras de Marker y en qué se siente al revivir un mito en el lugar donde se supone acontecieron los hechos.

Vértigo es ahora más impactante, más atemporal y más oscura que aquella que vi en el *Metro*, volví a ver innumerables veces en el desaparecido *Empire* y me cansé de alquilar en video (hasta que el propietario del videoclub me regaló la copia). Los criterios de la restauración pueden ser cuestionados, puesto que si bien la esencia es la misma, esta versión bigger than life tan acorde a la necesidad de gran espectáculo de los '90 le ha adjudicado al film un tono neobarroco en el cual la Misión Dolores en la que Madelaine visita la ficticia tumba de Carlotta Valdés y la Misión San Juan Bautista desde cuyo trucado campanario se suicida, recuerdan más a Ciudad Gótica que al aire español heredado de los tiempos coloniales que la película original mostraba luminosa y mágicamente. Por suerte, esto no hace sino reforzar la evolución histórica de las obras de arte y, al igual que ocurre con una pintura restaurada, hay cosas que se transforman y otras que recién salen a la luz. Como dice Bruce Willis en *Doce monos* al hablar sobre *Vértigo*: "el film se ve diferente porque uno ha cambiado; la película es siempre la misma pero, como uno cambia, ella también cambia". Aquí, la sociedad ha cambiado y algunos aspectos audiovisuales del film también, aunque más no sea lateralmente. La restauración de *Vértigo* no hace sino reforzar esta idea de modificación de la lectura del espectador que menciona bellamente Bruce Willis



Kim Novak (Madelaine), James Stewart (Scottie) y Kim Novak (Judy)

en el film de Terry Gilliam (no casualmente basado en *La jettée* de Chris Marker, a quien *Doce monos* le agradó precisamente por ahondar en los vínculos de su obra con la del director inglés).

¿Cómo afecta este impacto sensorial a los innumerables significados que proyecta la obra -recordar las lecturas de Guillermo Cabrera Infante y Robin Wood, entre tantas-? A partir de esta versión, la alucinante ocurrencia de Marker de que toda la segunda parte del film es la visualización del deseo de Scottie de anular el pasado, cobra sentido. Para Chris Marker, luego de la despedida de Mitch (Barbara Bel Geddes) del internado donde Scottie ha quedado acomplejado y anulado (la Caída del hombre en todos sus sentidos, Caída anticipada por la segunda secuencia del film donde Scottie cae en los brazos de su amiga cuando subido a una pequeña escalera quería progresivamente superar su padecimiento, el miedo a las alturas), la realidad termina y comienza a observarse el otro lado del espejo, que no es otra cosa que la imaginación de Scottie. Éste no acepta los hechos y, desesperadamente, necesita "a second chance" (la misma segunda oportunidad de la que habla el personaje de Tim Robbins en *El gran salto*, otro film de caídas e identidades femeninas falsas -Jennifer Jason Leigh-), la posibilidad de desafiar al Destino y volver a vivir. Por eso, se opera la misteriosa desaparición del personaje de Mitch y se produce la inversión de las célebres palabras "power and freedom" (dichas primero por Gavin Elster y luego por el librero que cuenta la historia de Carlotta Valdés) por "with all that freedom and all that power" (con toda esa libertad y ese poder) dichas al final en el campanario por Scottie, recuperado del vértigo pero vencido en su intento de desandar el camino equivocado: la segunda parte, lejos de ser la revelación de una trama policial es la visión de un loco que no soporta la pérdida de su objeto de amor. *Vértigo* restaurada posee una cualidad de ensueño o de imagen siniestra que favorece esta interpretación.

Mientras tanto, las calles de San Francisco, radiantes, luminosas a pesar de las frecuentes neblinas, conservan su

belleza aunque hayan dejado de ser las de aquél viejo San Francisco (nostalgia que hoy se tiene por la ciudad en la época del film y que dentro de él ya se manifestaba respecto de otro San Francisco más viejo, el de la bohemia y el de los hombres de "poder y libertad"...). Muir Woods conserva sus sequoias y el famoso árbol talado que muestra la edad de la planta en relación a acontecimientos históricos; Fort Point, al pie del majestuoso Golden Gate -un puente que es a la vez símbolo del pasaje entre dos mundos- sigue siendo el lugar desde donde Madelaine se arroja a la bahía; la Misión Dolores mantiene su aire misterioso; la Iglesia de San Juan Bautista es más pintoresca aunque menos impactante que la que muestra la película...

La restauración de *Vértigo* permite descubrir varias cosas: que seguramente su autor quiso ser más fantástico que policial; que su historia es la historia de un mito y, como tal, el bosque, el mar y los templos deben verse más amenazantes y mágicos que lo que son en la cotidianeidad; que San Francisco es igualmente fascinante aunque se vea muy distinta a la de 1958; que existe la posibilidad de pensar en la interpretación de Marker tan mágica como psicoanalítica. Y, finalmente, en que *Vértigo* es una de las más grandes obras de la cinematografía universal.

Vértigo me persigue. Pero felizmente, en estos días en San Francisco, sus abismos me atraen y yo me dejo caer sin reparos. Ya trataré de tener algún día "my second chance".

San Francisco, enero de 1997

¹ Disculpe el lector el uso abusivo de la primera persona y la autorreferencia. Pero creo que, por esta vez, pueden estar justificadas.

² Hacía veinte años que *Vértigo*, *La ventana indiscreta*, *En manos del destino*, *Festín diabólico* y *El tercer tiro* no se veían en una sala -ni había autorización para exhibirlas en t.v. o video por problemas de derechos- y el ciclo que las reunía dio una silenciosa vuelta al mundo y trajo en copias nuevas esas maravillas a la sala del Metro. El porqué de las restricciones a esas películas y no a otras de Hitchcock es todavía terreno de especulación (deseos del director, problemas de distribución, etc.).

EL CINE Y LA REPRESENTACIÓN GAY

El autor de esta nota, Bernard Schulz Cruz, es profesor de inglés, castellano y cine en Okanagan University College, en Canadá. En ésta, su primera colaboración para La Vereda de Enfrente, aborda el cine gay en el contexto de una Latinoamérica convertida a un "neoliberalismo disfrazado de panacea"

¿Cuál debiera ser la imagen gay en la pantalla? No deja de ser irónico que sea el cine, espacio de ligue para los gays e industria que siempre los ha cobijado de alguna manera, el que les niegue una representación positiva y más acorde con un discurso homosexual como parte de una narrativa cinematográfica incluyente de las diferencias en un postmodernismo que, se supone, barre con la diferencia.

La hipótesis que trato de explorar en estas páginas es que, en general, en tiempos de democracia y de un neoliberalismo disfrazado de panacea, las expresiones artísticas democratizadas deberían, hasta cierto punto, haber catapultado aceptación y reconocimiento de la homosexualidad en el cine en todas sus variaciones.

La larga historia de represión en Latinoamérica ha convertido este proceso en algo lento y en una legitimación aún más elusiva.

Tanto los gays como las lesbianas requieren de más espacio en las expresiones culturales, fundamentalmente en el cine, y su imagen debiera ser exorcisada de la historia chata en que el discurso fílmico y social insisten.

Independiente de la censura que cae de tiempo en tiempo, lo que hay de cierto es que el cine, con su propio lenguaje, se ha visto aprisionado por la autocensura o la visión estereotipada del sujeto gay. Aparentemente los problemas de representación de minorías, de reconocimiento de lo diferente, van a la par con las aperturas que se van dando dentro de la sociedad (compárese cómo aparecen los negros en *The Birth of a Nation* (1915) y en cualquier película de Spike Lee). Por supuesto esto no absuelve de responsabilidad a la industria cinematográfica en su papel de mediadora entre lo cultural y artístico y el espectador.

De un tiempo a esta parte el cine estadounidense viene incorporando,

para bien o para mal, personajes o temas gay. Esta inclusión se relaciona no sólo con un mercado cada vez más abierto a aceptar elementos homosexuales en la pantalla, sino con una justificada apertura del propio closet de la industria del cine y de la relativa aceptación o tolerancia del público en las grandes ciudades.

La mayoría de las veces las imágenes gays en el cine han sido negativas. La historia del cine de Hollywood ha producido momentos risibles o patéticos, aparte de una serie de imágenes de auto-opresión, donde los sujetos homosexuales son vistos como enfermos, inadaptados e inmaduros. En ese sentido el excelente film documental *The Celluloid Closet* (1995) puso el dedo en la llaga al mostrar cómo las imágenes pueden tener varias lecturas y la manera en que la homosexualidad ha sido presentada en los últimos 60 años.

Hoy en día el personaje gay en el cine estadounidense todavía es problemático. La prueba está en que no se ha podido producir una buena película al estilo de la australiana *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert*, sino que han salido películas como *To Wong Foo*, donde los gays encabezados por Patrick Swayze son hasta bochornosos en su papel de hadas madrinas; o *The Rock*, donde el gay de turno es un debilucho peluquero.

Philadelphia de alguna manera quiso ser la película que traería el asunto gay sin tapujos al público seguidor de las películas de Hollywood. De alguna manera lo logró, pero por las razones equivocadas. La cuestión del sida, el sentimentalismo y una condición homosexual que merece compasión fue lo que primó. Ya que la película era para un público general, la falta total de expresión de la sexualidad gay, sobre todo si se tiene en cuenta que en cada película que trata con la

heterosexualidad hay escenas de cama, hizo que la gente llorara a mares tendidos, mientras se muestra a un Antonio Banderas irreconocible si se le compara con los papeles que representó con Almodóvar.



Otra historia de amor, de Ortiz de Zárate

En lo que respecta al cine latinoamericano la cuestión está por definirse todavía; el cine está lleno de estereotipos: considérese al modisto de Eva Perón en la película del mismo nombre de Desanzo. Es fundamentalmente el cine mexicano el que más películas ha producido con personajes gays. Lejanas ya están las películas de pésimo gusto como *Modisto de señoras*, donde un tipo se hace pasar por homosexual afeminado para toquetear a las clientas. Hoy México tiene a un director como Jaime Humberto Hermosillo que ha producido ya varias películas con texto o subtexto gay; entre ellas la más conocida es *Doña Herlinda y su hijo* (1985), una comedia que con su sentido de ironía muestra un arreglo consensual que es la mejor situación posible según las circunstancias. La película carece de estereotipos y hasta hay escenas de afecto y sexualidad que reafirman el ser de los personajes.

Pero como la sociedad, el cine avanza y retrocede; el año pasado se estrenó en México *Dulces compañías*, dirigida por Oscar Blancarte, una muestra además del escaso cine independiente. Aunque en la película actúa el excelente Roberto Cobo, quien ya había hecho de travestido en *El lugar sin límites* (1977), la narrativa no deja de ser tremendista y sórdida. *Dulces compañías* muestra a un chico guapísimo que no sólo es prostituto sino que, además, sicópata. Y para seguir con el cuadro clínico de hace medio siglo atrás, la cámara muestra a un

chico debatiéndose entre el ser gay o no serlo.

Un análisis de las imágenes gays presentadas en diferentes películas hechas en Latinoamérica en los últimos 20 años crea un caleidoscopio muchas

veces difícil de compilar por las dificultades para acceder a los films o a videos. Pero hay ya toda una filmoteca integrada por películas brasileñas, unas cuantas argentinas (*Adiós Roberto* y *Otra historia de amor*, aparte de los personajes gays que aparecen en films como *La tregua* y *Eva Perón*), varias mexicanas, y por supuesto la más taquillera y exitosa de todas, la cubana *Fresa y Chocolate*. Estos films permiten apreciar el discreto pero importante avance de la imagen gay, que no es una sola, que lucha por escapar del estereotipo para legitimarse ante el público latinoamericano. Así como el problema de producción de películas con tema homosexual es difícil, mayor problema ofrece la falta de distribución de estas películas. El formato video podría ser una salida, pero en verdad la accesibilidad de estos films es casi imposible fuera de su círculo o del país en que se producen.

Dos películas paradigmáticas que tuvieron buena distribución en América Latina fueron *El beso de la mujer araña* y *Fresa y Chocolate*. Quienes hayan tenido la oportunidad de haber visto ambas, no pueden pasar por alto la diferencia en la representa-

ción gay, a pesar de las similitudes (opresión, militancia y sexualidad). El personaje Diego, actuado por Jorge Perugorria, dista mucho de Molina, representado por William Hurt. En el primero hay todo un discurso cultural y un alegato por la tolerancia, mientras que en el segundo subsiste el problema del ser diferente, de ser un individuo especial, más en consonancia con una esencia homosexual que con un ser social y gay. El discurso de Molina es el de un ser autorreprimido, mientras que el de Diego es de un ser completo que le pide al mundo su lugar.

El cine de otras latitudes, particularmente el de España (Almodóvar, Iglesia, Bigas Luna), todavía tiene mucho que enseñarnos. Es de esperar que en un futuro cercano tanto el cine de Hollywood como el que se produce en Latinoamérica produzcan películas más a tono con los cambios que el año 2000 nos promete, y se salga de una vez de los estereotipos y de encasillamientos negativos o limitantes.

Bernard Schulz Cruz

Las aventuras de Priscilla, reina del desierto



REPORTAJES

LOS NUEVOS HACEDORES

DE UNA MANERA CURIOSA, *MALA ÉPOCA* SE CONVERTIRÁ EN EL PRIMER FILM DIRIGIDO ÍNTEGRAMENTE POR ALUMNOS DE UNA UNIVERSIDAD -LA UNIVERSIDAD DEL CINE- Y ENCIMA ADQUIRIENDO EL FORMATO DE UN FILM COLECTIVO. SUS CUATRO DIRECTORES: **MARIANO DE ROSA, NICOLÁS SAAD, SALVADOR ROSELLI Y RODRIGO MORENO** (AUSENTE CON AVISO, YA QUE SE ENCONTRABA RODANDO), HABLAN SOBRE LA EXPERIENCIA Y ESTO PERMITE REFLEXIONAR SOBRE SU UBICACIÓN, TAMBIÉN NADA CONVENCIONAL, DENTRO DEL CINE ARGENTINO.

EN LAS PÁGINAS SIGUIENTES, **MANUEL ANTÍN** (DIRECTOR DE LA UNIVERSIDAD DEL CINE) REFLEXIONA SOBRE ESTA PASIÓN, LA AVENTURA DE FILMAR.

Mariano De Rosa: *Mala época* es un título que hace, de manera muy directa, referencia a lo que se ve reflejado en los cuatro componentes de la película. Además constituye una opinión sobre lo que pasa, que quizá no debiera estar en primer plano. Pero es claro que es una visión bastante cruda de la soledad y el desencuentro de cuatro personajes que tienen como punto de unión una noche en la ciudad y, lejanamente, como telón de fondo, la campaña política de Celestini (centro del trabajo de Rodrigo Moreno, *Compañeros*), un personaje ficticio que conecta de manera lateral a las distintas historias. El segmento que yo dirijo se llama *Vida y obra* haciendo alusión a dos cosas: por una lado se relata el momento más trascendente en la vida de un hombre; por otro, está el retrato de la vida de este hombre en una obra en construcción, es decir, la vida en la obra. Creo que lo que une a mi trabajo con el resto es el hecho de que los cuatro personajes tratan de avanzar sobre un campo que les está vedado.

Nicolás Saad: tal vez *Mala época* no sea el nombre definitivo del film. Pero como síntesis del trabajo es muy claro. Mi contribución se llama *A la vuelta de la noche*, un nombre sugerido por quien participó en la escritura del guión, Gabriel Rodríguez. La historia es muy nocturna y concluye cuando comienza a amanecer. Son los últimos momentos en la ciudad de un tipo que viene del campo y por eso se llama *A la vuelta de la noche*. Al comienzo era un film bastante misógino, había una diferencia sustancial en el tratamiento del protagonista y del personaje femenino. Creo que con el tiempo fue evolucionando y este personaje cambió mucho. De todas maneras el cine que más me gusta tiene componentes misóginos: Scorsese, Hitchcock, Cassavettes (en especial *Maridos*), que tienen una cierta mirada en esa dirección. No me interesa lo que sucede, por ejemplo, en *Tumba al ras de la tierra* o en *Trainspotting*, donde una mirada más progresista no deja mostrar la hilacha a la hora de preferir la tramita policial y la carita cínica (exactamente la misma en los finales de ambas películas) que triunfa sobre la vida de los personajes, cuyas dimensiones deja de lado. *A la vuelta de la noche* se preocupa más

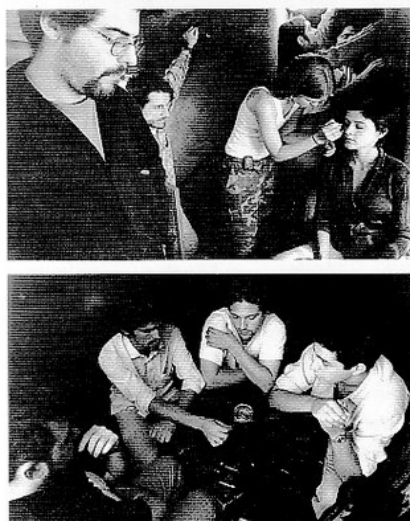
por esas vidas que por el problema de "quién se queda con el billete". En mi historia, como creo que sucede en el resto, el acento está puesto en la oposición entre un protagonista y el resto de la ciudad.

Salvador Roselli: este es un film sobre personajes que no están bien en su medio y que no pueden dominar su situación. Es una película que habla de los estados de estas personas. Por eso en algún momento barajamos el título de *Estados Unidos*, que además es una ironía sobre la Argentina de los noventa. Yo quise contar algo breve y surgido de cierta bronca. Hay una historia de amor y todo, pero quise mostrar ese estado de ánimo y entonces mi parte termina de manera lo suficientemente clara como para justificar un título como *Está todo mal*. Se centra en personajes muy jóvenes, adolescentes y creo que refleja una mirada que tiene que ver con esa edad. Creo que sería muy diferente si tuviera como protagonistas a personas más grandes. Tiene algo que ver con *La carnada*, de Tavernier, aunque su mirada sea diferente. El tema central de mi contribución es la inseguridad. Inseguridad referida a la persona, a su ubicación en la sociedad como seres humanos, no a una cuestión económica.

Rodrigo Moreno (desde el papel): leyendo el guión puede reconstruirse una historia que pone en juego la relación de un personaje, un electricista, que trata de llegar al corazón de una mujer que se debate entre su vínculo con este hombre y la figura de otros poderosos encaramados en el aparato partidario de una campaña política. Celestini, político hipócrita -cuya figura no se agota en la simple denuncia de la corrupción- es la cara sonriente de un afiche, que gente que pasaba por la calle mientras se filmaba confundió como perteneciente a algún partido político real. Esta oposición entre la honestidad de los afectos y la conveniencia aparece como nervio fundamental de esta historia y su espíritu parece flotar sobre la totalidad de *Mala época*. Una mala época que desde la mirada de estos realizadores padece fundamentalmente de la imposibilidad de una verdadera comunicación.

Costantini

Fotos gentileza de Adriano Salgado



FUGITIVOS DE NINGUNA PARTE

¿Ud. cree que con Historias breves -que traía por primera vez a los cines los cortos de los jóvenes realizadores- y el estreno de Moebius se produce un punto de inflexión en el cine argentino que puede traer aparejado un recambio generacional?

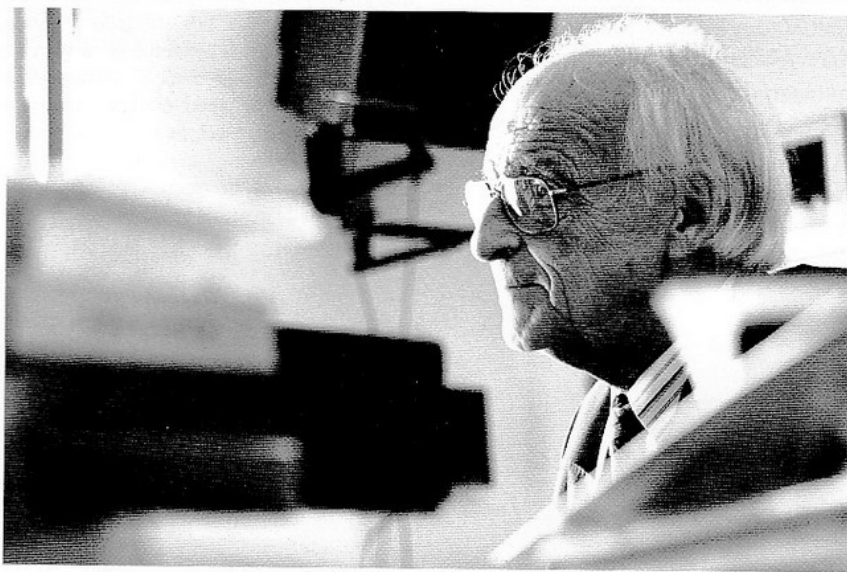
- En principio querría señalar algo que tiene que ver con el hecho de la creación de la Universidad del Cine, que trajo modificaciones en el estudio de la cinematografía en la Argentina: los lugares para estudiar cine dejaron de ser lugares para encontrarse y pasar el tiempo. Se volvieron más respetables, se empezó a creer en la necesidad de ir a estudiar cine. Cuando nosotros creamos la Universidad, nuestra intención era la de jerarquizar la enseñanza y así, jerarquizar en lo posible el cine mismo. Esto se logró, y no lo digo como mérito sino como un hecho que ocurrió, si se quiere, como anécdota. A partir de esto el Instituto empezó a mirar los cortometrajes, algo de lo que antes casi ni se podía hablar. Muchas veces ni siquiera se terminaban los que se hacían en el CERC, y esto lo sé bien porque en la época que yo estaba en el Instituto me costaba hacer que se terminaran los cortometrajes. Había tantos problemas administrativos que el flujo de producciones no podía tener la flexibilidad necesaria. Cuando la Universidad se creó, las sucesivas direcciones del Instituto -con cierto afán de emulación- sintieron que había que crear condiciones para su producción y así aparecieron los concursos de los cuales surgieron estas Historias breves. El rigor y la disciplina que impuso esta Universidad a la producción de cortos hizo que alentara también cierto rigor a las presentaciones a concursos. De modo que yo creo que el nacimiento de las Historias breves, que efectivamente significan una vuelta de tuerca en la producción cinematográfica argentina de los jóvenes, se debe en principio a todo eso. Y el punto de inflexión creo que está dado por el hecho de que fue la primera vez que los cortometrajes tuvieron un criterio de explotación equivalente al de un largo.

- *Se podría hacer un paralelismo, un tanto antojadizo -como todos los*

paralelismos-, entre la generación de cineastas norteamericanos (Scorsese, Spielberg, Coppola) que fueron los primeros formados por una parte en la cinefilia y por otra en la universidad, o lo antes sucedido en Francia con aquella de los cineastas que venían de la crítica, con esta generación de argentinos. Porque emerger de un ámbito universitario o de un marco teórico como proponía Cahiers du cinéma da seguramente resultados distintos que los que produce haber sido formado en el medio, cosa que no tiene nada de malo...

- *Ése es un punto importante. Porque si bien no es absolutamente indispensable estudiar cine para hacer películas -cosa que han demostrado los grandes talentos*

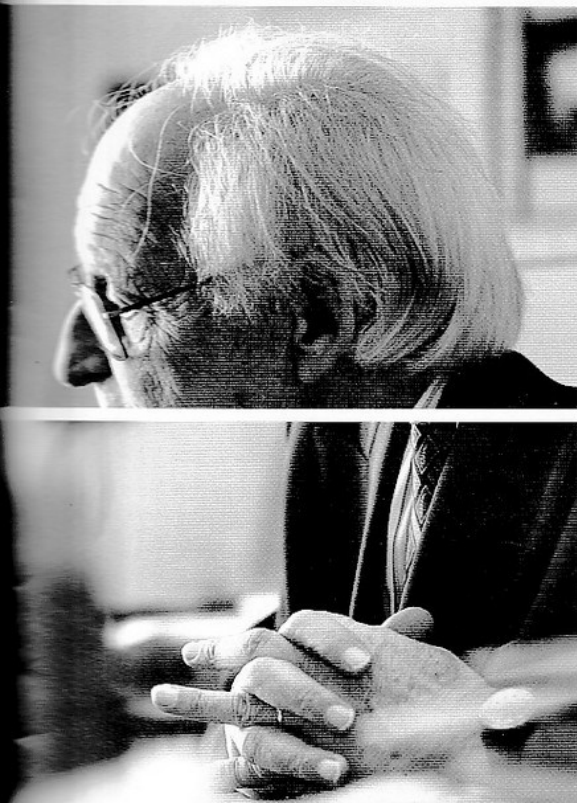
también encontraron salida laboral. Porque esta cuestión disciplinar, este rigor, hizo posible que se filme en la Argentina una película que "está en foco", y así muchas productoras están ahora llamando a egresados de escuelas pues gracias a esta nueva modalidad de las escuelas de cine ha hecho que en la Argentina ahora se puedan hacer películas que están en foco, cosa que antes no creían. Yo lo sé muy bien porque esta Universidad le ha demostrado al medio, a los distribuidores, incluso al propio público, que las películas de los jóvenes pueden responder a todas las exigencias técnicas, más allá si son buenas o malas. En este aspecto, con Moebius hemos tenido milagrosos resultados...



del cine mundial- el hecho de nuclearse y formarse en los claustros hace que esta generación sea una generación distinta. Y a esto se refiere Polanski cuando dice que en las escuelas de cine se aprende mucho en los pasillos. Cuando yo creé la Universidad del Cine fue para crear pasillos. De ahí que las dos sedes estén construidas alrededor de dos cafés. Y también lo hice para aglutinar a aquellos que yo llamé "fugitivos de ninguna parte", que finalmente han encontrado una manera de dejar de ser fugitivos, de tener esa sensación de estar en un medio sin futuro, sin saber dónde ir. Pero no sólo dejaron de ser fugitivos sino que

- Entre ellos ha obtenido el premio a Mejor sonido a Martín Grignaschi y Mejor fotografía a Abel Peñalba en festivales internacionales como el de La Habana.

- *Sí, y ahora muchos no paran de trabajar. La universidad ha demostrado que con menos de 300.000 pesos se puede hacer una película como Moebius, que parece que costara lo que cuestan las producciones habituales. Y produciendo de esta manera no sólo se tiene gran nivel técnico sino que además se vuelven recuperables. Esto va a permitir hacer con menos dificultades la segunda -Mala época- y con menos aún la tercera. La industria de cine argentino no puede ser una*



industria que aumenta sus valores cuando aumentan los créditos, y esto cualquier teoría económica elemental lo sabe. Nosotros demostramos que se puede hacer una película con costos recuperables.

- **¿Qué opinión le merecen las Historias breves en las cuales interviene gente de la Universidad y Moebius ahora que puede verlas a la distancia? ¿Y por qué se dejó de hacer esa experiencia que llevó muchísima gente a una sala céntrica? En el caso de esta Universidad casi se podría hacer una programación de Historias breves con material íntegro de su producción. Pienso en un excelente trabajo de Pablo Traperó, en La piel de la gallina de Nicolás Saad o Alma zen de Gianfranco Quattrini, entre tantos...**

- Por alguna razón que desconozco el Instituto ha dejado de lado estas exhibiciones. Y si uno piensa en que posee tres salas de su propiedad... la realidad demuestra que con muchos cortos de la Universidad y de otras escuelas de cine se pueden hacer mejores programaciones y llevar más gente que muchas de las que actualmente vemos en cartel. Está esta idea perniciosa del cine-industria que, de mantenerse, acabará con el cine argentino, que domina erróneamente estas latitudes y que no garantiza resultados de público ni recuperación. Y

bueno, espero que esto vaya cambiando con el tiempo, quizá lentamente, como se fueron produciendo los otros. Han aparecido nuevas películas que se han hecho bajo condiciones muy precarias a partir de otras producciones ejemplares que no necesitaron del aparato industrial, y que son excelentes. Picado fino [de Esteban Sapir], por ejemplo, es uno de los casos más recientes que acaba de ser premiada en Berlín y Montevideo. No sé, todo esto me hace pensar que hay algo muy semejante con la generación de 1960, si bien son dos generaciones con características diferentes. Aquella era más intelectual, más vinculada a la nouvelle vague; ésta es más estudiosa. Le tengo más confianza a ésta que a la de los sesenta... porque el hecho de estudiar provee más herramientas para enfrentar la lucha extremadamente hostil que va a presentar la industria. Yo he escuchado -incluso en esta Universidad- una frase terrible: "¿cómo voy a enseñar para crear competidores?" Es una frase increíble pero que habla todavía peor de la industria de lo que la industria se merece. Y ambas generaciones somos víctimas de la industria. Sin embargo, yo creo que esta "generación de estudiosos" como es ésta y no "de recibidos" como nos creíamos que era aquella, es una generación más sencilla. No quiero marcar diferencias entre los que están en la industria o son de aquella o esta generación porque sería como poner palos en la rueda... pero estas diferencias se irán marcando y cuando el decurso del tiempo produzca los cambios que seguramente va a producir, el cine argentino habrá ganado mucho. Respecto de Moebius puedo decir que los estudiantes se dedican más a los ladrillos que a la arquitectura. Y de esto adolece la película. Está saturada de ladrillos y le faltan algunas líneas arquitectónicas indispensables, en el guión, en la dirección de actores, por ejemplo. Veo a muchos chicos preocupados por las formas y creo que este miedo juvenil es explicable, pero ya no hay necesidad de mostrar que se pueden hacer las cosas bien en lo técnico. Ahora hay que meterse en el alma de los personajes para que no se "escape", como en Moebius, que al adolecer de grandes debilidades de guión, la parte interpretativa tuvo como consecuencia una lógica carencia de profundidad en su planteo. Por suerte, creo que ya se está corrigiendo. Me parece que las últimas películas que vi

en la Universidad son menos ingenuas que Moebius. Y esto es aprendizaje, y como todo aprendizaje, se hace por etapas. El Moebius que se haga dentro de cinco años -cuando se incorporen los conocimientos de materias entre comillas "prescindibles", como Semiótica o Filosofía- va a ser una obra íntegra.

- **Me gustaría que hablara de sus expectativas respecto de Mala época...**

- Estamos viviendo un final de siglo realmente perverso, realmente muy diferente a aquél final de siglo pasado que era visto como el prólogo de una cosa maravillosa, repleta de riquezas y venturas. Éste es muy diferente: los ricos se vuelven más ricos y los pobres más pobres, augurando lamentablemente terribles catástrofes sociales. De alguna manera, esta época es la antítesis de aquella belle époque. Y creo que la película capta algo de todo esto. Como película creo que Mala época me va a dar más satisfacciones, porque además de lo interesante del proyecto va a ser realmente la primera película íntegramente hecha por los alumnos. Y va a prescindir del rol de autoridad de un director como Gustavo Mosquera, que en ese momento era necesario por ser la primera experiencia, haciendo que no se corrieran tantos riesgos. Y por mi parte, una vez más me voy a mostrar como una figura prescindente (risas). Creo que desde este lugar de director de la Universidad -como fui entonces director del Instituto- hice más por el cine desde el espacio de una gestión que abriera espacios que con mis propias películas. Me importa más crear estos espacios y hacer que estos proyectos vean la luz que entrometerme en la obra de los alumnos. Y como nunca nadie creyó en mí -ni en mis películas, ni en mi gestión frente al Instituto cuando comenzaba, ni con la aventura de esta Universidad- no me hago problemas: estas películas que estamos haciendo -y varias más: alguna ya casi terminada- son la demostración de que mis criterios no fueron tan errados. Yo soy una suerte de gerente abstracto que hizo nacer una generación de cineastas -desde el Instituto o aquí- y, por ahora, me parece que tengo que seguir así...

Gustavo Costantini
Fotos: Benjamín Ávila



El Hecho y el Comentario

Como si la hora del reencuentro, con esos huesos que volverán a ser mujer u hombre o chico, fuesen tan inexorables como la hora del nacimiento de esa gente que después fueron huesos, tan inexorables como la hora de la muerte de esos huesos que antes eran padre, madre, hijo o hermano.

Roberto Pagés
en *La Vereda de Enfrente* N° 6

El obsesivo, casi psicótico Pagés, ve "la paja en el ojo ajeno y no la viga en el propio" (como diría García Oliveri). No es "fuesen tan inexorables" sino "fuese tan inexorable", en singular, porque el verbo "fuese" es núcleo de predicado del sustantivo "la hora", y el adjetivo "inexorable" es predicativo subjetivo referido al sustantivo "la hora" y no a "esos huesos". Ay, Pagés, Pagés.

Roberto Pagés, el esquizo

La última muestra de pinturas

Revista de Multicanal, marzo/97

Esta fue la excéntrica forma que encontró la revista de cable para nombrar a *La última película*, de Peter Bogdanovich, traducción delirante del original *The Last Picture Show*. El espectador neófito se habrá sentido desconcertado al no ver ninguna muestra, ninguna pintura, y sí un último film (*Río Rojo*, de Howard Hawks) exhibido en la función final de un cine de pueblo desolado y polvoriento, escenario de una tragedia convertida en canto del cisne del cine de una época al aire libre, aventurera y vital.

Dos que se parecen mucho

Con el correr de los años, de las películas (y de las cenas y las copas de vino), actor y director cada vez se parecen más.

Ya no es cuestión de preguntarse si Martín (Hache) es o no es autobiográfica, al referirse a un director de cine. Así como Arístarain habrá echado mano a lo que tiene más cerca para realizar una película tan personal, también eligió a sus intérpretes predilectos, entre ellos, Federico Luppi.

Martín Echenique (Luppi) se sienta con su hijo Hache a la mesa de un restaurante madrileño. Con anteojos, el pelo peinado hacia atrás y su panza prominente, el director de la ficción se parece al director de la vida real. Habla como él, toma como él, habla como él.

La ficción no supera la realidad.

Clarín, jueves 17 de abril de 1997

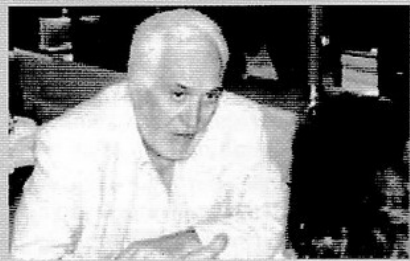
¿ALTER EGO?

Varias veces se ha dicho que los personajes que interpreta Luppi en las películas de Adolfo Arístarain representan la posición del director. O si se quiere: Todo aquello que Arístarain piensa o siente, lo dice y hace Luppi en la ficción (Bengoa, Mendizábal, Dominici, el Argentino o Martín). Mas allá de todo, acá hay una prueba irrefutable. Creer o reventar. Si una imagen vale más que mil palabras... ¿cuánto valen dos imágenes?

F.B.



Ni parecidos razonables, ni separados al nacer. Como decía el MAS hace unos años: ¿Arístarain y Luppi son lo mismo!



La Vereda de Enfrente, N° 5, Diciembre de 1996

Con apenas cuatro meses de diferencia, Clarín descubrió, sospechosamente, las similitudes entre Arístarain y Luppi que nosotros habíamos documentado en diciembre pasado, como lo demuestra nuestro facsímil. ¿Será mucho pedir que citen las fuentes de sus "descubrimientos"? Además, agrega el diario: "Habla como él, toma como él, habla como él". Sí, y también "habla como él". ¿De qué hablamos?

DE ACÁ

Gaffet en Jamaika

Entre los nuevos realizadores con algo que decir, nos encontramos con Hernán Gaffet. El muchacho dedicado de lleno a dirigir (actividad que sólo deja de lado domingos por medio cuando visita el Nuevo Gasómetro: el pibe salió cuervo y sigue encomendándose a fray Lorenzo) acaba de presentar su último video: *Jamaika, sol y sangre* (1997), cortometraje realizado en H18 que dura 29 minutos. Este policial



Marisa Ferrari y Juan Palomino en *Jamaika, sol y sangre*

interpretado por Juan Palomino, Marisa Ferrari, Luciana Duarte y Ana Mario (estas tres chicas en los papeles de Sami, Nati y Juli, no son rubias de niuyork, sino más bien morochas y argentinas, más precisamente porteñas), tuvo su exhibición simultánea (no hay muchos antecedentes de esto) en las Jornadas de Cine y Video Independiente en Villa Gesell organizadas por UNCIPAR y en el Festival Internacional de Cine de Montevideo. Todo en Semana Santa. Gaffet lleva realizados otros cuatro cortos: Como un fantasma (1987, en 35mm), Guerreros y cautivas, detrás de cámaras (1988, video-making del film de Edgardo Cozarinsky), Roberta y la ventana crepuscular (1990, video) y Pituca, colifata pero chiche (1992, video). Y tiene en carpeta dos guiones propios que esperan platita para que alguno de los dos se transforme en su opera prima en el largometraje. Son el policial *Tocar fondo* y la comedia entre romántica y fantástica *Estrategias para habitar un rincón de tu corazón*.

Breves historias, el regreso

Cuando se estrenaron las *Historias Breves* su exhibición comercial fue un éxito sin precedentes. Eran nueve cortos en 35mm rodados por noveles directores, producidos por el INCAA. Se dieron en el Maxi y luego pasaron al Lorange. Con diversas temáticas y estéticas, algunos de ellos ganaron premios internacionales. La historia continúa. Le llega el turno a las nuevas *Historias Breves* 1997. Realizadas por alumnos y egresados de diferentes escuelas (CERC, Universidad del Cine, etc.) serán para esta temporada un total de diecisiete. Hay trece terminadas y muchas han sido preestrenadas en el Festival de Mar del Plata y en la Muestra "Proyección '97". Entre los títulos que se estrenarán en el mes de mayo figuran: *Vete de mi* de Alberto Ponce, *Alma Zen* de Francisco Quattrini, *Líneas de teléfonos* de Marcelo Brigante, *Juntos, in any way* de Rodrigo Grande, *Aluap* de Tatiana Mereñuk y Hernán Bellón, *Walk-Little-Man* de Diego Medina Creimer y Nicolás Theodossiou, *Tanto te gusta ese hombre* (el único de animación) de Vicky Bingiola y Liliana Romero, *Abrigo* de Diego Panich, *Al cielo no* de Javier Arguello y *¡Ratas!* de Dieguillo Fernández y Diego Sabanés. La usina de recambio sigue produciendo cosas buenas.



¡Ratas! de Fernández y Sabanés

Un cubano en el Sur

Pasó raudamente por Buenos Aires, camino a Villa La Angostura, Jorge Perugorría, actor cubano que causó sensación en todo el mundo por su interpretación de un gay habanero en *Fresa y Chocolate* de Tomás Gu-



Jorge Perugorría

tiérrez Alea. A partir de allí continuó con una carrera ascendente e internacional. En Cuba volvió a filmar con *Titón* en la que fue su última película, Guantánamera. También rodó la coproducción vasco-cubana *Maité de*

Carlos Zabala (encantadora comedia que sería grato que se estrene en estos pagos); *Edipo Alcalde* de Jorge Alí Triana, y en España *Dile a Laura que la quiero* de José Miguel Juárez, *Cachito* de Enrique Urbizu, *Un asunto privado* de Imanol Arias y *Bámbola* de Bigas Luna. Antes de viajar a Sudamérica rodó en su país la producción argentina *Historias clandestinas* en La Habana de Diego Musiak, junto a Susú Pecoraro y Ulises Dumont (de inminente estreno local) y en marzo estuvo filmando en Rio de Janeiro Navaja en la carne de Neville D'Almeida. Siempre acompañado por su mujer Elsa, Perugorría llegó a la Argentina y se puso bajo las órdenes de Eduardo Milewicz (realizador del multipremiado corto *Seda negra* y la miniserie *Desde Adentro*) para su debut en el largo con *La vida según Muriel*. Perugorría asume el rol de Ernesto, ex-marido de Laura, una mujer que se ha radicado en el sur.

DE ALLÁ

Argentinos en Cannes

El Festival Internacional de Cine de Cannes cumple su 50º Aniversario y lo festejará entre el 8 y el 17 de mayo. Por la Argentina participaría en competencia oficial (aún no se ha confirmado) el film *Momentos robados* de Oscar Barney Finn, con Assumpta Serna y Jorge Rivera López. En la sección "Una cierta mirada", se verá el noveno largometraje de Alejandro Agresti, *La Cruz* con Norman Briski y Carlos Roffé. A su vez, las autoridades del INCAA aprovecharán este cincuentenario canino para anunciar la realización del 13º Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, a llevarse a cabo entre el 13 y el 22 de noviembre próximos. Lo único confirmado hasta hoy es la presencia del director de *Amor sin barreras*, La novicia rebelde y *Viaje a las estrellas*, el veterano Robert Wise (82 años), como Presidente del Jurado (cargó que ya tuvo en el Festival de San Sebastián del '94).



Carlos Roffé y Norman Briski en *La Cruz* de Alejandro Agresti

Uno compone, otro filma

Este es un proyecto para televisión que nació entre el sello Luz de Gas y la SGAE (Sociedad General de Autores de España) hace algo más de dos años. Es una serie de 13 capítulos para TV, de media hora cada uno, en donde esa cantidad de directores retratarán de manera muy especial y personal a otros tantos autores musicales. Aunque la producción es de origen español, la misma está integrada por artistas hispanoamericanos. Con el genérico nombre de "Autor x Autor", cada músico le contará su historia y su mundo a un

realizador consagrado. La primera noticia sobre este encuentro la tuvimos con la filmación que hizo en La Habana el mexicano Arturo Ripstein, sobre el cubano Silvio Rodríguez, seguida por la de José Luis Sánchez sobre Pablo Milanés. Las integramente españolas son: Fernando Trueba dirigiendo a Michel Camilo, José Luis García Sánchez con Joaquín Sabina, Jaime Chávarri y Luis Eduardo Aute, Ventura Pons con María del Mar Bonet. Pilar Miró sobre Víctor Manuel y los vascos Imanol Uribe con Mikel Laboa. Completan Azucena

Rodríguez con Nacho Cano y Manuel Huerfano sobre Lluís Llach. Al colombiano Sergio Cabrera le tocó en suerte Miguel Bosé. Y atención, por lo que nos toca: Luis Puenzo con Joan Manuel Serrat. Y atenti al parche: Adolfo Aristarain con Fito Páez, la excepción argentina. Claro que estos fueron apalabrados hace como dos años y nunca se abocaron al proyecto. La cosa está stand-by pero entre el largo propio del rosarino y los del vasco, es difícil que por ahora se concrete.

Fernando Brenner

PARA MIRARLAS POR TV

Un Beresford Gran Campeón

El precio de la felicidad. Dirigida por Bruce Beresford. Con Robert Duvall y Tess Harper. (Martes 13, a las 13 y 19 hs. Cine 5, Cablevisión)

Muchos son los casos de directores que pasan toda su carrera haciendo películas aburridas, grandilocuentes, pueriles, rutinarias. Menos son los casos de directores que, enrolados en varios de esos tristes adjetivos, a veces dejan de lado los pesados lastres que arrunan cualquier film y se despachan con una película que, sin ser considerada una obra maestra (término bastardeado como pocos), tiene la suficiente garra, polenta y sentido de lo que se está contando como para prestarle suficiente atención. ¿Ejemplos? Doy tres al voleo: *Dinero del cielo*, de Herbert Ross; *Al filo del vacío*, de Sidney Lumet; *Bajo fuego*, de Roger Spottiswoode.

En el caso de Bruce Beresford ese film se llama *El precio de la felicidad* y cuenta algunos años de un veterano

y triste cantante folk. Por la personalidad de los personajes, sus rasgos de carácter y sus estilos de vida, una de las primeras cosas que asombran es cómo Beresford se acerca a sus criaturas y sus sentimientos. Se acerca con infinito respeto, que jamás es distanciamiento, y todas las manifestaciones de afecto se muestran con delicadeza y pudor insólitos, logrando transmitir la emoción al espectador de forma serena pero profunda.

Disfrutando la película y admirando las actuaciones, es extraño que, siendo tan gran actor, Robert Duvall haya protagonizado tan pocos films. Pero verdaderamente misterioso es lo casi nada que ha trabajado Tess Harper: una presencia sorprendente.

Benton revisado

En un lugar del corazón (Places in the Heart). Dirigida por Robert Benton. Con Sally Field, Ed Harris, Danny Glover, John Malkovich y Amy Madigan. (Siete emisiones durante mayo en HBO)

En el número 3 de **La vereda...** y analizando *Amores que nunca se olvidan* Gustavo Costantini aconsejaba revisar urgentemente la filmografía del "incomprendido" (según Gustavo) Robert Benton. Para ir saneando tal revisión nada mejor que ver esta emotiva película, que junto a *Mala compañía* (también suelen pasarla por cable) son, por lejos, lo mejor del director.

Ambientada en Texas durante la época de la Depresión, se puede afirmar que *En un lugar...* es un film sobre la resistencia.

Todos resisten la extrema extrema pobreza, las catástrofes climáticas, la intolerancia racial, la minusvalía física, la culpa, la traición conyugal. Uno de los mayores méritos de Benton ha sido lograr plasmar algunas de estas penurias sin necesidad de subrayados. También, respetar a ultranza una forma clásica de narrar y, por qué no decirlo, hacer soportable la presencia de Sally Field, generalmente imbankable. La fotografía de Néstor Almendros es extraordinaria.

Pablo Ventura

Cine nacional

Deshonra (1952), dirigida por Daniel Tinayre (*Space, jueves 15/5 a las 14.30*)

El irascible, exigente, polémico y "desconocido" Daniel Tinayre jamás tuvo un estudio analítico serio, ni siquiera aproximativo de su legado artístico como director-productor de nuestra industria. La miopía crítica (tantas veces mencionada en esta sección), sabemos, no es única y privativa de nuestro país. Salvando talentos y distancias, para que Jerry Lewis, por ejemplo, fuera considerado un autor en Estados Unidos tuvo que prácticamente retirarse del espectáculo cinematográfico, o el mismo Roman Polanski (polaco, pero nacido en Francia) tuvo que realizar un primer film en Hollywood, *El bebé de Rosemary* (y soportar el asesinato de su esposa) para que Europa posara sus ojos en su obra magistral. Ni hablar del clown Buster Keaton y del japonés Kenji Mizoguchi, que recién a la hora de sus muertes obtuvieron el merecido reconocimiento de sus compatriotas. Y esto condice y coincide con algunos nombres de nuestra "vieja" industria (Demare, Schlieper, Christensen, Romero, Fregonese, Saslavsky o Torres Ríos) que tampoco obtuvieron el eco justo y adecuado, pese a que varios de ellos motivaron ciertos ensayos críticos voluntariosos pero carentes por completo de proyección didáctica-explicativa, repitiendo frases y conceptos "nostálgicos" de los '60, provenientes de una crítica prejuiciosa y caprichosa, sin perspectiva teórica e histórica donde todavía se planteaba la absurda confrontación forma versus contenido, y que hoy, después de más de 100 años de cine, se encuentra, gracias al propio cine, definitivamente sepultada. La única excepción siguen siendo los trabajos minuciosos del investigador-historiador Abel Posadas, uno de los más capacitados, lúcidos y valientes cronistas fílmicos nacionales.

Tinayre, como dijimos, fue también víctima de injusticias. Algunos imbéciles -o muchos- piensan que su fama proviene de su matrimonio con Mirtha Legrand cuando la verdad es muy distinta. Mirtha fue y es lo que es gracias al "francés" Daniel Tinayre. *Pasaporte a Río, La vendedora de fantasías, La patota* (sobre todo) y *La cigarra no es un bicho* solidificaron a través de dos décadas su carrera como estrella. Al "francés"

se le fue la vida moldeándola, pero eso es harina de otro costal.

Deshonra constituye a la vez un compendio de las mayores virtudes y serias limitaciones de Tinayre director. Pensada como superproducción para su época, aparecen en ella casi todas las actrices célebres de aquel momento: Tita Merello, Fanny Navarro, Alba Mujica, Rosa Rosen, Herminia Franco, Mecha Ortiz, Golde Flami, etc. Artífice absoluto (puntilloso, original, creativo) del encuadre y la composición, Tinayre construye en *Deshonra* una historia densa, claroscuro, por momentos asfixiante; un melodrama cruel, inteligentemente orquestado desde la imagen, pero con demasiados puntos muertos no bien dosificados en su trama, que en ocasiones entorpecen el ritmo y hacen zozobrar la narración. Su estilo, sin embargo, prolijo, sensual, opresivo, distanciado, preocupado más por la puesta en escena (en base a barrocos decorados, refinados travellings, panorámicas, profundidad de campo y lentos movimientos de cámara), además del buen criterio en el manejo de intérpretes, se contrapone con caídas de retórico lenguaje oral, falencia discursiva que nunca pudo superar del todo. Dúctil para los géneros, en cambio, su perfil intelectual (emparentado con el maestro Max Ophüls pero sin alcanzar su cima) lo proyectó como hábil articulador de policiales (*Tren internacional, A sangre fría, Vidas marcadas*), comedias de intrigas sofisticadas (*La vendedora de fantasías*) y melodramas como *Deshonra* que nos devuelven un cineasta químicamente puro. Si bien es verdad que la mitad de su obra puede olvidarse, no es menos cierto que el resto espera un espacio destacado aún negado.

Gustavo Cabrera

Nota del Director: *Respeto todas las opiniones pero La cigarra..., El rufián, La patota, entre otras, me parecen films insostenibles. Como casi toda la obra de Tinayre, otro Clouzot inmoral (estéticamente), preocupado por la "técnica", esa confusión habitual. Y por el humo, siempre presente, símbolo de su filmografía.*

LA YAPA



Joseph L. Mankiewicz

Michel Ciment: ¿En la MGM usted fue productor de Fritz Lang en Furia?

Joseph L. Mankiewicz: Fritz Lang ha contado su versión de la génesis de Furia a Peter Bogdanovich y es un cuento de hadas*. El origen de Furia es una idea que tuvo Norman Krasna para una obra de teatro(...) Estaba inspirada en una historia real que había tenido lugar en el norte de California. La muchedumbre había sacado por la fuerza a dos hombres de la cárcel y los había linchado. El gobernador de California se jactaba de no haber intervenido, lo cual era una actitud vergonzosa, pero un buen principio para una película. Krasna tenía ganas de seguir escribiendo comedias, pero me dejó jugar con su idea. Había ido a ver a Mayer para pedirle que me dejara dirigir. Se negó porque tenía grandes proyectos para mí(...). Me dijo: "Si quiere llegar a ser director, debe aprender a arrastrarse antes de poder andar". Es la mejor definición del oficio de productor que he oído nunca. Por otro lado, Louis B. Mayer, que era un personaje temible, estaba lejos de ser un estúpido. Hubiera podido dirigir la General Motors y fue el mejor jefe de empresa que conocí. Para reinar dividía y se rodeaba de hombres fuertes a los que hacía enfrentarse continuamente (...). Cometí la equivocación de empezar por producir una buena películita de serie B, Tres desalmados, que Ford iba a rehacer tras la guerra** (...) Entonces propuse a Mayer el tema de Furia (...) Mayer me respondió: "Creo que será un fracaso. Tendrá buenas críticas, pero será un fracaso comercial. Pero quiero que tenga un buen debut como productor y prometo proporcionarle tanto dinero para el lanzamiento de Furia como a Irving Thalberg para el de Romeo y Julieta. Las dos películas serán un fracaso, pero no quiero que puedan decir que no las he apoyado. Haga su obra maestra, e incluso puede contar con Spencer Tracy en el papel principal". Entonces le propuse el nombre de Fritz Lang como director, porque su contrato iba a expirar. Eddie Mannix, el administrador general, estaba en su despacho y no quería ni oír hablar de quien él llamaba «un hijo de puta teutón», aduciendo que ningún equipo quería trabajar con él. Hacía dos años, al llegar de Europa, Lang había sido contratado por Selznick, y ahora estaba sin trabajo. Pero Mayer aceptó mi proposición y Lang fue el elegido(...) Lang no intervino hasta más

tarde, bastante después de que nos lanzáramos a escribirlo. Le dejé elegir a los intérpretes, excepto a Spencer Tracy, al que ya se había contratado y a Sylvia Sidney, que yo había decidido que actuara porque era el productor y mi prerrogativa era elegir a las estrellas. Como ya le dije antes: el productor era el patrón en la M.G.M. Tanto es así que era muy raro que el director viera todas las tardes sus propias tomas, que se enseñaban antes al productor y a la montadora jefe Margaret Booth. Lang hizo un trabajo notable, pero tuvo muchos problemas durante el rodaje, porque aún no se había enterado de que los equipos americanos no estaban allí para recibir órdenes como soldados. Gritaba sus órdenes como un «kaiser». Para Fritz, como para Sternberg, el director podía decidir sobre la vida y la muerte. A mediodía, los del equipo esperaban comer porque trabajaban desde las siete y media u ocho de la mañana. Por el contrario debían continuar trabajando, mientras veían que Lang hacía que le sirvieran una píldora y un vaso de cognac sobre una bandeja de plata llevada por su secretaria, apodada "la mariposa de hierro". Un día, hacia las dos de la tarde, se plantaron junto a Spencer Tracy. Tracy, que llevaba poco en el oficio, se acercó a Lang y le dijo: "Acabamos de terminar un plano. Todos tenemos hambre. ¿Podemos ir a comer?" Lang le respondió: "Soy yo, y nadie más que yo, el que lo decidirá". Tracy le miró de frente muy amablemente, se puso la mano en la cara restregándose el maquillaje y gritó: "¡Lunch!" (¡A comer!), y abandonó el plató. Varios incidentes de este tipo tuvieron lugar durante el rodaje de Furia. Todo aquello me volvía loco, pero el material era brillante hasta el momento en que Lang introdujo unos episodios de un estilo completamente diferente. Surgían fantasmas tras los árboles y perseguían a Tracy. Volvía a Caligari veinte años después(...) Eddie Mannix, loco de rabia, me pidió que reconstruyera la película y me desembarazara de aquel "disparate a la Walt Disney", según sus propias palabras. Y despidió a Fritz Lang.

* Bogdanovich, Fritz Lang en América, Fundamentos, Madrid, 1972. Fritz Lang afirma que Spencer Tracy y Sylvia Sidney fueron elegidos por la oficina central de la Metro sin consultar a Mankiewicz y que éste introdujo constantes cambios en los diálogos escritos por Ben Cormack y él. (N. del t.)

** Tres padrinos, John Ford, 1948 (N. del t.)

LA MOVIOLA
un programa de
Lilian Kovalenko

FM Clásica (97.5)

Lunes a Viernes 18:30 Hs

Cine y Literatura
por Gustavo Cabrera

CURSO INTENSIVO

Espacio, Tiempo, Sonido y
Géneros cinematográficos

Consultas

Lunes a Viernes a partir de las 22 Hs
Tel. (01) 502-7694

Billy & Joe
Plot Ediciones

Gregory: *¿Qué estabas soñando?*

Paula: *Nuestra vida juntos.*

Gregory: *¿Y cómo la viste?*

Paula: *Vi todos los lugares donde estaremos juntos. Hermosos lugares.*

Gregory: *Yo también estaba pensando en nuestra vida juntos, sólo escuché música en ella. Algo que quiero escribir.*

Paula: *Sí, ¿qué?*

Gregory: *Todo está vivo con felicidad. Quiero una sensación de la temprana mañana.*

Paula: *Esta mañana.*

Gregory: *Sí, con el sol apareciendo en tu pelo, como ahora. No sé como termina. Quizá nunca termine hasta que te escriba.*

(se besan)



La Vereda de Enjrente - Colección - N° 7



LUZ DE GAS
(GASLIGHT)

INGRID BERGMAN Y CHARLES BOYER
1944

D.I.S.A.