El Eclipse

CINE Y VIDEO

Año 3 N° 4
Junio 2001
Precio $ 4.-

Wong Kar-Wai

Sed de Mal

Murnau

La ciénaga

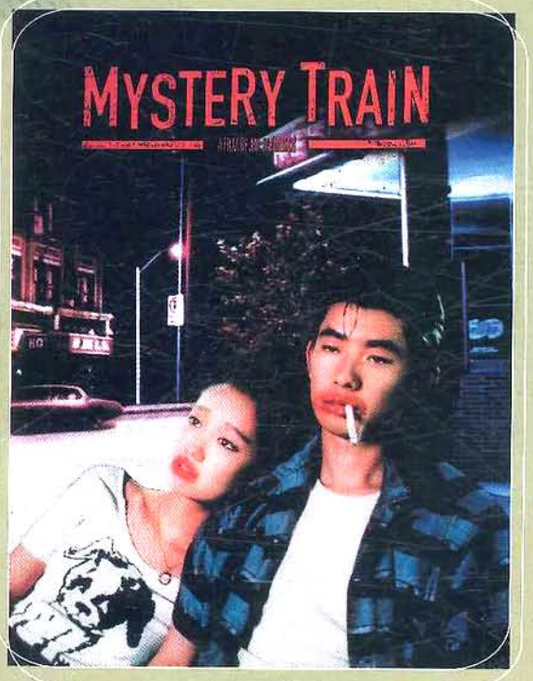
Bill Morrison

Entrevista *Lucrecia Martel*

Bailarina en la oscuridad
El tigre y el dragón
El exorcista
Videoarte

El Eclipse

CICLOS



Mistery Train, de Jim Jarmusch

A modo de presentación, **El Eclipse** abre sus ciclos en junio con la exhibición de un film inédito en Argentina, una obra imprescindible de uno de los realizadores norteamericanos más destacado surgido en las últimas décadas:

Mistery Train, de Jim Jarmusch.
Sábado 23 de junio, 20 hs.
Centro Cultural Parque España, Sarmiento y el río.

La imagen alterada: Ian Kornfeld

Como apertura de sus ciclos de video experimental, El Eclipse presenta dos obras de Ian Kornfeld, músico y videasta nacido en Buenos Aires en 1977. El programa se completa con la exhibición de "Tributo a John Cage", un video del pionero Nam Jun Paik .

(Agnes), Ian Kornfeld & Pornois
Bion, Pornois + Lisa Kerner
Tributo a John Cage, Nam Jun Paik
Viernes 29 de junio. 23 hs.
Espacio Planeta X. Urquiza 1607

Ciclo Chris Marker

Chris Marker (Francia, 1921) es autor de una prolífica obra que contempla tanto el cine como la fotografía, las instalaciones multimedia, y el arte digital.
Durante el mes de julio, en las instalaciones del Centro Cultural Parque España, El Eclipse organizará un ciclo en el que se podrán apreciar tres de los films de este inusual artista: Sin sol (1983), La jeteè (1963), y Carta de Siberia (1957).

Viernes 13 de julio, 20 hs. La jeteè y Carta de Siberia
Viernes 20 de julio, 20 hs. Sin sol
Centro Cultural Parque España, Sarmiento y el río.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Editorial

Staff

Año 3 • N° 4 • Junio 2001

Consejo de Redacción
Juan Aguzzi
Gustavo Galuppo
Fabián G. Del Pozo
Rubén Platanco
Pablo Romano

Editor
Juan Aguzzi

Colaboradores
Elvio Gandolfo
Víctor Zenobi

Corresponsal en Francia
Ava Nerona

Foto
Marcelo Manera

Arte y Diagramación
Fernando Romero

Agradecimientos
Cristian Lois, Nacho Escobar, Planeta X, Milena Pardo, Videoteca, Susana De Zorzi, Melania Barreiros, CPN Graciela González

Fotomecánica
REPROSCAN
Av. Francia 1183, Tel/Fax: 0341 4397652

Impresión
Elección, servicios de imprenta.
San Lorenzo 2625 PB, Tel.: 435 1425

Redacción
Montevideo 2838 D.1 - Rosario
Tel.: 0341 155 030671

www.eleclipse.8m.com
info@eleclipse.8m.com

Las notas firmadas no representan necesariamente la opinión de la editorial.
Derechos reservados.
Prohibida la reproducción total o parcial, por cualquier medio, excepto cita expresa de la fuente.
Registro de la propiedad intelecual en trámite.

Si la manera de ver el mundo exterior difiere en todos y cada uno, es la acción plena, desmesurada y triunfal de los sueños la que filtra ese mundo logrando que los sentimientos se mezclen, se interpenetren o lo trasvasen. El cine, como verdadero mundo de sueños, como viaje experimental involuntario tiene forma de trampa y propone una caída sin dirección, incesante y múltiple, que finalmente nos arrastra hacia un océano de imágenes que ya vimos y oímos en los sueños y en la vida. Cómo entonces no hablar, descubrir, comunicar esa porción de realidad que en el film brilla con la fuerza de un relámpago; cómo no tentarse de expresar la emoción que esas imágenes producen completando la mirada del espectador; cómo, si no, desde el vasto vértigo de la ilusión que el cine estimula, no transmitir la sensibilidad o el pensamiento analítico para insuflar y provocar la necesidad de ver cine, de dejarse arrastrar por la aventura, la inquietud estimulante o el agudo reflejo de la mutabilidad de la vida.

Fusión de sueño y realidad, *El Eclipse* aspira, en su reaparición, a compartir con el lector la actitud interrogante ante los movimientos, los avances, los saltos y las seducciones expresados por esa máquina de imágenes como un modo de construir una noción de experiencia que interfiera desde el presente, el pasado y el futuro. Realizadores y obras, géneros y soportes; sugerir, develar ante la extrañeza o desnudar la falacia del cine que sirve al poder son algunas de las constantes que conforman la identidad de esta publicación. Ya instalado en la Web su compañero virtual, *El Eclipse* gráfico tendrá una vida compartida para que la circulación de su material tenga más postas, como en un espejismo inestimable. Los autores emblemáticos, la experimentación o las preocupaciones formales y estéticas son lo que nos anima para plantear a *El Eclipse,* también, como otro espacio de resistencia ante el cerco impuesto por la presión de un sistema que condena a la pobreza económica y de alma. Heterogénea, la libertad del punto de vista o de la mirada es la exigencia primera para singularizar el enigma de que el cine es el diamante indivisible del sueño. Los objetivos de *El Eclipse* siguen siendo considerar el cine de calidad creativa desde ese otro artificio, a la vez paralelo y distinto, de la escritura, y, en esta nueva etapa, consolidar la exposición de films inéditos o de poca difusión y auspiciar aquellos que nos aviven el espíritu por alguna razón particular. Que el espectador lea y vea, que el lector vea y lea.

elección
servicios de imprenta

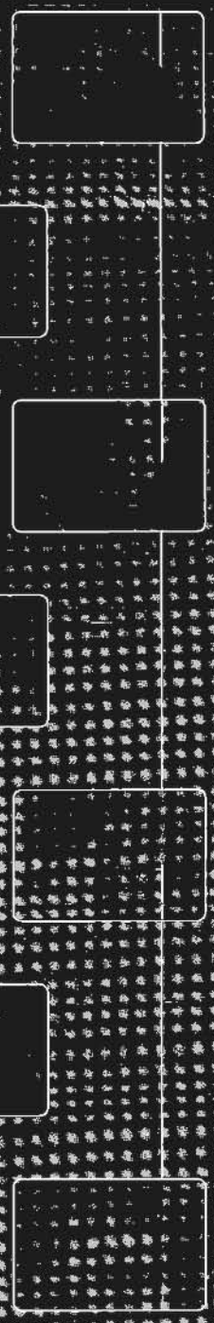
VOLANTES FOLLETOS
FACTURAS REVISTAS
TARJETAS LIBROS

San Lorenzo 2625 pb • Telefax: 435 1425
e-mail: eleccion@arnet.com.ar • C.P.: S2002KPI • Rosario

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Suplemento N° 4

- Una cierta mirada: Jonathan Rosenbaum 5
- Bailarina en la oscuridad 6
- Sed de Mal 10
- La sombra del vampiro 14
- El exorcista 16
- El tigre y el dragón 18
- Robert Altman 20
- La ciénaga 22
- Entrevista: Lucrecia Martel 25
- Análisis: Wong Kar-Wai 28
- Dulce porvenir 33
- [illegible] 34
- [illegible] 37
- [illegible] 38
- [illegible] 40
- [illegible] 44
- La imagen alterada: [illegible] 46
- Festival Cine Independiente B.A. 48
- Una mirada cercana: La rebelión del carnicero, Artaud 50



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Jonathan Rosenbaum

De cómo Hollywood y los medios conspiran para decidir qué películas podemos ver, ES EL SUBTÍTULO GENÉRICO QUE EL CRÍTICO ESTADOUNIDENSE JONATHAN ROSENBAUM* ASIGNÓ A SU LIBRO *Movie Wars*. DE ESE MATERIAL FORMAN PARTE LOS FRAGMENTOS QUE AQUÍ SE SELECCIONAN POR EXPONER UNA VISIÓN SOBRE LA CRÍTICA CINEMATOGRÁFICA QUE *El Eclipse* COMPARTE.

"Si alguna vez usted se ha preguntado de dónde salen los inflamados superlativos que aparecen en los afiches de las películas, le sorprenderá saber que muchas de esas frases no están contenidas en artículos más largos sino que son fórmulas creadas por personas dedicadas exclusivamente a eso. Hay quienes hasta se toman el trabajo de escribir sus propias fórmulas y otros se las encargan a escritores que van a los estrenos de prensa. Es sabido que los estudios suelen sugerir algunas de estas fórmulas de promoción a los escritores y les instan a elegir una. Si estas prácticas desacreditan la profesión de crítico cinematográfico, me inclino a considerar dicho fenómeno como saludable, aunque más no sea porque promueve el escepticismo respecto de la máquina informativa del espectáculo, industria que, siendo realistas, incluye a la mayor parte de las críticas de cine como así también a la mayoría del denominado periodismo cinematográfico..."

"... estoy seguro de que recuerdo más malas películas del 56 que del 98. La realidad es que hoy en día muchas películas pueden darse el lujo de ser muy malas sin ocasionar una crisis de la industria, porque sin importar cuántos obstáculos tengan que sortear quienes quieran hacer películas significativas, la capacidad para promocionar, vender y diseminar películas se ha perfeccionado".

"Si la mayoría de las actuales películas de Hollywood son tan malas como sugiero, ¿acaso la gente dejaría de ir a verlas?.

Tal vez. Pero no creo que la voluntad de la gente sea tan determinante como desearíamos creer. De la misma manera en que el 'consenso' impuesto por el estado estalinista impidió discernir qué era lo que los ciudadanos soviéticos realmente querían hasta que cayó el gobierno, los intereses de los ejecutivos de corporaciones dificulta el discernimiento de los estadounidenses acerca de las películas. Y no podemos acudir a los periodistas para obtener una respuesta clara porque la mayoría de ellos está dedicada a escribir variaciones de los artículos dictados por las corporaciones.

... al igual que los críticos de cine comunistas eran 'libres' de escribir lo que querían mientras que apoyasen al estado comunista, la mayoría de los críticos de cine capitalista de hoy son 'libres' de escribir lo que quieran siempre y cuando promuevan el producto de las multinacionales. Ni bien decidan salirse del plan establecido muy probablemente tendrán problemas con los directores y las editoriales. Esto no significa que los críticos no tienen la libertad de expresar su desaprobación por costosas superproducciones, pero sí que la mayoría de ellos no tiene la libertad de ignorar estos estrenos o de fijar demasiado la atención en películas cuyos presupuestos de publicidad las convierten en marginales respecto de los medios de comunicación masivos..."

"Su saber es también imperceptible. La noción de saber para la crítica cinematográfica es tautológica. De acuerdo con las presentes prácticas en Estados Unidos, un 'experto en cine' es alguien que escribe o difunde ideas acerca del cine. Sin embargo, la mayoría de los expertos en cine no son contratados por sus conocimientos sobre cine sino por su capacidad para reflejar el supuesto gusto del público. Serge Daney comprendía muy bien este fenómeno, y opinaba que no era un fenómeno exclusivamente estadounidense, al decir que los medios 'piden a quienes no saben nada que representen la ignorancia del público', y de esta manera, la legitimen..."

"Los directores de redacción de diarios y revistas, editores de libros y productores de televisión parecen opinar que un conocimiento básico del medio –que se considera obligatorio para quienes escriben sobre pintura, escultura, teatro, danza, arquitectura, literatura, historia, psicología, deportes e infinidad de otras disciplinas– no es esencial en el campo del cine... ¿A qué se debe tanta torpeza? En parte a que el cine es considerado como un 'arte democrático', lo cual significa que cualquiera tiene el derecho de dar su parecer al respecto –postura que no me interesa rebatir a causa de mis valores democráticos. Pero las dificultades surgen cuando la opinión se confunde con el saber, cuando alguien es declarado experto porque expresa públicamente su opinión...

Es obvio que incluso un crítico alienado puede ser útil a ciertas personas, pero me opongo a que su alienación sea convertida en una norma, en crítica –que es lo que veo que sucede a mi alrededor– y a que los bajos estándares del público sirvan para justificar los bajos estándares de los críticos. Cuando este tipo de alienación invade la crítica, todo un conjunto de intereses que no tienen nada que ver con el cine en sí acaban determinando el perfil del discurso crítico".

Traducción: Ava Nerona

*Jonathan Rosenbaum es crítico cinematográfico del Chicago Reader, periódico de la ciudad estadounidense de Chicago, y colaborador de las publicaciones *Written By*, *Trafic*, *Premiére* y *Film Comment*, entre otras.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Bailarina en la oscuridad

"La simplicidad es como la hipnosis y la eyaculación: si se la busca, no se la encuentra. Y, si uno no la quiere, probablemente la consiga".

L.v.T

VIOLENTO EL NEGRO INUNDANDO TODA LA SALA Y SOSTENIENDO UN VIOLENTO SOBRESALTO EN LOS ESPECTADORES QUE VIBRAN DURANTE UN TIEMPO INDEFINIDO, CON LA RESPIRACIÓN ENTRECORTADA, PRESUPONIENDO QUE ESE NEGRO PUEDE SER FATAL Y NUNCA IRSE.

La pantalla negra y una obertura que atraviesa vital la expectativa de ver la primera imagen descender sobre la sala. Así Von Trier, en éste su opus número cinco, anuncia la alquimia pura sobre la que está construido su relato, en el que se irán develando y obturando acciones conforme su devenir. A priori, también, von Trier buscó –y encontró– un modo de poner en escena un melodrama descarnado en el que la sordidez levantaría vuelo en su aspereza a través de las canciones o de los pasos de una comedia musical. Un primitivo tono impresionista es el que se genera en el contexto fotográfico de *Bailarina en la oscuridad*, fijado por el pincel de la cámara digital que inquiere por nuevas formas, no ya por la suma de componentes que se reproducen en una escena, sino dispuesto a producir esas formas mediante el gesto inédito, carente del compromiso de un encuadre determinado que sugiera tal o cual intención. Libertad para transformar lo que la imagen impone valiéndose de la flexibilidad que permite el soporte digital e indagar, provocar, desnudar por la fuerza el vía crucis de esa madre abnegada que se envuelve misteriosa en su dolor.

En *Bailarina en la oscuridad* campea el siniestro descenso al infierno; de un infierno constituido por humanos, hasta por quienes se dicen amigos y que fueron para Selma un punto de partida para situarse en esa tierra extranjera. Exiliada de Checoslovaquia, Selma se instala en un

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

pequeño pueblo de Estados Unidos, tal vez dispuesta a encontrar sensaciones que la eleven por sobre su pesar: se quedará ciega y puede que a su hijo le pase lo mismo si ella no hace algo.
Selma está imposibilitada de definir en palabras su padecimiento; su vida semeja una espiral que se dobla y se desdobla en un círculo virtual, todo en ella, lo que podría significarse como su vida ordinaria, es casi ficticio. Su capricho libre, remoto, encantado se abre sólo a la emoción de la danza, a la aglomerada blancura eléctrica de esos pasos de baile y de esas canciones que son el intervalo entre su visión que se extingue y ese placer vago e indefinido que describe su dimensión íntima, sus sentidos invadidos por la riqueza de la forma artística.
En el fondo del corazón de Selma hay un brillo intenso; es el éxtasis que intuye la abrazará cuando su hijo pueda ver sin problemas. El peso y la pena de su universo real e imposible disminuirán a partir de ahorrar el dinero que el pequeño necesita para ser operado y restituido al mundo de la conjugación de las imágenes que a Selma se le escapan cada vez más rápido.
El registro de esa realidad es para von Trier irreductible; la cámara no está enviciada, no finge, sino que busca apresar el anhelo del alma noble de su protagonista, desmaterializar la experiencia de su vida, de sus sentimientos, hurgar en la sustancia de Selma. Acertado fue, entonces, hallar a Björk para que la máscara de la actuación sea inexistente. No hay en ella método, ni tics de actuación, sólo un dejarse ir elevándose hacia su propio nirvana.
Si en *Bailarina...* puede rastrearse alguna fórmula, la concepción de su estructura tiene otra intención. Todas las emociones suceden en la superficie de sus personajes, pero son absolutamente sinceras. Ponen en evidencia el vértigo incesante, múltiple que se desprende de ellas sin ninguna condescendencia, como si del mismísimo infierno brotasen las acciones de los hombres encaminados a impedir que Selma cumpla con su plan. La secuencia en la que se la expone a cometer el crimen despliega lo imposible de la claudicación a pesar de la confusión y el ruido que la rodean. Si vivir a partir de esto significa para ella el calvario de una cruz en su existencia, tampoco buscará consuelo ni perdón puesto que no quiere nada para sí. Sólo la alimenta su propia razón, pues sin ella no tiene vida propia, y si ya no puede extraer belleza de la vida, como buena soñadora que es, bailará y cantará para celebrar lo absurdo del mundo.
La expropiación sistemática del magnetismo ejercido por Selma que efectúa von Trier por medio de sus cámaras digitales –plantadas con eficacia por el célebre Robby Müller– despoja a las imágenes de su ordinaria funcionalidad y conforma una narrativa fragmentada y dilatada en la extensión del film. Lo vertiginoso del montaje tiene en *Bailarina...* el don de la ubicuidad y su soporte musical lo transforma en poesía crepuscular de la desilusión.
Decidido a profundizar la sinrazón agónica que envolvía a la protagonista de *Contra viento y marea*, von Trier cierra ahora toda oportunidad para que redención alguna tenga lugar. Las secuencias finales –bajo el desgarrador influjo de la canción "107 escalones"– iluminan esa insondable tragedia y demuestran que todo es sombras e incoherencia. Lo despreciable, vulgar y bajo en que se convierte la justicia de los hombres conducen a Selma a un final abrupto contra su voluntad –a diferencia de la protagonista de *Contra...*que eligió su propia humillación y sacrificio–, evidenciando, con ese plano cortante conque cierra el film, la certeza de que ya no queda nada comprensible. Sólo la ilusión de Selma y su sentido verdadero –la renuncia a su propia vida para alumbrar la de su hijo–, son la única materia incorruptible, la única que se aparta de los espectros convulsivos de la muerte.

Juan Aguzzi

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Bailarina en la oscuridad ES UNA PELÍCULA SOBRE EL SINO TRÁGICO DE LA VIDA. SOBRE EL CHOQUE SÓRDIDO ENTRE LOS MÁS BELLOS SENTIMIENTOS Y LAS MÁS TURBIAS RELACIONES HUMANAS. SOBRE LAS INABARCABLES POSIBILIDADES DEL AFECTO, Y EL CERCO SOCIAL DE IMPOSIBILIDADES.

Entonces es también un film –hecho en video digital–, sobre la distancia entre las personas. En la vida fuera de la pantalla podemos entregarnos a una chatarra de ilusionismos negadores; dentro de ella, Selma, la protagonista de *Bailarina en la Oscuridad*, pelea contra viento y marea por llegar a su destino a pesar de todo.

En este film apasionado por narrar desde la emoción, todos los personajes son víctimas, algunos sólo predadores, y el más noble, termina ejecutado.

Lo importante de un film no es lo que busca, sino lo que encuentra. A Lars Von Trier le gustaban de niño las comedias musicales pero como es un iconoclasta en el sentido más literal, creó el primer melodrama musical oscuro, como el mismo origen del dolor.

No hubo antes en el cine semejante demostración de antagonismos entre canciones. Ternura, honestidad, y delirio suficientes como para que la vida se muestre diferente, entrechocando con las más temibles actitudes, sostenedoras y a la vez determinadas por el modo de vida establecido.

Amor con barreras

Selma es una joven checa, humilde y enamorada del musical, que a fines de los años sesenta se ha radicado en un pueblo norteamericano. Trabaja hasta en doble turno en una fábrica y vive con lo mínimo para completar los ahorros que cubran la operación de su pequeño hijo. Si no lo logra pronto, el niño habrá desarrollado la misma afección que está dejando ciega a su madre.

La ceguera de Selma avanza poniendo en riesgo las máquinas de la planta y su propia integridad, hasta que finalmente es despedida. Canta hermoso en la nueva puesta musical del teatro local, pero va quedando imposibilitada de ensayar por la progresiva falta de visión. Todos la quieren porque no es para menos; cuenta con la amistad incondicional de Cvalda, y la paciente pretensión de amor de Jeff, para sobrellevar las complicaciones crecientes que boicotean su objetivo. Pero no tiene tiempo para el amor, por amor a la persona que alumbró, por amor a su propia redención.

La candidez, ¿ es pecado?

Selma se sacrifica por haber cedido al impulso sentimental atávico de querer gozar de la vida y tener un hijo, de no poder dejar de imaginar un mundo de luz radiante y música en el aire. El policía bonachón, que le alquila el trailer en que vive, termina traicionando su confianza desesperado por satisfacer el ansia consumista de su mujer (el relato tiene lugar en USA, cuna de la comedia musical y modelo global actual). Esa circunstancia de patética bajeza, empuja a Selma-Bjork al crimen y a la inmolación forzada como pago de su logro. Así, la dulce mujer de gran corazón, pasa a ser el eje de una excepcional tragedia. Mata "a pedido", y para salvar la visión de su hijo. Y es condenada por no haber adaptado su cándida intransigencia. A partir de que la pequeña espartana rompe en un llanto inmodificable, escéptico, nos sumergimos en la convicción de un desenlace funesto. Los esculturales despliegues coreográficos que vehiculizan el devaneo intrínseco más romántico de las canciones-pensamiento de la heroína, quiebran las pautas propias del realismo cinematográfico y, a la vez, articulan el melodrama musical más trágico del cine.

El color está en muerte crónica durante la mayor parte de la película, salvo cuando Selma imagina sus musicales. Allí los colores estallan rabiosamente a diferencia del tinte desgastado, opaco

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

del resto naturalista del film. El drama cobra tal gravedad que, sobre el final, las puestas bailadas mutan al macabro tono de una danza de sentimientos ultrajados, al compás de la canción siempre alegre en la voz plateada de Bjork. Una Bjork que fue conducida por Von Trier al borde del abismo y más allá de la actuación. El rostro de Selma se eleva a un cielo que no ve, buscando el origen de la congoja. Parece preguntarse si hay culpas congénitas que pagar fuera de las fabuladas por la cultura religiosa; no habrá

respuesta, pero comprobará que la sinceridad es criminal para la justicia del sistema. En la memorable escena del tren, Selma ve descubierta su ceguera; grita y canta que "no hay nada para ver" mostrándonos que hay una realidad interior, sentimental, que preferimos no ver. En el final, cuando todo avanza hacia la apoteosis de la desesperación, ella sigue oyendo su corazón y gime fatalmente por poder ver una imagen, la de su crepúsculo. En ese momento retoma sentido el comienzo del film: obertura musical de arreglo orquestal grandilocuente, con la pantalla en negro durante 3:30 minutos. De ese modo finalizaban las obras del primer tríptico del danés: no vemos, sólo oímos y quedamos en manos de su hipnótica sugerencia audiovisual si nos despojamos como sus personajes.

2 x 3 = Trier

Von Trier es un sacrílego violador de dogmas. En su primera magnífica trilogía llamada *Europa* (*El elemento del crimen*/*Epidemic*/*Europa*) estetizó el exceso, interpeló obsesivamente a la autodestrucción, a la paranoia del individuo imposibilitado de salir de su propio páramo. Después dejó sus movimientos de cámara virtuosos; adhirió al catolicismo por piedad, y muchos salieron a buscar las mil relaciones místicas posibles del nuevo discurso. Mientras tanto, se deshizo de varios soportes convencionales para ir al fondo del corazón sufriente. Se implicó con la cámara digital en sus propias manos, palpitando el plano fijo como un personaje más, persiguiendo el destino de sus criaturas con los ojos desorbitados.

En *Bailarina...* su sensibilidad dió forma a un drama con coro, máquinas musicales y coreografía, y una muchedumbre de silenciosos gestos incompletos, atravesado por una dantesca escena de sangre y baile, y terminado con una contundencia emotiva pocas veces vista, y oída. Estableció también un territorio de efectiva complementación entre la dura realidad puesta en escena, y la saludable imaginación suprarreal. Confrontó las tonalidades cromáticas como paradigmas dramáticos, y perseguió la vida que inventó con una y cien cámaras que miran y respiran como el alucinado que está grabando esas imágenes. Aunque von Trier continúa subordinando los parámetros de los géneros (policial, espionaje, musical, melodrama) a los fuertes dictados de su innatural estética, y siguen en sus obras las crudas confrontaciones: interior-exterior, sentimientos-razón lógica. Los cambios formales y temáticos son ostensibles en la nueva tríada *Corazón de Oro* (*Contra viento y marea* /*Los idiotas* /*Bailarina en la oscuridad*), en la que hay sólo heroínas sosteniendo con locura propia sus íntimas tinieblas y el combate con los monstruos del bosque-mundo engañoso. En lugar de los hombres de *Europa*, ahogándose en la alucinación de sus fluidos, en el viaje introspectivo sin salida de los territorios del mal, sin redención posible, las tiernas hadas de la negritud de *Corazón de Oro*, ven donde no hay luz, sienten a pesar de todo, aman aunque no sirva. A diferencia también del primer tríptico, en este último el mal está claramente institucionalizado. Las sombras de la iglesia, la propiedad privada y la medicina, la cultura, el poder jurídico, la fuerza represiva, extienden entre las butacas la impresión de que nos hemos acostumbrado a convivir, es más, a respetar como naturales e incuestionables a unas formaciones sociales monstruosas. Lo real ha interactuado con lo imaginario, lo objetivo con lo subjetivo; las capas más profundas de la realidad han aflorado por los conductos del cine contaminándolo todo hasta la misma angustia. No hay complacencia en este realizador, dato que lo mantiene como uno de los principales apostadores a la eterna sobrevida del cine de arte. Es dable pensar entonces, que Lars von Trier puede haber concluido con este film inolvidable un nuevo ciclo de su irreverente carrera, y por lo tanto nos cabe esperar otro giro de un gran creador revulsivo para el cine, e infiel para el católico.

Rubén Plataneo

T.O.: Dancer in the dark
Dinamarca/Suecia/Francia, 2000, 140 min.
Dirección y guión: Lars von Trier
Fotografía: Robby Müller
Música: Bjork
Intérpretes: Bjork, Catherine Deneuve, David Morse, Peter Stormare, Udo Kier, Joel Grey

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Acerca de la nueva versión de Sed de mal

I - Breve historia

Los Estudios Universal propusieron a Charlton Heston interpretar un guión en donde actuara Orson Welles, a lo cual Heston respondió: "Trabajaré en cualquier película dirigida por Orson Welles" entendiendo que lo dirigiría dicho director. De manera que la Universal propuso a Welles dirigirla y él, a cambio, exigió escribir su propio guión. Solamente cobró un cachet por su actuación, ya que no recibió ningún salario por el guión ni por la dirección.

El 18 de febrero de 1957 comenzó a rodarse *Sed de mal*. El primer día de rodaje se llevó a cabo la secuencia que consistía en el interrogatorio a Sánchez. En su diario Charlton Heston escribió: "Ensayamos durante todo el día... No hicimos funcionar la cámara en toda la mañana ni en toda la tarde. Los jefes del estudio esperaban ansiosos en las sombras, en pequeños grupos. Cuando comenzamos a filmar, eran las 17.45, supe que daban por perdido el día entero. A las 19.40 Orson dijo: Está bien, revelen. Aquí ya hemos terminado. Vamos dos días por delante del tiempo previsto. Doce páginas en una toma, incluyendo tomas adicionales, tomas dobles, de espaldas; la escena completa en una sola toma, con movimientos en tres habitaciones y siete diálogos". El resultado en la pantalla habla no sólo de la rapidez de Welles para filmar sino que no tenía dudas sobre la película que hacía. El rodaje terminó a principios de abril de 1957 y pasó dos meses trabajando en el montaje. El 6 de junio viajó a Nueva York para actuar en un programa de televisión y la Universal contrató a un nuevo montajista y se le pidió a Welles que no interviniera.

El presidente de la Universal decidió ver el primer corte mientras Welles, se encontraba en México trabajando en su *Don Quijote*, de modo que no le fue posible defender la estructura narrativa del film a la que el estudio consideraba de difícil comprensión por alternar demasiadas líneas argumentales. Se designó entonces a un nuevo montajista y se decidió agregar un día de rodaje para hacer algunas escenas "clarificadoras"; obviamente, los Estudios no querían a Welles para ese trabajo.

Cuando Welles vio el resultado final, se desilusionó y decidió escribir un memorándum de 58 páginas, en el cual justificaba su visión del montaje y la construcción dramática del film. El estreno de la película se hizo a principios de 1958 con una duración de 93 minutos. Welles renegó del montaje final del film. Fue su última película realizada para un estudio de Hollywood.

En los años setenta un archivista de la mítica Ucla (Universidad de California) encontró otra versión del film, de 108 minutos de duración, que erróneamente fue considerada como el corte concebido por el director y es la copia que circula en video en la Argentina.

II - La traición

Orson Welles en el libro *Ciudadano Welles* le decía a Peter Bogdanovich sobre *Sed de mal*: "La traición para mí es algo muy importante(...). Es casi un pecado mortal".

¿Esta nueva versión es una nueva traición? En los últimos años hemos asistido a nuevas versiones de clásicos con el gancho publicitario de la versión del director, pero, ¿es lícito modificar una obra que se realizó en un tiempo histórico determinado? Si bien el montaje final de *Sed de mal* en 1958 fue realizado sin el consentimiento del director, este último montaje también lo es. Suponer que se puede reconstruir una obra de Welles con un memorándum del director, es sólo una ilusión más en la que querríamos creer todos los amantes de su obra. Así y todo es importante acercar esta nueva versión al público, tal vez más fiel a la concepción original del propio Welles.

Si uno piensa en *Filmando Otelo*, en la que Welles se muestra a sí mismo en el proceso creativo de un film y sobre cómo trabajaba en la mesa de montaje, esta nueva edición es sólo una aproximación, ya que jamás sabremos qué hubiese que-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

dado del film si el mismo realizador lo montaba.
De hecho en la primera versión suprimieron "20 minutos de comedia(...) Todo lo de Tamiroff con su equipo –realmente una comedia negra casi fuera de contexto– fue lo que los impresionó y disgustó" dice Welles a Bogdanovich refiriéndose a los Estudios Universal. En esta nueva versión también faltan esos 20 minutos. Comparando las dos versiones, se ve que suprimieron la música y los títulos de la secuencia inicial, además de un diálogo en el hall del hotel entre Charlton Heston y Janet Leigh, que no lo filmó el director sino que fue un encargo del estudio ya que creían que el film no era claro. Si bien su duración actual es de 112 minutos contra 108 del anterior, los cambios mayores se han dado en el sonido. Por otro lado, suprimirle la música a la secuencia inicial –indicación que estaba explicitada en el memorandum de Welles–, hace que en el plano secuencia adquiera demasiada relevancia el movimiento de cámara, idea contraria a la estética de Welles en donde la cámara cumplía una función dramática y tenía que pasar desapercibida

III - El deseo de filmar

¿No sería acaso que el deseo de filmar de Welles era mayor que el de ver su obra terminada? ¿Por qué Welles tiene tantas obras inconclusas? Además ¿por qué dejaba en el proceso de montaje la obra tan indefensa? ¡Y sobre todo en una industria como Hollywood!. Esto tiene sus antecedentes desde *Los magníficos Ambersons* en donde hicieron tomas adicionales filmadas por otro director, le cambiaron el final y la remontaron luego que él se fuera a Río de Janeiro para filmar el documental inconcluso *Todo es cierto*. De la misma manera se da un paralelismo con la historia de *Sed de mal*, aunque no tan desalentador como en *Los magníficos Ambersons*.
Esta actitud ambivalente de Welles con Hollywood, la de desear por sobre todas las cosas filmar allí, y a su vez pretender que los estudios consideraran a sus filmes como obras de arte y no solamente como mercancía, hacen de Welles un ser que cree que las corporaciones y el espíritu capitalista pueden ir de la mano con la democracia y la libertad. Esa desilusión lo llevaría a confesar a André Bazin, en 1958: "Estoy pensando seriamente en poner fin a toda actividad cinematográfica o teatral, terminar de una vez por todas, porque he tenido demasiadas desilusiones. Dediqué demasiado trabajo, demasiado esfuerzo para lo que recibí a cambio. Y no me refiero al dinero sino a la satisfacción". Tal vez Welles haya sido el Da Vinci del siglo veinte, y ver una película suya, aunque sea un retazo, es una fiesta para los sentidos y una reflexión sobre el mundo.

Pablo Romano

La sed y el hambre

Separadas por más de 40 años dos películas compartieron por unos días la cartelera de los cines locales. En ambas se trata un problema relacionado con mafias en la frontera méxico-norteamericana. En una existe un incorruptible agente policial mexicano que intenta desbaratar dichas mafias extremando los recursos legales; en la otra, un corrupto general del ejército mexicano que, tras su aparente legalidad, favorece a uno de los dos carteles en disputa por el control de drogas traicionando la confianza de un policía de su país . En la primera, del lado norteamericano, existe un antiguo jefe de policía que, fiel a sus instintos y en concordancia con su presencia física, no desdeña métodos deleznables para obtener justicia e identificar a los culpables; del mismo lado, en la otra película aparece un juez –un moderno zar antidroga (sic)– que, en comunión con su pulcrísimo aspecto, se desvela por la resolución del aspecto político del narcotráfico procedente de México, haciendo uso de los recursos que el Departamento de Estado pone a su servicio. En los dos films existe una vaga coincidencia en la búsqueda artística de la fotografía, pero mientras que en el primero el uso del blanco y negro y los encuadres de la cámara brindan un marco que refuerza la ominosa atmósfera kafkiana que envuelve a los personajes a ambos lados de la frontera, en el segundo se intenta de forma maniquea dar sustento a las poco convincentes situaciones del guión, acompañando a los (menos aún) convincentes personajes con el uso contínuo de una handycam para revestirlos de un falso aire de docudrama; además, está registrado en un arbitrario virado al sepia para las secuencias mexicanas y en cálidos y luminosos colores durante el transcurso en tierra norteamericana. Los personajes secundarios responden, en el caso de la primera, a causas y azares propios del universo del director más que a una identidad inherente a la nacionalidad misma; en la segunda, por oposición, se busca salvar la intervención de los estadounidenses de cualquier implicancia en la investigación, llegando al extremo de asignarle el rol de un narco que trafica en los Estados Unidos a un residente extranjero de apellido latino. El primer film fue dirigido por un artista que, por no renegar de sus propias convicciones y su librepensar, prefirió derivar inacabados muchos de sus trabajos en manos de los productores en una postura propia de un hombre de pensamiento renacentista; al segundo lo dirigió alguien que entró en la escena del entonces cine independiente yanqui como un nuevo *enfant* terrible –galardonado en Cannes por su ópera prima–, para finalmente degradarse artísticamente en pos del reconocimiento industrial que lo llevó camino al Oscar –ícono de ese sistema– para convertirse en ícono del director-productor moderno.
Casi sería innecesario decir que la primera se llama *Sed de mal* y perteneció al genio creador de alguien que engrandeció su arte con sus convicciones irreductibles, la segunda se llamó *Traffic* y salvando el registro estadístico del premio de la Academia, dentro de poco nadie se acordará de ella, ni siquiera por su forzado esquema archi-correcto políticamente.

Fabián G. Del Pozo.

T.O.: *Touch of evil*
EE.UU., 1958
Director: Orson Welles
Productor: Albert Zugsmith
Guión: Orson Welles, sobre un guión previo de Paul Monash, basado en la novela *Badge of evil* de Whit Masterson
Fotografía: Russell Metty
Música: Henry Mancini
Montaje: Virgil Vogel, Aaron Stell, Edward Curtiss
Intérpretes: Orson Welles, Charlton Heston, Janet Leigh, Akim Tamiroff, Joseph Calleia, Marlene Dietrich, Dennis Weaver, Victor Millan. Cameos de Zsa Zsa Gabor, Joseph Cotton, Mercedes Mc Cambridge, Ray Collins y Keenan Wynn

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

SED de MAL

Hank Quinlan gruñe a un matón al que tiene atrapado, "En Main Street una anciana recogió un zapato. En el zapato había un pie. Te lo haremos pagar muchacho".

Cuando Orson llega a *Sed de mal*, en su obra todo comenzaba a tener vida propia; los personajes ya entraban en un reino silencioso y en el dominio de sus propias representaciones. Como si la gravitación de malditos de sus protagonistas impregnaran con su materia física los argumentos pasados y los por venir. Welles mismo es una de esas materias primas, y él mismo se trabajaba junto a sus films en igual plano energético, el aura de los personajes rodeando las formas de su voluminoso cuerpo.

Tanto con *El ciudadano* (1941) o con *La dama de Shangai* (1948), por citar sólo un par de sus films, Welles había hecho perder la paciencia a esos hombres torvos de los grandes estudios que querían convertir sus películas en entretenimientos vanos. Con *Sed de mal*, una vez más en igual situación, Welles escupió su desprecio y dejó solos, en la sala de montaje, a esos seres deteriorados por la imbecilidad. De las leyes que rigen la comunicación entre productores y creadores, Welles se afanaba por ignorar lo fatídico que maduraba en ellas. En 1958 se estrenó una versión recortada de *Sed de mal*, despojada de gran parte de la atmósfera que Welles le había otorgado y que desvirtuaba en gran medida su visión.

Acostumbrado a moverse con libertad en el guión, reescribiendo día tras día, intentando que sus personajes –o los de sus adaptaciones– fueran puro fruto de su inspiración, Welles corría detrás de la historia para que fuera como un viaje por mares nunca vistos. En *Sed de mal* decide poner en danza el horror primitivo de la violencia, y estaba entre sus planes hacer madurar la circulación de la sangre que había ensayado previamente; lo alentaba la idea de sumergirse en la matriz del vicio, en la sensualidad excluyente de la tragedia, haciendo respirar a los fantasmas shakesperianos –como son todos sus personajes– en su acontecer cotidiano.

Así, Welles se ubicaba en las antípodas de los productos que las grandes compañías digerían y luego derramaban sobre un público ya anestesiado. Y como el realizador insuflaba su propio aliento a sus proyectos sin dejar nada en

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

manos inescrupulosas, la elección de encuadres, tonos, ritmos y montaje pertenecían a una íntima orden de batalla.
Esa primera versión no perdió, aun con los recortes y modificaciones que le cayeron encima, la singular estela de poderosa fascinación que emanaba de su estructura de policial negro voraz, inclemente, torrencial, con su propia idea de justicia y venganza, y que cautivó los ojos avizores de Truffaut y Godard que le otorgaron el premio mayor en el Festival de Bruselas el año de su estreno. Según lo sostenido por quienes estuvieron vinculados al proyecto –el productor Albert Zugsmith, Charlton Heston–, el guión original de *Sed de mal* era endeble y no pasaba de una historia de policías con algunos ribetes. En las manos de Welles se convirtió en una obra de surrealidad atrayente, poética; un mundo fabuloso en el que los indicios no remiten a acciones simplemente curiosas sino a maquinaciones delirantes. *Sed de mal* se irguió sobre una combinación de apariencias que bordeaban la lógica de la locura.

En Hank Quinlan (animado por Welles) el interés por la vida reside en mantener en jaque a quienes se mueven bajo su órbita. Los complots casi aberrantes de que es capaz para ocultar sus crímenes genera una compulsiva intriga, gratuita e inverosímil.
La estructura policial de *Sed de mal* pone un cadáver despedazado como prólogo. Luego comienza a haber sospechosos y un detective compelido a enfrentarse a situaciones inquietantes y peligrosas. Otro desafío para Welles que ya había expresado lo intraducible del silencio y la opresión en casi todos sus films. Pero en *Sed de mal* puede verse, más que en ninguna de sus otras películas, la total subordinación de la técnica al quehacer artístico. Welles mistifica el género; su argumento y sus personajes, aunque moviéndose en los espacios señalados por la trama, producen una fascinación que se simboliza en el predominio casi monstruoso del detective Quinlan. Capaz de hacer girar las situaciones intespestivamente, Quinlan transita una dimensión subterránea y hostil. La maldad se sintetiza, para él, en una caverna primitiva desde donde emerge amorfo y goteante. El resto –la vida y los otros personajes que pueblan el relato– es siempre culpable de algo, y Quinlan será el cancerbero que los conduzca a la tortura o a la muerte. Antes, esos culpables deberán confesar para purificarse de sus crímenes según Quinlan entiende la ley, hecha a modo y semejanza de su metodología. Más tarde, Quinlan hará su propia contrición mientras se le arranca una confesión por medio de un método que él mismo hubiera halagado. Se trata de la antológica secuencia en la que el policía Vargas va grabando la confesión del capitán Quinlan mientras lo sigue y espía entre ruinas y basurales a la orilla de un fétido arroyo. Refractario a cualquier tipo de presión sobre sus actos, la justicia sólo podrá caerle encima después de haberse juzgado a sí mismo.
Ominosa como la figura de su realizador, *Sed de mal* lleva el tono experimental que Welles requería para tratar el tema de la corrupción del poder al que era tan afecto. Aquí tenía la oportunidad de enfocar el estadio de violencia y corrupción que afloraba en el submundo de la droga hacia fines de los cincuenta. Febril intensidad y negrísimo humor impregnan sus secuencias, y Welles disfrutó mucho mientras filmaba a Marlene Dietrich con una peluca negra y un extraordinario despliegue de joyas y prendas de estilo gitano. Extrañas torres de perforación petrolíferas y putrefactos canales en la localidad californiana de Venice fueron el sayo para generar la atmósfera de este camino plagado de iniquidades. Resuelto, con mano experta, Welles se adelantaba a lo programado por los productores porque tenía su propia forma de crear y porque se trataba de la única manera de darle sentido a sus obsesiones. Claro que los ejecutivos de la Universal consideraban que habían sido demasiado generosos con el presupuesto y la libertad otorgados para filmar, y pronto irían a cobrar lo que les pertenecía con las tijeras en sus manos.
Exhumada ahora la versión que Welles describió en 58 páginas y más de seis horas de grabación respecto del tono del blanco y negro, el sonido y los diálogos que deberían –inteligencia y sutileza mediante– componer *Sed de mal*, las versiones que la antecedieron –una de 93 y otra de 108 minutos– no escatimaron el espíritu sensible de Welles para trazar su propio tejido sobre la realidad de las representaciones. Casi todos sus films, pero sobre todo *Sed de mal* desprenden una extraña desesperación, como un olor a muerte e inmolación puesto que Welles no ignoraba el riesgo de salir derrotado ante la gélida presión del poder económico después de evidenciar y destruir, con todo lo que era capaz en sus ficciones, a ese mismo poder.

Juan Aguzzi

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Un salto al vacío

La sombra del vampiro

"El cine restituye a nuestros sentidos un mundo acorde a nuestros deseos", André Bazin
"Y al cruzar el puente, los fantasmas salieron a su encuentro", F.W.Murnau, de Nosferatu

La sombra del vampiro es el relato apócrifo de los avatares de la filmación de *Nosferatu*, obra esencial del cine mudo alemán dirigida por F.W. Murnau en 1922. La historia, en apariencia una supuesta crónica de las peripecias reales de la realización, revierte rápidamente su tónica cuando el centro se desplaza hacia el misterio de Max Schreck, actor desconocido, supuestamente proveniente del teatro de Max Rehinhard, que interpretara a Nosferatu. Entonces, el equipo se dispone a ir a filmar en exteriores, y no por escasez de medios económicos ni por la verdadera pasión de Murnau por el registro de escenarios naturales, sino por un motivo oculto: en el castillo donde se va a filmar habita esa sombría criatura con la que el director alemán ha hecho un pacto siniestro para incluirlo en el reparto de su obra. A partir de ahí, el relato discurre en esa línea, construyendo lentamente un clima misterioso donde el horror y el humor exaltado se conjugan para esbozar una de las más fantásticas y libres revisiones de uno de los mitos del cine. Aquí, demás está decirlo, nada es como fue, pero sí como debería haber sido.

La representación se ve constantemente desviada hacia el extrañamiento producido por la reproducción (notable) de los planos de la película a la que hace referencia. La confusión es evidente, la realidad supera a la ficción de la novela de Bram Stocker, y en ciertos momentos lo que queda plasmado en el film no es sino el documento de los acontecimientos forzados hasta el extremo (la escena en que Knock se corta y el vampiro se abalanza sobre él mientras todo el equipo trata de detenerlo, la escena final, etc); de ahí que en determinados momentos, mientras vemos la reproducción de la película que se filma, ésta se vea interferida por planos externos, pertenecientes no al film en sí, sino al momento en que se registra, a la situación de los actores antes que a la de los personajes.

Cabe destacar aparte la performance de Willem Dafoe, irreconocible, transmutado en un Nosferatu que invoca tanto al interpretado por Max Schreck como al de Kinski, y tal vez al mismo Lugosi creyéndose un vampiro real. Su gesto monstruoso, exacto como su porte, determina con su presencia el centro del film con cada aparición, con cada palabra esgrimida con la única voz que podíamos atribuirle a aquel espectro mudo.

Sobre el final, en la apoteótica escena en que el equipo ahora devastado se disponía a registrar el desenlace de la historia, Murnau se dirige a su actor y le reclama que permanezca dentro del encuadre, que fuera de él no existe. Entonces, Schreck-Nosferatu se reencuadra sumiso percibiendo la traición de su creador, asumiendo la certeza fatal de que su muerte se hace indispensable para la concreción de aquella alucinada empresa. Y es ahí, en ese momento álgido, cuando la celada se evidencia. La trampa se declara y la puesta en escena del plano final asume su condición espuria; todos, inclusive los técnicos, han sido marionetas de una puesta en escena mayor, de un engaño perpetrado para registrar esa muerte real, ese final de una obra maravillosa. La luz, ansiada y temida, finalmente, se escurre a través de una puerta abierta con violencia para disolver al vampiro aprisionado entre los límites del cuadro. Pero a lo que asistimos, en un gesto tal vez obvio pero no por eso menos conmovedor, no es a la combustión de un cuerpo, sino a la belleza de la disolución del mismo material fílmico. El celuloide arde, se chamusca y se hincha, y la imagen del vampiro se desvanece sobre el vacío de un negro absoluto.

Lo que presenciamos, entonces, es la desaparición fantasmal de algo que sólo tenía entidad entre los límites del mismo cuadro, dentro de la ficción cinematográfica. Y es que Max Schreck, en esta versión apócrifa de la filmación de Nosferatu, no es un actor que interpreta a un vampiro, sino un vampiro que se hace pasar por un actor que interpreta a un vampiro.

Max Schreck, en definitiva, constatado esto con su poética disolución en la pantalla, no existe. No mas allá de las fabulaciones demenciales de Murnau, no mas allá de su condición de doble (con todo lo que esto implica para la imaginería del romanticismo alemán). Shreck-Nosferatu es una sombra, el reflejo que ha adquirido existencia propia al evadirse del espejo, al emanciparse de su creador. Y es así que ambos no son sino partes disociadas de un mismo rostro. Como sugieren

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

esos encuadres en que dialoga con Murnau, en un submundo tenebroso y privado, espacio reservado a la confrontación de los fantasmas personales, con su rostro monstruoso en primer plano y la figura del director alemán en el fondo, en profundidad de campo, enfocando y desenfocando alternativamente a uno y a otro hasta convertirlos en proyecciones inseparables de una personalidad escindida.
Si bien el relato se focaliza tanto en la figura de Schreck como en la de Murnau, este último aparece superficialmente delineado, presentado como una figura unidimensional, reducida su personalidad al impulso creador avasallante capaz de engañar al mismo demonio y de sacrificar a sus colaboradores para consumar su obra. Pero este rasgo se revela sólo como un estigma epidérmico. Si Murnau es tan sólo una fuerza primitiva, una pulsión incontrolable, es en el otro donde hay contrapeso, en su "otro": el vampiro cuya existencia atormentada no es sino un reflejo de sus propios fantasmas soterrados bajo la imagen del creador genial. Así, lo patético de la criatura desborda e inunda el film de un maravilloso tinte trágico sobrecargado de humor negro. Nada más conmovedor que ese ser sombrío, arrebatado a la oscuridad de nuestros ensueños cinematográficos, que se abisma en su infinita melancolía cuando contempla mediante un proyector de cine la imagen de un amanecer que le es eternamente negado. ¿Cómo multiplicar entonces aún más este exaltado homenaje cargado de guiños?, ¿cómo declarar este insano acto de amor con el que comulgamos plenamente?. Tal vez pegando otro salto al vacío, otra pirueta sin red, tal vez llevando la fantasía hasta el límite de lo aceptable, hasta la irreverencia total e inadmisible de un desenlace que contradiga y anule gran parte del desarrollo posterior de la historia del cine alemán (¿a quién se le ocurre matar a Fritz Arno Wagner, Albin Grau, y a Greta Schroeder bajo las fauces del vampiro desbocado?).

Al finalizar el film, y es aquí donde se hace inevitable desembarazarse de cualquier intención analítica o reflexiva para dar lugar a la pasión, tendremos la certeza de que las cosas deberían haber sido así: Max Schreck, en realidad, era un vampiro, el último descendiente de la casta en extinción del mismo Conde Drácula, ¿o acaso no concuerda esa idea con la imagen que conservamos inmutable de su figura siniestra?, ¿o acaso no sería maravilloso que la realidad concuerde con nuestros más oscuros deseos?, ¿o acaso no es éste un acto de amor enfermizo, una comunión maravillosa con esa luz acongojante del aparato cinematográfico?.
Así fue, ahora lo sabemos, teníamos que ver *La sombra del vampiro* para enterarnos. Y teníamos que ver a Murnau extasiado frente al set ahora devenido en carnicería, ensimismado en un gesto orgásmico, ordenar que se invierta la claqueta para indicar el fin del rodaje, y teníamos que escuchar su última y conmovedora sentencia mientras presiente íntimamente la magnitud de lo logrado:

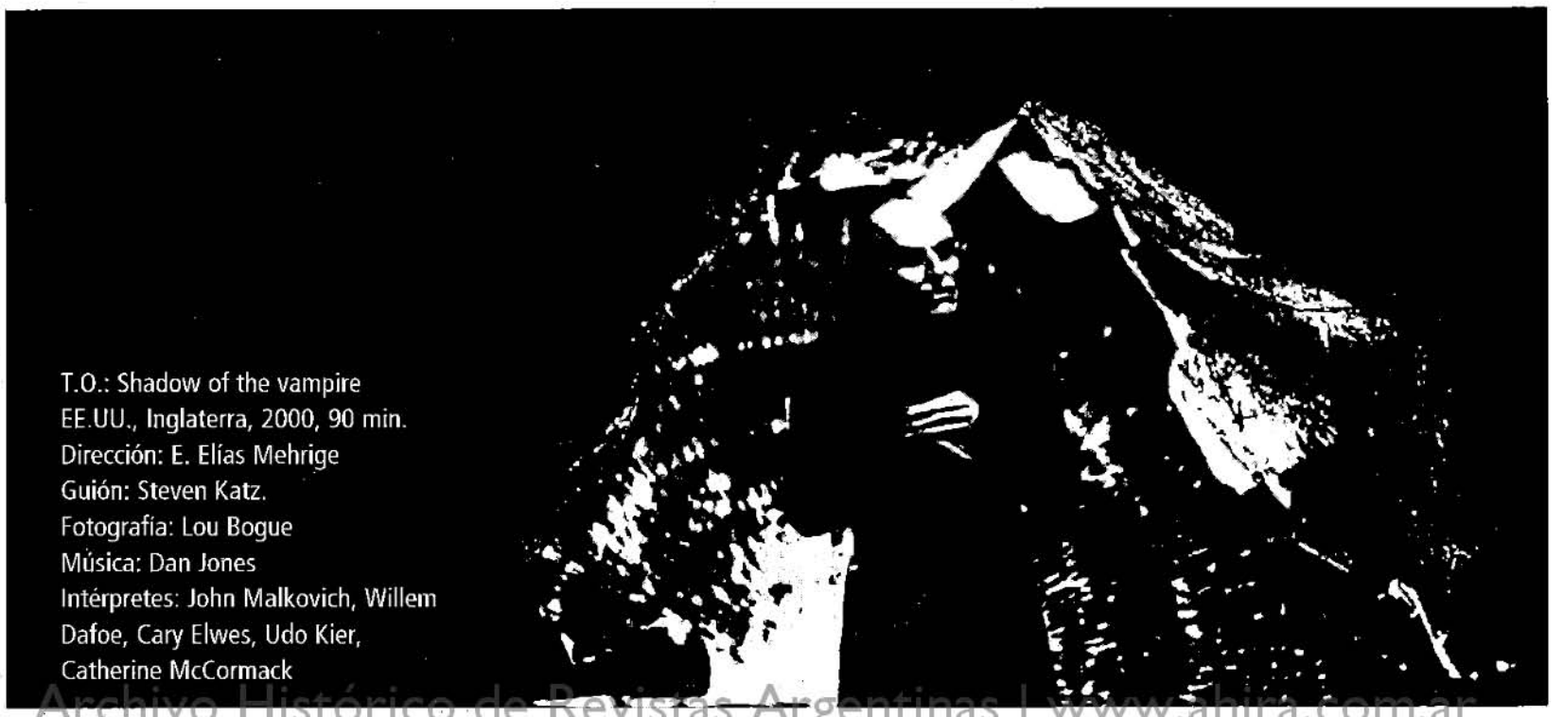
Gracias.
Creo que hemos terminado.

Y lo único que lamentamos entonces, es que después de los créditos debamos volver al mundo. Y que al cruzar el puente, tal vez, los fantasmas no salgan a nuestro encuentro. Y que Max Schreck, en realidad, haya sido sólo aquel actor del teatro de Max Reinhard que murió en 1936.

Es una pena.

De todas formas podemos decir gracias. Aunque no creo que hayamos terminado.

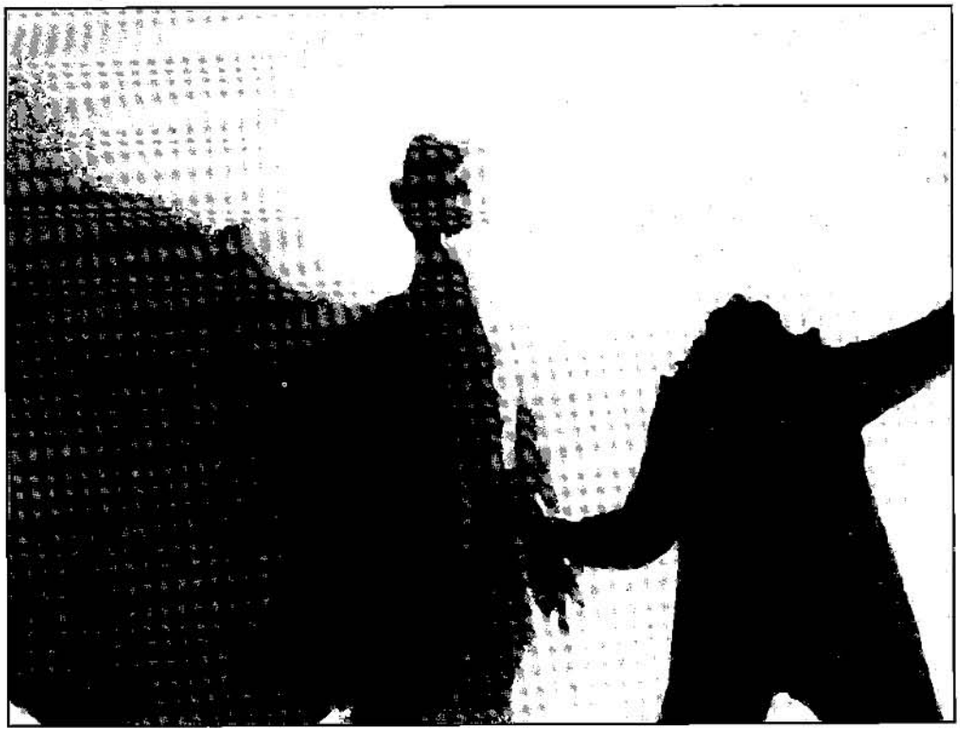
Gustavo Galuppo



T.O.: Shadow of the vampire
EE.UU., Inglaterra, 2000, 90 min.
Dirección: E. Elías Mehrige
Guión: Steven Katz.
Fotografía: Lou Bogue
Música: Dan Jones
Intérpretes: John Malkovich, Willem Dafoe, Cary Elwes, Udo Kier, Catherine McCormack

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

En nombre



El exorcista

SIENDO QUE LA RELIGIÓN VIENE DESDE EL MÁS REMOTO PASADO HACIÉNDOSE UN LUGAR EN LA VIDA ORDINARIA DE LOS HOMBRES, ESPERANDO PACIENTEMENTE DEVORAR SUS VIDAS, NO HA PODIDO SINO ENGENDRAR UN MIEDO ATÁVICO SOBRE CUALQUIER BAUTIZADO –CREA VAGAMENTE O NADA EN ELLA AHORA– ANTE LA PROBABLE PRESENCIA DE AQUELLO SEÑALADO COMO EL MAL.

Un mal representado como un demonio que puede llamarse también Satán como otros tantos nombres que adoptó el ángel negro, aquel que no soportó ser el segundo de Dios y opuso a la lívida bondad del creador –iglesia dixit– toda la maldad y el horror imaginables. Aquel que la prédica católica se encargó de hacer modélico en la inconfundible figura del diablo, fue impregnando el sueño humano de la cultura cristiana occidental con sabias dosis de horror profundo.

¿Quién no se ha dormido y ha caído en algo que podría intuirse como un vacío de muerte?, cuando se despierta de ese instante se sabe que se viene del horror, de esa incierta desdicha del alma que luce como una línea de contacto con la muerte, al alcance de la visión en el sueño, y de la visión en el cine. ¿Quién no ha oído, en leyendas que intervienen la realidad, que el demonio aparece poseyendo un cuerpo?, ¿cuántos no coincidirán en que el demonio se presenta con violencia –fuerza demoníaca–, putrefacción de la carne –descomposición en vida–, y degradación de la lengua –jamás hablará como los hombres?.

La culpa es una bola de fuego en el corazón furtivo de los hombres piadosos; la inocencia, la única tentación para que el mal acabe con la fe, que siempre es poca o inexistente y, en el fondo, esos mismos hombres no saben bien para qué sirve.

Veintiocho años después *El exorcista* vuelve a descubrir ese horror abismal e insuperable. El padre Merrin y el padre Karras se enfrentarán a algo que los supera, y que bien puede estar dentro de ellos comiéndoles las entrañas. El antiguo y febril duelo con el horror que la imaginería católica se encargó de instalar para acabar de sujetar las almas. En el 73, *El exorcista* propuso un relato que superó al libro original y estampó una sintaxis narrativa que no volvió a repetirse en la historia posterior del género. William Friedkin advirtió que el mal toma cuerpo complicando a todo el espectro social, haciéndose desaparecer –si hay un plan, una estructura para ello– hasta la misma noción de género. El terror que despide *El exorcista* será siempre mayor que el que debiera proporcionar cualquier film con esa identidad. Es, podría pensarse, la síntesis subliminal del sedimento de la religión en la conciencia cristiana: el mal es en esencia pecado, culpa y castigo, y la ingenuidad ante ese mal, la excusa perfecta para una posesión diabólica.

Esta versión remozada –sonido digitalizado, algunas escenas que William P. Blatty, el autor del texto, quiso incluir en la versión original y no pudo– no agrega casi nada a este clásico puesto que el recuerdo de lo que ya se vio hunden otra vez al espectador en las formas precisas de una narrativa que lo conmueve como entonces. El

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

del mal.

T.O.: The exorcist
EE.UU., 1973, 132 min.
Dirección: William Friedkin
Guión: W. P. Blatty
Fotografía: Owen Roizman y Billy Williams
Música: Jack Nitzsche
Intérpretes: Linda Blair, Ellen Burstyn, Max von Sydow, Jason Miller, Lee J. Cobb

miedo atávico seduce tornando abominable e irresistible la representación. Si el film de terror debe guardar cierta lógica inherente a la forma, *El exorcista* es molde y devastación, insinúa el clasicismo embrionario de sus formas y genera su propio imperativo. El film de Friedkin podrá verse como una suerte de intriga que va haciéndose más vasta a medida que la intromisión diabólica se hace más violenta. Y es con estos recursos –la hija cruelmente arrebatada, la irrupción de lo inexplicable que va volviéndose sobrenatural– que *El exorcista* se afianza en la discordancia de los sentimientos, en lo informe y en la absoluta disolución del vínculo terreno. Se trata de las formas que el demonio adoptó en la fantasía de los hombres: un tono de voz que hace temblar, una modificación externa que penetra hasta lo más hondo; todo eso que no puede ser pensado, expresado ni mucho menos experimentado. Una puesta en escena con un denominador común que la atraviesa: la corporización de la antinomia entre la creencia y el paganismo.

La "desviación" sociológica de *El exorcista*, planteada hasta como una polémica anticatólica en la figura del padre Karras y su crisis de fe, deforma y desvaloriza los estereotipos del cristianismo ortodoxo. El padre Merrin, el luchador inconsolable, el que no pacta con los métodos de su iglesia, combate al demonio en el hechizo de creer que su sola existencia lo sostiene. Así, la intervención de estos curas exorcisando al demonio del cuerpo y la mente de la niña Regan puede verse también como el resultado de una falsa creencia: las alucinaciones, los delirios agudos, el deseo maníaco serán la involuntaria teatralidad de un posible accidente cerebral. El delirio podrá ser invertido e inscripto en la locura pero *El exorcista*, como obra, no permite rastrear nada de eso. Por el contrario, se afirma en las potestades del alma poseída para, mediante todos los sentidos del cuerpo, dar lugar al mal en la figura del diablo y sustituirla produciendo combate, conflicto, interferencia y resistencia. Todo eso caracterizará las escenas incorporando la plástica misma de la posesión como un juego de ilusión propio de la dialéctica cristiana. Esa forma plástica es visible en el cuerpo de la poseída, un cuerpo en perpetua agitación en el que se podrán seguir los diferentes episodios de la batalla, un cuerpo que escupe, que rechaza, en el que se palpará la omnipotencia del demonio, su actuación física en la convulsión, en la rigidez, en la insensibilidad a los golpes. Estará presente igualmente en toda la serie de gestos involuntarios como proferir palabras obscenas, irreligiosas, blasfemas. Todo esto constituirá las diferentes etapas del combate, los ataques y contraataques, la victoria de uno u otro.

Prólogo de una seguidilla de films satánicos que se desencadenan con furor a partir de 1973, *El exorcista* no es responsable de lo que ocurrirá después con aquellos que intentaron emularlo. Su historia nocturna, su relato despiadado, austero y de rigurosa construcción, no ha perdido ni un ápice de su aterradora vigencia y aún hoy consigue sobresaltar hasta el más avisado espectador.

Juan Aguzzi

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

MUJERES VOLADORAS

Elvio E. Gandolfo

Después de media docena de películas con desparejo rendimiento (*Sensatez y sentimiento* estuvo nominada al Oscar; *Tormenta de hielo* fracasó en taquilla), y ya harto de comedias y/o dramas en inglés, Ang Lee regresó a su China natal (nació en Taiwán) para emprender una mezcla rara: artes marciales con trucos al tope de la escala, y un romanticismo complicado por la mezcla Ying (femenino) y Yang (masculino), con actrices que compiten con los actores. Ya el hecho de oír diálogos en chino en vez de inglés, hace que la oreja descanse, agradecida.

El tigre y el dragón da en el blanco buscado. Salvo cinéfilos o fans completistas del cine de artes marciales (que siempre marcarán la falta de "autenticidad" o se enredarán a sí mismos en discusiones sobre si se ven o no las tanzas de las que cuelgan los actores en sus vuelos de combate), la mezcla al principio demasiado separada de bloques "tranquilos" y luchas fabulosas, pronto se instala con la fluidez suficiente como para que el espectador no olvide qué representa cada personaje en el momento mismo en que están combatiendo.

El cuarteto de actores principales no sólo sabe integrar con fluidez los cambios de ánimo o la idea que encarnan: además tienen la complejidad de auténticos personajes y no son apenas el arquetipo de la idea que encarnan. El sólido Chow Yun-Fat, ya estrella en Occidente (y por lo tanto elemento de globalidad crucial), encarna la sabiduría: cuando comienza el film, es el guerrero maduro y desilusionado que supuestamente deja atrás su vida de aventuras, al entregar su espada, la emblemática e invencible Destino Verde. La adusta pero secretamente tierna y también madura Michelle Yeoh es la viuda que ama a Chow y se lo guarda, una y otra vez (un rasgo repetido del sufrido romanticismo o erotismo oriental: algo parecido pasa, a pleno, en la reciente *Con ánimo de amar*).

Chen Pei-Pei es primero la tutora o criada morocha, un poco baja, remotamente parecida a Mercedes Sosa, que se revelará como Zorra de Jade, una ultravillana sin embargo compleja, que tiene su parlamento feminista cargado de justificado rencor, antes de morir. La joven y bella Zhang Ziyi parece al principio un objeto decorativo y menor y va creciendo hasta enredar a Chow Yun-Fat en el conocimiento definitivo de que la inexperiencia, el carácter huidizo como el agua y la energía joven pueden disolver todo límite preciso entre el ansia de enseñar y el ansia de disfrutar de todo eso en el territorio del amor y el sexo (que pone en jaque toda sabiduría).

Ese modo de ir y venir de una aparente seguridad a su puesta en riesgo enriquece el guión, y brinda un cierre de magnífico romanticismo cuando la muerte separa a los hipotéticos amantes adultos en el instante mismo en que por fin el sabio guerrero (que ya ha reconocido la verdad previa del lema "Un guerrero no detiene jamás su marcha") descubre además que nunca es tarde para deponer la resistencia a comprometerse en serio. Allí se le revela que todo gran amor incluye en su centro el duro carozo de su pérdida, salvo la muerte al unísono de los amantes, fantasía claramente occidental. Sobre todo en un mundo como la China clásica donde las cosas no terminan con la muerte, sino que siguen con fantasmas, reencarnaciones y todo un mundo paralelo sobrenatural.

Hay un largo flashback o insert, que al principio no se reconoce como tal, donde un joven rapta y después seduce y ama a Zhan Ziyi, sólo para aprender, como Chow, que a esa altura, la enloquecedora dama (violenta, tierna, cruel) todavía está exactamente en ninguna parte definida. La secuencia, un tanto descolgada a nivel estructural, despliega sin embargo con esplendor y goce visual un cortejo salvaje, alegre, animal.

El tigre y el dragón conjuga la contundencia esquemática de la fábula, con la fluidez y energía del mejor comic, y los ingredientes que sólo puede dar el cine de artes marciales. Es además uno de los frutos estéticos complejos, cada vez más abundantes, que la tan sobada globalización está produciendo. En vez de hibridez (característica de casi toda coproducción), hay relato y planos múltiples de sentido, y momentos incontables en que se ve lo nunca visto, como pasaba con mucho mayor frecuencia en otras épocas del cine. La música es de una tonalidad anímica demoledora.

Por otra parte Lee (que parecía un cultor de los climas y relaciones intimistas) se da el lujo de devolver un homenaje. Cuando Sergio Leone asentó con una mano atada a la espalda el "spaghetti western" en *Por un puñado de dólares,* se limitó a calcar *Yojimbo el bravo*, de Kurosawa. Toda la escena de la larga lucha de Ziyi en la taberna está orquestada como un trozo de exageración "a lo spaghetti", con sillas, barandas y mesas obviamente preserruchadas, y brutales machos orientales derrotados por una flexible, fanfarrona, impagable muchacha disfrazada de muchacho.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

8.FLVR_2001

CENTRO AUDIOVISUAL ROSARIO

TEA imagen
PRIMERA ESCUELA DE PRODUCCIÓN INTEGRAL DE TELEVISIÓN

SECRETARÍA DE CULTURA Y EDUCACIÓN
MUNICIPALIDAD DE ROSARIO

del 7 al 16 de septiembre

8o FESTIVAL LATINOAMERICANO DE VIDEO ROSARIO 2001

PRIMER ENCUENTRO LATINOAMERICANO DE DOCUMENTALISTAS "FERNANDO BIRRI"

ABIERTA LA INSCRIPCION

CATEGORIAS EN CONCURSO: FICCION / DOCUMENTAL / ANIMACION / EXPERIMENTAL

Informes e inscripción: Rosario: Centro Audiovisual Rosario - CEC, Sargento Cabral y el río Paraná 2000, Rosario, Argentina | telefax (0341) 4802728 info@videorosario.com | festivalvideo@mixmail.com | www.videorosario.com | **Buenos Aires:** TEA Imagen, Uriburu 353, 1er piso 1027 Cap. Fed. Argentina | telefax (011) 49540557 | teaimagen@elsitio.net

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Las tribulaciones de Robert Altman

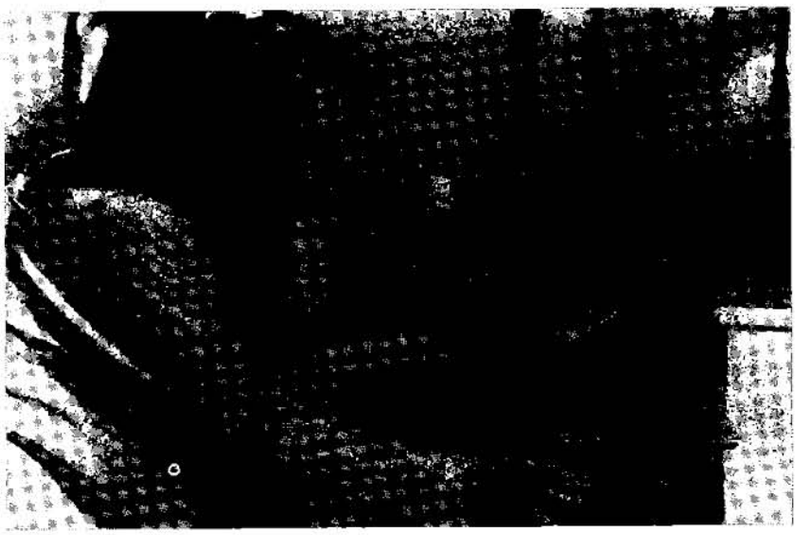
HACIA 1555 SANTOTOMÁS ENFATIZÓ: "SI NO LO VEO, NO LO CREO". CONDICIONAL QUE PRESENTA UN ESTRICTO CORRELATO CON UNA SENTENCIA CHINA: "MEJOR VERLO UNA VEZ, QUE ESCUCHARLO MILES".

En cualquiera de estos enunciados se advierte en relación a la veracidad, la preeminencia de la imagen y de la mirada sobre la palabra oral. Digo oral, no me atrevo a afirmar que también a la palabra escrita, ya que la letra comenzó siendo un trazo, un dibujo y acarrea una larga historia el diseño de su construcción. Tales aseveraciones, que nuestro siglo suele juzgar de apropiadas, han ayudado a nuestro concepto de significación y comunicación e implican el hecho de que una lengua puede mentir. La cuestión se extiende si consideramos que la negación es un efecto discursivo, imposible de activar en la realidad y en el continuo de las imágenes. Fácilmente se deduce de esto uno de los motivos por el cual el cine goza de la creencia exacerbante en su idoneidad. Lo que registra nuestra mirada no está afectado por la negación. Es lo que pasa. Es la potencia de lo real o la posición que lo real ocupa para certificar nuestra afirmación Y si en lo real hay movimiento y, aún más, si queremos captar la cualidad del movimiento, rápidamente notamos que éste se actualiza en imágenes, de otro modo no lo percibiríamos. Toda una dimensión de tiempo, espacio, materia, etc., deviene de la imagen sometida a la modulación del contínuo y del movimiento. Robert Altman no la desacredita pero, en sus films, reconviene incesantemente la supuesta veracidad que se le atribuye. Sus imágenes padecen de una crisis doble que afecta a sus circuitos y a los elementos que intervienen en el complejo proceso de su construcción. En ese sentido (hay en Altman otros demasiado complejos para la extensión de una nota) *Came Back to the 5 & Dime, Jimmy Dean, Jimmy Dean* es un film ejemplar. A diferencia de las grandes producciones, la cámara jamás sale de una tienda de baratijas que se halla en un pueblito cercano a Morton, donde se filmó parte de *Gigante*. Un grupo de mujeres admiradoras de James Dean se reunen allí, a veinte años del accidente que le costara la vida. Mona refiere la historia de que su hijo Jimmy Dean es producto de una noche de amor con James Dean. Desde el vamos, Altman desliza su historia en un circuito donde se asocia el mundo del cine a una tienda de baratijas y donde la imagen de James Dean es el ícono que soporta una circulación virtual de recuerdos, afecciones, enunciados, imágenes visuales y auditivas que toma como bisagra la voz de un noticiero radial y la naturaleza fascinante del cristal y del espejo. El mínimo circuito, el que menos potencia la imagen de la acción, no deja sin embargo de romper los nexos convencionales del movimiento, generando una acción dispersa donde los personajes se topan con interferencias que los tornan ora principales, ora secundarios. ¿Una pieza teatral filmada? Nada de eso. Nada podría homologar el logro de ese espacio cerrado, incluso con la veladura cristalina del afuera que ni siquiera se desgarra con el grito de las mujeres llamando al hijo de Mona: "Jimmy Dean, Jimmy Dean..." Sólo un arte como el de Altman podía lograr un circuito interno, trazado por travellings, planos iterativos y el acercamiento o el traspaso a la naturaleza del espejo que permite la fisura del tiempo, a la vez que cierto congelamiento del pasado, congelamiento de la pose en la imagen del recuerdo, de la imagen que delata su naturaleza falsa en la implicancia del clisé. Cuando comprendemos que el tal Jimmy Dean (al que jamás vemos y del que se insinúa que es un retrasado) es hijo de Mona con su amigo Joe que es homosexual y ha regresado, después de someterse a una operación, convertido en mujer, tal vez no caigamos de asombro, pero en seguida se nos impone la comprensión de que Altman no sólo ha desarticulado la falacia de que la imagen no puede mentir, sino que también nos ha reenviado a la circulación de un mundo exacerbante en su afección imaginaria, un mundo de débiles mentales que reproduce y es producido por íconos alienantes que se sostienen en su propia mentira. Estamos en el universo de los simulacros, en el universo de relatos coalescentes que se superponen, se desdicen y se complementan en un espacio fragmentado, con tiempos que se bifurcan pero que se someten a una reconstitución exasperante que no hace más que mostrar, a través del continuo de las imágenes, la dificultad de su misterio y de su aparición.*

El fundamento de la imagen, sus circuitos, sus crisis y sus potencias ha sido siempre la preocupación de

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Altman. La falta de situación totalizante, que caracterizaba a sus primeros films y dotaba de azar y divergencias a sus personajes y al encadenamiento de sus acciones, se reconcentra en los últimos, exasperando hasta el paroxismo (encuadres saturados), el efecto de nudo absurdo que la imagen posibilita



para que la locura del pequeño y más grande de los circuitos no se desarticule.

Dr. T and the women

El último de sus films, *El doctor y las mujeres* es una prueba de ello. El clisé lo penetra todo, es una resultante de la predominancia de la imagen como antes el privilegio era resultante de la escritura. En el consultorio de un ginecólogo bastante exitoso, desfilan los más disparatados prototipos femeninos. El doctor en cuestión tiene una familia: su mujer y sus dos hijas. Cuando su cuñada divorciada se instala en su casa con tres hijas pequeñas, su mujer rompe el circuito de la normalidad y se desnuda en una fuente, en pleno centro de la ciudad de Dallas, ante la mirada atónita de los transeúntes y del espectador que, por un movimiento ascendente de la cámara, lee: "Lady Godiva". Según la psiquiatra que se ocupa del caso, la mujer padece del complejo de Hestia que implica la pérdida del deseo porque es completamente feliz. Más allá del disparate de semejante diagnóstico, se puede advertir una crítica incisiva que subyace a las teorías más destacadas sobre el deseo y también un disparador que discoordina la situación del doctor, ya que comienza a presentarnos su circuito alocado y de aquí en más, sin enlaces. O mejor dicho, sostenido apenas por el enlace débil de las mujeres que deambulan en su consultorio, una mujer que lo seduce y un grupo de compañeros con los que se encuentra para cazar pavos. La referencia a los pavos no es casual, sólo que la escena es por demás de elocuente para suministrar el referente preciso de esa enunciación. Los pavos no están fuera de ellos y acaso, como en su caso, se han tornado como las mujeres, síntomas que lo constituyen. El encadenamiento fragmentario de las imágenes, (la de su ex-esposa acompañada por un enfermero negro que presentifica un dicho popular, la de sus hijas, una de las cuales, en el día de su boda, se decide por su antigua pareja lesbiana, la de su alcoholizada cuñada, la de su secretaria, la de sus amigos, la de una incipiente pareja que se frusta) lo arroja a un circuito vertiginoso que imprime en el personaje, la reactualización de su subjetividad anonadada. El mundo se ha desarticulado y lo único que evita la dispersión es la contactación de imágenes que revelan su condición pueril. En este sentido, Altman es sumamente coherente y si bien todo pasa a través de su personaje, el doctor, como sujetándolo y con él a su film, a un esquema clásico de la comedia, no cesa de perturbar su dinámica, con una especie de toma de conciencia por parte del doctor de lo que implica la proliferación de los signos inútiles que lo rodean. Pero esta toma de conciencia, cuando no es disparatada como en el caso de la secretaria cuando declara que quiere ser repostera, es transitoria como en su propio caso, cuando acepta la nueva situación porque supone que hay una nueva mujer en su circuito. Siempre está latente la toma de conciencia, siempre está latente la posibilidad de la variación y el cambio de la imagen acción, el cambio a través de la ruptura y la crisis de cierta afección, pero el personaje penetra en un tornado y la envoltura del mismo volatiliza a las imágenes que de alguna manera lo atraviesan. Por un instante, el doctor se ha quedado sin imagen y ha dejado paso al hombre, pero en el lugar más insólito la imagen reaparece y el hombre y el doctor reasumen su función de siempre, su inevitable vestidura para reiniciar en el mundo el hilarante circuito de su loca comedia.

* La proliferación de mujeres en muchos de los filmes de Altman insinúa algo que tiene que ver con la reproducción y las múltiples consecuencias de lo femenino, al mismo tiempo que una conexión profunda con el misterio de la aparición que el universo de la imagen acarrea.

T.O.: *Dr. T & the women*
EE.UU., 2000, 121 min.
Dirección: Robert Altman
Guión: Anne Rapp
Fotografía: Jan Kiesser
Música: Lyle Lovett
Intérpretes: Richard Gere, Helen Hunt, Farrah Fawcett, Laura Dern, Kate Hudson, Liv Tyler

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

HAY UNA SERIE DE ORIGINALIDADES DE *La ciénaga*, PRIMER LARGOMETRAJE DE LUCRECIA MARTEL. HAY TAMBIÉN UNA SERIE DE ETAPAS CUANDO UNO VA A VER UNA PELÍCULA ARGENTINA. NO ES LO MISMO QUE VER UNA PELÍCULA DE CUALQUIER OTRA PROCEDENCIA, PORQUE ENTRA EN EL MARCO MÁS GENERAL DEL "CINE ARGENTINO". UN REFLEJO PREVIO, INMEDIATO, ES: "UY, CINE ARGENTINO." DESPUÉS, UNO VA IGUAL SIN PROBLEMA SI TIENE (SEGÚN EL GUSTO DE CADA CUAL) ALGÚN RASGO DE ACEPTACIÓN AUTOMÁTICO: "TRABAJA LUPPI; LA DIRIGE SUBIELA (O FAVIO); ES SOBRE LA DICTADURA; REFLEJA LOS 70".

Pero uno retrocede un poco si se trata de "nuevo cine argentino", o si se desmarca justamente de las cosas que uno cree saber del cine argentino. La pervivencia de la potencia de alguien como Favio, por ejemplo, depende en buena medida de que filme muy de vez en cuando, comparado con otros, y que mientras no filma, no forme parte del "cine argentino". Eso en el sentido mítico, entrecomillado, prejuicioso de esa aura que tienen los dos términos para un espectador argentino –cinéfilo o no–, más fuerte que el que despiertan las palabras "cine francés" o "cine iraní", debiendo mencionarse que cuando se trata del cine estadounidense, en cambio, uno tiende a pensar en "el cine" más que en un cine nacional. Todo en ese territorio confuso, de magma, que tiene la elección de una película, que no atiende a precisiones históricas, sociológicas o estéticas, sino a una zona cargada a la vez de potencia y prejuicios, una zona no sólo cinematográfica, en la que *La ciénaga* parece zambullirse a la vez con intuición y lucidez, como pocas veces antes se ha hecho en el "cine argentino".

Antes del cine

Demoré un poco en ver *La ciénaga*, debo reconocerlo, porque en parte pensé "es cine argentino". Ni siquiera "Premiada en Berlín" me apresuró a moverme, sacar la entrada y verla. Las críticas parecían limitarse a afirmar que era muy buena, que había una inquietud permanente que no terminaba de descargarse, que Lucrecia Martel era algo valioso que este país debiera cuidar, etc. Bueno: incluso las palabras "Premiada en Cannes", a esta altura, no son garantía de nada. Hacía poco había visto *Bailarina en la oscuridad*, premiada en Cannes, y me había ido a la mitad de la película, absolutamente harto de la manipulación de segunda que Von Trier hacía de valores tan indudables y a la vez inútiles como la absoluta entrega de Björk, la humilde genialidad equiparable de Catherine Deneuve. Tampoco el entusiasmo crítico, sobre todo patriótico, bastaba. Pero uno es tozudo y hasta cinéfago. Al final, un sábado de tarde fui, la vi, y me pareció original, dinámica, extraordinaria. Ya que hablo del momento previo a ir al cine, puedo extenderme al momento posterior.

Después del cine

Como me había parecido tan buena, como a la vez me había inquietado tanto por una parte, y la había disfrutado tanto por otra, la recomendé a mucha gente amiga. La reac-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

ción se repetía: "Sí, me hablaron muy bien", "Ganó en Berlín", "Es medio angustiosa, ¿no?". Pero cada uno de esos datos, otra vez, parecía provocar las mismas renuencias, mezcladas al temor de romper el consenso crítico de que era buena. El extremo se produjo con una dama de alrededor de 50 que, a pesar de mi calurosa recomendación, me pedía, prácticamente, que le extendiera un certificado de garantía de que no se iba a deprimir, de que no era parecida a otras películas, y sobre todo, de que no tuviera relación con la dictadura, "porque es un tema que me pone mal". "Andá y véla, no te puedo garantizar nada, a mí me gustó mucho", le dije. Y no la vio.

La película

Además de ser una creadora compleja, no del todo comprensible o explicable, como debe ser, con un residuo de misterio que ya flotaba en su estupendo corto previo, *Rey muerto*, Lucrecia Martel es muy clara para explicarse. Ha trabajado duramente: incontables gestiones para juntar el dinero, sobre todo en Salta, su ciudad natal, que terminaron en nada; un paso por la producción creativamente gratificante pero económicamente nula de un programa de TV como *Magazine for Fai*; y por fin el entusiasmo y el apoyo de Lita Stantic primero y la productora Cuatro Cabezas después. Pero igual la sigue irritando la necesidad, para obtener ese dinero, de reducir una película a un par de frases con gancho. Una de las cosas que no se puede hacer con *La ciénaga* es justamente eso. Trata (diría un resumen argumental) de dos familias entrelazadas, con adultos inútiles, decadentes o sojuzgados y una buena cantidad de niños o adolescentes tratando de sobrevivir a la inercia. Esos rasgos hacen que flote sin cesar una amenaza (de muerte, de incesto, de tragedia), sin que nunca llegue a estallar, salvo un breve hecho final, que sin embargo está filmado como si no tuviera importancia.

Ese resumen es totalmente distorsionante. Deja afuera más o menos el 80 % de la verdadera película. Pero se lo puede tomar de marco: las mujeres son más fuertes. El papel de Graciela Borges es el de una dama bastante baqueteada, pero aún coqueta y seudotrágica, que ella encara con toda la sabiduría de una diva que conoce su aspecto menos mostrado, y lo aprovecha (como hicieron Bette Davis y Joan Crawford en *¿Qué pasó con Baby Jane?*), para exhibir con orgullo las ruinas del pasado erotismo o la pasada maternidad. El personaje de Mercedes Morán es el de una madre más joven y en principio menos acotada por límites inamovibles: Mecha (Borges) ya se hundió en la bebida y el aguante posiblemente eterno-de-Gregorio, marido insondablemente incapaz (donde Martín Adjemián encarna la famosa frase "un pedazo de carne con ojos" con paradójico esplendor corporal y gestual, casi sin hablar). En cambio Tali (Morán) está, en principio, casada con un Rafael que se ocupa de sus hijos, opone una especie de sentido común quejoso a los aparentes delirios de la esposa, y termina por mostrar sus uñas dominantes y sinuosas.

Entre esos dos grupos de adultos circula la masa grupal de los niños y adolescentes. Y como pegamento exterior, pago, sojuzgado, están los coyas, estupendos actores de cine todos, donde en vez del simulacro y las voces en sordina cargadas de violencia, cansancio, o deseos desviados de los blancos, actúan con reacciones emotivas, violencia frontal o límites donde las termitas de los incontables niveles de la corrupción de la identidad aún no han implosionado para licuar todo avance (o todo retroceso, incluso) fuera de esa especie de ciénaga, o piscina de agua podrida, o de charco que los hace vivir enredados, pululantes, por pura biología y cultura o astucia instintiva.

En la descripción, eso puede sonar a Tennessee Williams, con seres sufrientes, falta de horizontes, pasados trágicos. Nada más lejos de la verdad. Todos tiran cualquier objeto o basura en cualquier parte; una rubia adolescente desea al hijo sabroso de Mecha que viene de Buenos Aires (pero ya tiene mujer: una ex amante del padre); una morocha se niega a despegarse, literalmente, de la criada coya; todos van siempre medio vestidos o medio desnudos. Pero la película abruma por su potencia sensual, tanto en la imagen como en el sonido, aún en esa primera visión donde uno no deja de preocuparse por lo que va a venir y nunca llega. Lúcida, en un reportaje Martel habla que la película no tiene, digamos, un final, justamente porque en las familias las cosas nunca terminan. Y no terminan porque las familias, aún las más siniestras, son muy vitales.

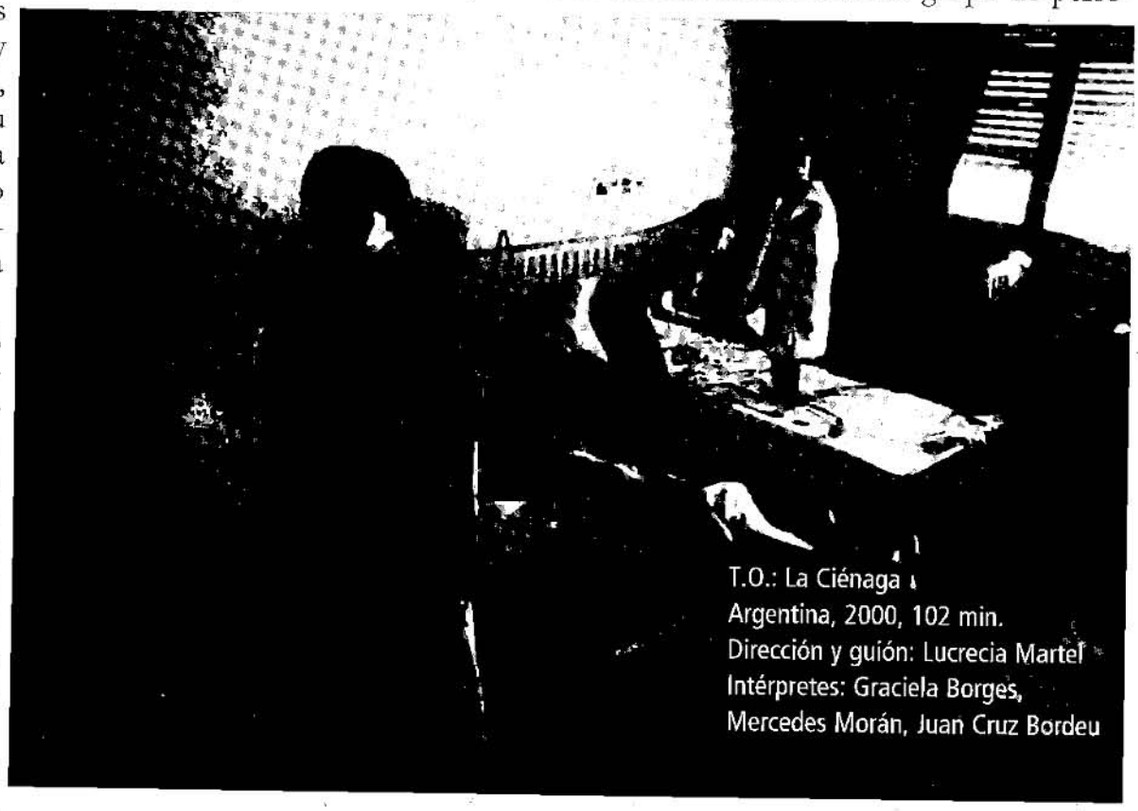
La sensualidad visual no desmiente ninguna de las cosas "negativas" desde un punto de la corrección media: muestra que los niños y adolescentes tiene que tomar, desorientados, las responsabilidades básicas de los adultos (que han abdicado en todo, aunque hablen con los gestos de la autoridad); se escuchan diálogos donde cada persona parece estar contestando a cualquier pregunta o inquietud "sí" y "no" a la vez; muestra a Mercedes Morán (que suele dejar salir el chorro de estupideces en cadena de cualquier ama de casa carcomida por la TV, "su lugar", o lo que debe decirse en cada momento, con una naturalidad envidiable) que enfrentada a una tranquera cerrada, y sin la menor vacilación rompe el candado con un sólido adoquín; registra los franeleos de falsa inconsciencia de Mecha con el hijo, o de ese hijo con una prima o una hermana. (Una de las principales herramientas de comunicación parece ser justamente el toqueteo indefinido, el "toco y me voy".) Pero esos elementos son registrados en la circulación entre lánguida y poderosa de los cuerpos, mojados de pronto por la naturaleza domada (los violentos chorros de un dique que abre el

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

paso de agua), o entremezclados sobre una cama, haciendo circular un cálido cariño, que se hará polvo en cuanto un teléfono llame (sobre todo, Mecha se encarga de gritar muchas veces "¡que alguien atienda ese teléfono!", sin moverse.) La sensualidad de la imagen estalla en secuencias memorables como la entrada en la ciudad invadida por la histeria del carnaval, la bailanta a la que va la pareja de coyas, o dos cuerpos jóvenes que corren mientras la cámara vuela tras ellos. O se vuelve recatada y poética cuando una hija pequeña le pide a la madre (Morán) que se ubique en un punto exacto de una habitación, para oír la voz mítica y tranquilizante de Cafrune, que allí encuentra el rendimiento óptimo, mágico de su sonido envolvente.

Dicho de otra manera: hacia la mitad uno ya ha abandonado toda prevención, y se encuentra atrapado entre la inquietud todo el tiempo creciente y decreciente (como la de las varias lluvias y tormentas de la película, que se acumulan y rompen sin mayores desmanes), pautada por un guión que en su aparente naturalidad se muestra muy trabajado, y el relajamiento progresivo que produce la naturaleza o los vínculos de toda esa gente.

Como cruce visual y temático, hay un milagro que se ve, siempre, por TV, con la textura gruesa, poco real de la pantalla chica: apareció una virgen en un techo, junto a un tanque de agua. Un hecho angustiante (la ida al parecer definitiva de la criada coya acompañada por su novio a quien llaman el Perro), hace que la adolescente desprolija y descuidada que había encontrado en ella a la acompañante ideal, casi muda, inseparable, simbiótica, vaya al lugar de la Virgen. Pero eso no le sirve, desde luego: esa virgen no se ve nunca, y lo que se ve relacionado con ella aparece en TV, virtual, poco estable, en el polo opuesto de la solidez fílmica de la realidad o el cine, de *La Ciénaga*.



T.O.: La Ciénaga
Argentina, 2000, 102 min.
Dirección y guión: Lucrecia Martel
Intérpretes: Graciela Borges, Mercedes Morán, Juan Cruz Bordeu

La segunda vez

Ver por segunda vez la película, en un cine y no en video, aporta no otra lectura, sino el paso a primer plano de elementos que en la primera visión están atrapados en la presencia asfixiante de la inquietud o la angustia argumental. Cuando uno ya sabe por adelantado que la tensión no se aplacará ni se volverá demostrativa de algo concreto, las cosas cambian. Los trozos de diálogo registrados con exactitud que parecían anunciar decisiones, cambios, explosiones, en vez de mantenernos alertas a la espera de su sentido, aparecen en toda su desnuda tontería, racismo, hipocresía, incapacidad de movimiento: se pasa en muchos momentos de la angustia a la sonrisa y a la risa, incluso a las carcajadas.

Por otra parte se vuelven evidentes las relaciones bien tramadas entre elementos míticos y reales: los chicos hablan de una "rata africana" voraz "con varias hileras de dientes"; a un niño le van creciendo dientes fuera de fila; a otro un accidente le obliteró un ojo (y su minusvalidez le gana ser tratado como un paria; así como la pertenencia a otra matriz cultural permite que un novio coya sea "desnudado" en un negocio ante la novia humillada, para probar una remera); el niño de los dientes fuera de orden, a su vez, teme la potencia mítica, monstruosa de un perro que ladra al lado, detrás de un alto muro. El único grupo de personajes que resiste esos cambios de perspectivas, que sigue manifestando lo que sus cuerpos y reacciones mostraban en la primera visión, son los coyas.

Cuesta aceptar el asalto sensorial de *La ciénaga*: hay gente que critica el hecho dramático final como postizo, otra que no sabe decir ya, sin vacilar, si la película le gustó o no. Por mi parte la segunda vez me permitió verla desde otro ángulo, no por decisión o búsqueda personal, sino porque uno de sus múltiples niveles se acerca al primer plano, mientras otros retroceden. Algo como eso pasa muy de vez en cuando en esa entelequia (como lo son muchas de las aparentes decisiones de estos personajes ni queribles ni odiables) que se llama "cine argentino", y merece no sólo el agradecimiento, sino la intriga de saber qué pasa en la tercera vez que uno ve *La ciénaga*, porque la segunda no la agota.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

"El deseo es algo que fluye, evitarlo es una actitud muy clase media"

CON PULSO FICCIONAL DESACOSTUMBRADO PARA EL CINE NACIONAL, LA SALTEÑA LUCRECIA MARTEL PROPONE EN *La ciénaga* UN RELATO COMPLEJO EN SU ESTRUCTURA Y AMBICIOSO EN SU ELABORACIÓN. FUERA DE LO DIDÁCTICO Y DE LO DIGERIDO, SU FILM EJERCE UNA MIRADA CUESTIONADORA DE LAS RELACIONES FAMILIARES Y SOCIALES SIN PREOCUPARSE POR DEJAR TRANQUILO A NADIE. ATENTA AL CONCEPTO DE CADA PREGUNTA, COMENTA LAS REGLAS DE JUEGO DE ESE PARTICULAR UNIVERSO.

—¿Cuáles eran las ideas previas que tenías para este film, querías hacer un relato de climas y sentimientos?

—De entre algunas de las certezas que tenía, una era que una trama no era lo conveniente para contar una historia de este tipo. Eso lo sabía, en general percibo las tramas como un mapa en el que el espectador está bastante tranquilo, aun cuando sea un film de terror o un thriller; de alguna manera tiene un mapa que se lo da el género, que le señala todo lo que va venir. Como ésta era una película sobre gente desamparada me parecía necesario prescindir de esa trama y potenciar otro tipo de relato, a pesar de que era bastante riesgoso como planteo, sobre todo tratándose de una primera película. Aunque por eso mismo tal vez no tenía nada para arriesgar salvo la oportunidad. Cuando en Sundance (el festival estadounidense fundado por Robert Redford) premiaron el guión de *La ciénaga*, tuve varias reuniones con gente del cine norteamericano que me proponía modificar ese plan, y de todos los personajes, tomar uno o dos que ellos sugerían como principales y organizar todo el relato a través de eso. Pero yo pensaba que la forma de este relato estaba sumamente ligada al contenido; no creo que se pueda contar lo mismo de distinta forma. Para mí había una organización del tiempo y de las secuencias lógicas que una trama hubiese desvirtuado.

—La estética utilizada para describir el universo del relato, ¿surge de ese mismo espacio?, por ejemplo, se trata de Salta y su geografía...

—Para otra persona puede ser Salta pero para mí es mi experiencia, y uno no ubica la experiencia geográficamente. No soy una fan de Salta, no me importa mucho eso, pero es el lugar donde nací, hay cosas que me unen afectiva y profundamente el lugar. Hay ciertas cosas de la película que quizás se pueden percibir en el sonido ambiente que es muy característico de la zona y que lo hace distinto a otros sitios.

—Tal vez vos no lo sientas así, pero hacia fuera aparece como algo distinto porque no se ven muchos films ambientados en otras provincias.

—Es increíble que sea tan exótico el fuera de Buenos Aires, pero creo que eso se va a revertir por varias cosas. Primero porque sin duda la información circula a otra velocidad y la gente de las provincias accede a los modus operandis del cine y ya no es un secreto que sólo ocurre en la Capital. Se habla de la nueva generación de cine argentino, que no sé cuánto más nueva llegará a ser, pero es claro que hay una nueva generación que se incorpora a la industria del cine, que marca además que falta otra generación porque no

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

están sus obras, porque desaparecieron, y en esta nueva que se incorpora siento que hay una enorme búsqueda de verosimilitud. Pienso que ese deseo de verosimilitud tiene que ver con la falta de valor de la palabra en este país, con la desacreditación de la clase política, con la sospecha que hay sobre la historia en general. Y veo que en algunas de estas películas nuevas se manifiesta la idea de ir hacia las propias experiencias como la única base de verosimilitud, que fue lo que hice con mi película, buscar actores que sean personas reales, un deseo de que en algún lugar haya algo honesto y creíble...

Fotos: Marcelo Manera

—Es algo que puede verse en cierto registro documental de algunos films de ficción, disímiles entre sí...

—Absolutamente, y aun siendo tan diversas las líneas estéticas de películas como *Pizza, birra y faso*; *Mundo grúa*; *Silvia Prieto*, es notable la desesperación que hay por la verosimilitud, por cierta credibilidad. Hay mucha incredulidad en el espacio cívico, político, en la visión de futuro, más allá de los colapsos de los relatos más generales como la religión y otros; creo que en la gente joven del país hay como un deseo evidente de transmitir verosimilitud, no digo verdad, sino algo honesto, como decir: esto es lo que yo viví, lo que me pasa. En ese sentido, Salta me da esa pequeña seguridad, sobre todo para mí, que soy una directora que no tiene formación académica, que no soy una profesional del cine, mi único lugar para buscar verosimilitud era volver al lugar que conozco, trabajar sobre los vínculos que más he observado, donde está mi familia y donde crecí. Pero lo mío no es folclórico ni amo a Salta.

—¿Cuánto de previamente armado y cuánto de improvisación hay en La ciénaga?

—De improvisación no hay nada. Para mí los adjetivos, las interjecciones, los diálogos son fundamentales. Siempre escucho decir que la gente habla de cualquier cosa y yo no creo en eso, ni en la conversación más trivial se habla de cualquier cosa. Cuando alguien habla, alguna necesidad tiene, más o menos explícita, pero siempre algo quiere decir, a veces hasta en contradicción con las palabras que uno quisiera usar. Entonces para mí era muy importante que se dijeran las cosas de una determinada manera. Me acuerdo de una vez en que tuvimos que repetir casi quince veces una escena porque había un objetivo y para mí no estaba saliendo así, y en un momento Graciela (Borges) me dice ¡Basta Lucrecia!, y ahí me di cuenta de que para mí era muy importante...

—Lograste algo bastante difícil dentro del cine nacional, que es escuchar a los actores decir sus textos naturalmente, como si hubieses encontrado un tono...

—Me parece que también tiene que ver con lo que te decía sobre esa necesidad de verosimilitud, que hace que uno se fije especialmente en los registros del habla y termine dando entidad a especies de idiomas extranjeros que son los de las provincias, las clases bajas; son especies de idiomas castellanos extranjeros y lo que tenemos es un rechazo por el español neutro y aporteñado que se ve en el cine. En parte tuvo que ver con que hubo mucho cine bastante malo y también porque el lenguaje del cine es el inglés, una lengua extranjera. Es esa necesidad de alejarse del castellano neutro porteño que no representa a nadie y a la vez establecer un castellano para el cine; es difícil y creo que cada uno hizo su corrida hacia donde pudo. El refugio mío es la forma gramatical del norte que es bastante particular y muy entrañable, y sobre todo porque lo puedo corregir. Una cosa complicada en un rodaje es que uno escucha quinientas veces un diálogo repetido y se pierde el sonido de lo cotidiano y empieza a ser algo muy mecánico y técnico, y el lenguaje de la película me resultaba familiar porque era el que usaba mi mamá y mi abuela, los reconozco y puedo corregirlos sobre el trabajo, la

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

memoria me permitía corregir la actuación en caso de que fuera necesario; además la excelencia de los actores con los que trabajé se nota precisamente en que en la película hay cierta naturalidad.

—Los rasgos de los personajes femeninos, casi sin excepción, son muy fuertes, ¿son ellas las que digitan ese universo?

—Yo escribí esta película desde mi experiencia de hija; cuando uno tiene la perspectiva desde el lugar de los chicos, sabe que en la casa siempre están los hijos y las madres, y las visitas, un mundo que a veces es ajeno a los hombres. Muchos padres –y a mí me da pena que esto sea así– no han podido vivir eso otro día que no fuera el fin de semana, que es distinto a la visita durante la semana, que tiene otras características, que se hace en las habitaciones, donde se visita a los enfermos. De chica yo viví todo eso de visitar señoras eternamente enfermas que vivían metidas en la cama, y en realidad nunca se sabía qué tenían porque podían caminar o moverse como cualquiera. Los hombres siempre están demás o no están; en el caso de Goyo, el personaje de la película, es un inútil que siempre está demás en cualquier lado. Ahora estoy escribiendo un guión con un personaje hombre que me da mucho trabajo, porque a una mujer la entiendo mucho más –más allá de que cada mujer es un mundo en sí misma–, las entiendo desde la intimidad, en cambio con un hombre es más difícil, es más ajeno en sus detalles, en sus fibras más íntimas.

—En La ciénaga subrayás cierta inmoralidad de la familia, trabajás con tabúes familiares como el incesto...

—Mi experiencia es que la familia es un particular grupo de gente donde, por cuestiones que para mí no son nada naturales, está prescripto el sexo salvo en los padres. Pero el deseo está siempre que hay un grupo de gente, así se trate de quienes estén o no unidos por la sangre; el deseo es algo que fluye, no necesita de la concreción del acto sexual, pero circula, y evitarlo es una actitud muy clase media; evitar verlo, no ni siquiera sentirlo, cuando es lo que se da entre las madres y los hijos, los padres y las hijas, los hermanos, la sensualidad siempre está rondando. Y donde más se ve una persona viva es en esas actitudes, que son totalmente anárquicas y están siempre latiendo y vivas. Para mí lo sensual o sexual de la película era importante para contradecir esa cosa de la desesperanza, para mí las personas son muy potentes y vitales y llenas de posibilidades, y sin embargo siempre hay algo por lo que la gente no puede reaccionar.

—Las escenas de violencia del film son muy crudas, pero a la vez están como transmitidas con cierta distancia, ¿es un efecto buscado?

—La vida íntima, el sexo y la violencia me dan mucho pudor, me da pudor filmarlos, así que tomo cierta distancia. En el cine en general hay cierto uso sentimentaloide de estas cuestiones y se intenta conmover al espectador. A mí me da mucha vergüenza cuando percibo eso en el cine. Por ejemplo, en *Cinema Paradiso* casi me voy del cine por la rabia que me daban los obvios intentos de conmover, porque nadie actúa de la forma en que lo plantea esa película. En la vida uno tiene mucho pudor sobre los sentimientos más fuertes, y no se está todo el tiempo sufriendo. No sé, me parece que está todo bastante más controlado. Eso a mí me conmueve más, que nada sea demasiado explícito. Y con la violencia me pasa lo mismo, cuando está preparada en una historia no me importa porque total se trata de una película, pero cuando eso mismo sucede de pronto, tiene una fuerza tremenda.

—En el recorrido de la historia del film nadie cambia ni aprende nada y, como suele suceder en la vida, la cosa a veces termina peor, ¿era eso lo que querías señalar?

—Lo que no me gusta de las tramas es que hay una evolución de los personajes; cuando hay una trama hay un movimiento de los personajes, y yo no he visto un acontecimiento en mi vida que tenga un inicio, un nudo y un desenlace, en la vida real eso no existe, desde que nací hasta ahora nada tuvo desenlace, todo vuelve a aparecer y adopta distintas formas, y el desenlace será el día que me muera y medio como que no voy a saber cómo termina la película. En *La ciénaga* las cosas se van uniendo pero es más una procesión que una trama, donde es muy relativo lo que uno aprende o no, que los personajes fueran conscientes de sus actos sería falso, significaría no respetar la historia.

—Casi todos los espacios físicos de la película tienen algo de pesadillescos, más allá de que sean cotidianos, ¿qué valor narrativo le das a esos espacios?

—Hay una cosa que me traiciona cuando escribo o cuando filmo un personaje. Siempre tengo la sensación de que la realidad es muy frágil y que en cualquier momento las cosas demuestran ser otras. Viste cuando uno piensa "esto ya lo viví", un deja vú, de golpe se tiene la sensación de que el espacio podría ser otro. Cuando hay un temblor, está la sensación de que todo lo construido puede volar en cualquier momento aunque se tenga la percepción de que la tierra es algo sólido. A veces me pregunto cómo puede ser que la teoría de la relatividad no haya modificado nuestra idea de existencia, pero sin embargo hay momentos en que uno tiene esa percepción de que las cosas quizás son de otra forma, y que somos demasiados cartesianos, demasiados euclidianos, pero siempre hay circunstancias emotivas que rebaten eso. A los chicos, que parece que tienen una percepción casi fantástica, en realidad les pasa eso, creen que las cosas que rigen las leyes del universo podrían ser otras. Cuando uno le cuenta un cuento a un chico, él queda inmerso en el cuento durante mucho tiempo.

Juan Aguzzi

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

UNA NOCHE EN LA TIERRA
APUNTES SOBRE EL CINE DE WONG KAR-WAI

Los ángeles caídos, el fast food, y las nuevas formas del desamparo

La fugacidad de un instante configura el desvío inevitable que rige la errancia de los personajes de Wong Kar-Wai. El momento que se diluye en el tránsito imparable del conglomerado urbano, ese frágil roce entre dos cuerpos que se reconocen en la comunión de sus soledades pero que inevitablemente volverán a perderse, a extraviarse hasta volverse irreconocibles entre la multitud agitada e impersonal de las ciudades. Nada dura, nada permanece en estas imágenes arrebatadoras y en estos cuerpos fragmentados, sofocados por un desasosiego que se acrecienta en el encierro de cuartos claustrofóbicos y abarrotados de objetos, o en los espacios abiertos, multicolores, nocturnos, marcados por el flujo impasible del gentío y por la omnipresencia de carteles publicitarios y objetos de consumo. Todo se desvanece, todo se pierde en una fuga constante hacia ninguna parte, en una deriva alentada íntimamente por la ansiedad existencial de quien no logra establecer lazos mas allá del afecto fugaz, azaroso, del breve interludio que abre y cierra un paréntesis en su errancia solitaria. Así, el choque fortuito, el instante inasible en que dos miradas establecen una muda complicidad, adquiere la dimensión angustiante de un vacío que hace patente esa soledad hecha de encierros, luces, lluvia, y apesadumbradas y nocturnas criaturas errantes.

Si la soledad y el desamparo son la marca interna de estos ángeles que ya han caído, es la desesperada necesidad de permanencia lo que los alienta, la frustrada necesidad de un vínculo duradero, de un roce que no se agote en sí mismo sino que sea apenas el breve cielo en que se gesta una posible duración que refute lo efímero. Pero en este mundo nada se detiene. Todo fluye con inexorable voracidad. Y los ángeles permanecen en caída. Fuera del mundo. Lejos de todo. Al margen. Buscando ese nexo que revierta su condición de parias afectivos, de expulsados, de observadores ajenos que han debido reemplazar el diálogo por la cadenciosa melancolía del monólogo interno, y cuyos afectos han tenido que desviarse hacia los objetos antes que a las personas.

La alienación urbana y la frustración, ahora, a fines de un siglo y a comienzos de otro, ya no adoptan la forma del vagabundeo aletargado, de los planos sostenidos en la nada de un tiempo muerto que escarba en la angustia inexpresable. Si Antonioni tradujo implacable aquella insatisfacción, ahora es Won Kar-Wai quien asimila la nueva forma adoptada después del estallido. Del análisis moderno a la síntesis postmoderna. Este es el nuevo monstruo creado, la nueva construcción que asume el rol de portavoz de un vértigo vacío, de superficie brillante y de interior opaco. Esta es, tal vez, la forma que más se condice con la nueva percepción apabullada, con la distorsión de los sentidos, con el alarde de estetizante y fragmentario que no esconde otra cosa que aquella misma insatisfacción, aquel mismo deseo frustrado que sólo ha cambiado de apariencia.

Así, los personajes, devenidos todos en sujetos melodramáticos rozados por una permanente ironía, se ven inmersos en historias inconclusas y entrecruzadas, esbozadas como un tránsito constante, como una sucesiva cadena de encuentros y desencuentros que no se pueden clausurar en el desenlace porque se intuyen interminables, eternos como las ansias que los mueven. El relato adolece entonces de la ausencia de un cierre que restituya a sus personajes la capacidad de insertarse en el transcurso de las cosas, en los acontecimientos de los cuales son apenas testigos casuales, porque el movimiento frenético del mundo ha sustituido a su propio accionar, yya no son capaces de interactuar con el entorno. Permanecen al margen, desbordados por el vértigo, expulsados de una cadena de acciones que ya no tiene otra razón que la de su flujo constante.

Es entonces que la forma del film asume un papel esencial en la configuración de estos conflictos. El registro, desmesuradamente bello, es frenético, móvil, ignora la continuidad de las acciones. La imagen se somete a las deformaciones del gran angular, se acelera, se retarda, vira al blanco y negro, exalta y rarifica su cromatismo, se transforma en un reflejo entre destellos luminosos o tras cristales empapados, se moja de lluvia, de sangre, y en cualquier instante corta en seco para crear una nueva imagen, igualmente elaborada con virtuosismo y profunda sensibilidad.

Una nueva imagen donde la superficie continúa regodeándose en el brillo ilusorio de la modernidad, componiendo en profundidad de campo para exhibir espacios superpoblados de gente u objetos, y atravesados siempre por puertas que no conducen a ninguna salida. Ninguna salvo el pasaje a otro

己.丙.未.庚.酉.辰.丙.巳.庚.戌.庚.巳.庚.戌.亥.丙.戌.酉.酉.庚.丁.丙.亥.丙.己.午.酉.丙.戌.(五)庚.巳.庚.戌.亥.午.戌.(六)亥.丙.己.戊.寅.丑.(二)己.子.子.(四)未.戊.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

espacio similar.

¿Qué hay entonces detrás de esta vorágine de imágenes alucinadas? Otra vorágine, aquella del movimiento constante que provoca historias inconclusas y soledades fatales. Abandonos y pérdidas. Encuentros y desencuentros. Tristes cuentos de amores no correspondidos, fracasados. Búsquedas inútiles. Y la soledad por encima de todo, la incapacidad de establecer un vínculo que triunfe sobre la fugacidad de un instante.

Entonces, si estos ángeles han caído, y si sus existencias incompletas se moldean en función de la fragmentación y la velocidad que traza una línea comunicante entre sus almas y la forma externa del film, los espacios adecuados para ubicar su insatisfacción deben corresponderse plenamente con la política feroz e individualista del capitalismo actual. Así, este romanticismo decadente maquillado con las luces efímeras del brillo publicitario, encuentra su terreno propicio en lo despersonalizado, en las zonas de tránsito constante donde toda huella humana es desterrada sistemáticamente. Un Mc Donald, un fast food cualquiera, un no-lugar por excelencia, cualquier espacio privado del reconfortante gesto humano se convierte en el resguardo para que dos soledades se crucen, se reconozcan, y luego se pierdan para siempre.

Si *Chungking Express* y *La caída de los ángeles* se ajustan perfectamente a estas consideraciones, en *Felices juntos* hemos asistido a un leve desvío. Un camino hacia su último film, *Con ánimo de amar*, donde reubica a sus ángeles décadas atrás, tal vez antes de la caída, al borde del cambio. En un mundo recuperado con la hipnótica persistencia de la memoria, con la triste certeza de la pérdida inevitable.

Gustavo Galuppo

La contingencia y el azar

Las tres ediciones anteriores de *El Eclipse* estuvieron marcadas por la aparición (en cine o directamente en video) de las obras de Wong Kar-Wai que hemos podido ver hasta ahora. En cada uno de aquellos números asistimos al descubrimiento de un autor convertido ya en figura fundamental del cine contemporáneo, y en cada uno, con extraña puntualidad, se reseñaron aquellos films (*Chungking Express, La caída de los ángeles, y Felices juntos.*

Si el descubrimiento azorado de cada una de aquellas obras supo determinar (por esas cuestiones sólo atribuibles al azar) la regularidad de nuestra revista, era previsible (aunque lógicamente improbable) esperar que el impás culminara con el estreno del siguiente film del realizador cantonés.

Así se dio, a sabiendas de lo casual pero movidos íntimamente a creer en lo inverosímil, y la inminencia del estreno de *Con ánimo de amar* (*In the mood for love*) anunció la concreción de esta ansiada reaparición.

El Eclipse, demás está aclararlo, se haya extrañamente ligado a Wong Kar-Wai, pero no solamente por estos avatares de lo azaroso, sino por considerarlo uno de los creadores más atendibles surgidos en los últimos años. Por eso estas visiones, por eso estas diferentes miradas hacia una obra poderosamente bella y conmovedora. La obra de un autor que, aún sin tener idea de nuestra existencia, se ha convertido en una improbable pero feliz señal en el rumbo de *El Eclipse*..

Breves datos biográficos

Wong Kar-Wai nació en Shangai en 1958. Cuando tenía cinco años se mudó con su familia a Hong Kong donde se graduó en la carrera de Diseño Gráfico. Allí desarrolló su pasión por la fotografía, con especial afección por los trabajos de Robert Frank y Henri Cartier-Bresson. Después de 1980 empezó a trabajar en producciones televisivas, primero como asistente de producción y luego como guionista de una popular soap-ópera en clave de thriller, *Don't Look Now*. En 1986, abocado a la escritura de guiones, concibió el que sería su debut cinematográfico, *As Tears Go By*, realizado finalmente en 1988 y aclamado por la crítica de su país. Su obra completa ha sido realizada en Hong Kong (donde continúa radicado), e incluye una gran producción épica que se aleja de la tónica de sus otros films: *Ashes of time*. Con su sexta película, *Felices juntos* (1997), y con *Con ánimo de amar* recibe en el Festival de Cannes el prestigioso premio al Mejor Director.

Filmografía

1988 - *As tears go by*
1991 - *Days of being wild*
1994 - *Ashes of time*
1994 - *Chungking Express*
1995 - *La caída de los ángeles*
1997 - *Felices juntos*
1999 - *Con ánimo de amar*

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

WKW o *la reinvención del melodrama*

El melodrama de Shangai a Hong Kong

REPASANDO LA FILMOGRAFÍA CONOCIDA DE WONG KAR-WAI NO QUEDAN DUDAS ACERCA DE LAS DOS FILIACIONES MÁS IMPORTANTES DE SU CINE: UNA ES LA BÚSQUEDA DE UNA CIUDAD SUSTITUTA A LA DE ORIGEN, REPRESENTADA EN LA GEOGRAFÍA DE HONG KONG; LA OTRA ES SU IDENTIFICACIÓN CON EL MELODRAMA. MELODRAMA COMO UNA "TRAGEDIA PUESTA EN MÚSICA".

Un rápido recorrido por algunos de sus títulos confirma que el devenir dramático de sus personajes está invariablemente ligado a los sonidos de una canción interpretada por alguien ajeno al universo de su ficción. Ahora bien, ¿qué persigue el director chino al identificar a sus "criaturas" con esos sonidos y palabras?. La respuesta nos lleva al tercer tópico importante en los contenidos de su cine: una desesperada intención de alcanzar universalidad en sus historias, probablemente derivado de su propia experiencia de readaptación al territorio de la ex colonia británica, tan cercana a su ciudad natal pero, a la vez, tan distante en costumbres y modos de vida.

En *Chunking express*, que podría considerarse una primera escala por el recorrido citado, dos historias en apariencia independientes proponen un juego de continuidad y analogías para expresar el inevitable destino solitario de sus protagonistas. Está protagonizada por un policía que intenta cerrar su propia historia de amor y una mujer que dirige una banda de hindúes traficantes de drogas. Sus destinos, condenados de antemano al encuentro, se cruzarán o distanciarán enmarcados por el riesgo y la violencia de Hong Kong. Se refuerza la idea de asistir no a una historia de amor sino a sus fragmentos envasados por música pop; a su vez, una suerte de contrapunto desde la banda sonora permite desacelerar el vértigo impuesto a los protagonistas. Para ello recurre tanto al ritmo de un reggae que emana repetidamente de un juke-box como al sesentista "California somnolienta", leit motiv del segundo episodio que regirá con sus acordes la vida real (y la soñada) de la chica del Midnight express, el fast food elegido para cruzar los dos episodios. Allí se conocerán la chica (May, como el nombre de la del primero) y, nuevamente, un policía (conocido solo por el número de su placa); en el esquema de repeticiones diseñado por Wong Kar-Wai, dos soledades llegarán a estar cerca, quizás demasiado, pero nunca lo suficiente como para que se cristalice una relación. Mientras tanto ella se ocupará de su casa sin que él lo sepa y él se ocupará de otra mujer que lo abandonará para volver cuando sea demasiado tarde. El tema del amor que se va (o se pierde) o el que (finalmente) no se concreta va acompañado de un abanico musical que incluye desde un standard del jazz como "What a difference a day made", y los Cranberries, hasta el omnipresente "California soñolienta" repetido a lo largo del episodio como una especie de mantra. Vidas posmodernas compactadas en encuadres limitados por enfriadoras de botellas, barras de bar, mostradores de minimercado o neones publicitarios. Curiosamente, impulsada por los acordes de aquella canción, May viajará a la California descripta en ella para comprobar el desencanto de encontrarse con la California real, seguramente muy parecida a su entorno.

Pensado originalmente como un episodio de cierre de *Chunking express*, *La caída de los ángeles* comparte los planteos del film precedente proponiendo un particular triángulo de relaciones entre un asesino a sueldo, su socia en el "negocio" y un muchacho que trabaja en el Midnight express. Pese a que nunca concretarán su historia, los dos primeros se aman en silencio, y el tercero –que parece sordomudo, escucha a sus interlocutores y en una escena canta en chino una ignota canción pop– será consuelo del desamor de la chica. Wong kar-Wai coquetea con la comedia y el policial hasta desembocar en el inevitable melodrama. Un melodrama con su sello de fábrica en el que la música está atenuada con respecto a la película precedente, sin dejar de exacerbarla con puntuales detalles en lo visual ni, por supuesto, con la permanente búsqueda de arquetipos. Aunque los actores sean otros deliberadamente, como si no fuera posible también que en el mundo pudieran existir miles de parejas similares encontrándose y desencontrándose en el mismo momento, en lugares parecidos.

Una escala en Buenos Aires

Una tercera etapa hacia la reinvención del melodrama se da cita en 1997, cuando Wong Kar-Wai decide filmar en la Argentina una novela de Manuel Puig. Al no obtener los derechos, el cine se beneficia con la realización de una de las últimas obras maestras de fin de siglo, en la que la paradigmática mixtura de imágenes que propone el

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

director chino alcanza su máxima cota de expresión universal, seguramente auxiliado por el cosmopolitismo de una Buenos Aires a la que Kar-Wai toma su exacto pulso urbano, registrándola como ningún director argentino (probablemente) o extranjero (seguramente). En *Felices juntos* se agrega un elemento fundamental para su cine como es la evocación nostálgica del lugar de origen, reforzada por el uso repetido del tango en su banda sonora. Un piazzoliano "Tango apasionado" bailado entre hombres para una película sobre la relación homosexual de una pareja china en un país lejano, que nos habla más sobre el amor y el sufrimiento por la pérdida que sobre esa homosexualidad. Nunca mejor elegido como expresión nostálgica y sentimental, ese ritmo de 2x4 adquiere una dimensión de universalidad inclaudicablemente perseguida por Wong Kar-Wai para llegar a todo aquel que haya sufrido un desengaño amoroso. Una banda sonora que desgrana músicas tan dísimiles como "Currucucú paloma" por Caetano Veloso, un tema de Frank Zappa, el "Felices juntos" de los Turtles, y hasta alguna autóctona cumbia de fondo. Esto último en una escena en un bar en la que se acumulan porrones vacíos de Quilmes, mudos testigos de un llanto ahogado. Una suerte de "Biblia y calefón" musical –un concepto nunca mejor adaptado en el propio país de Discépolo– que Kar-Wai ciñe al soundtrack de un film que contrariamente se vuelve más y más concentrado en lo argumental. Un camino que –junto a un nuevo ejercicio nostálgico– el director parece profundizar en *Con ánimo de amar*, que transcurre en la misma Hong Kong de los años 60 que recibiera al director procedente de Shangai.

Fabián G. Del Pozo.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Con ánimo de amar

-"Si alguien tenía un secreto que no quería compartir subía a la montaña, hacía un agujero en un árbol para susurrar su secreto y luego de decirlo, lo tapaba con barro"-

Dos parejas se mudan a un edificio el mismo día. Las respectivas mudanzas se mezclan, anticipando lo que sucederá. La historia es la de un hombre y una mujer que son vecinos. Ellos se agradan y comparten momentos juntos, ya que sus parejas pasan mucho tiempo fuera. Hasta que descubren que sus respectivas parejas son amantes. Entonces surge una pregunta en ellos "¿cómo empezó todo?" Quieren saber, y para ello se transforman en el deseo del otro. Allí comienza una extraña y seductora representación de sus respectivas parejas, en el intento vano por acercarse a ese deseo. Así surgirá una pasión en la que no habrá sexo porque como ella dice: "No seremos como ellos". Esto es *Con ánimo de amar* de Wong Kar Wai, ambientada en el Hong Kong de 1962.

WKW abandona la técnica salvaje utilizada en las películas anteriores y desmenuza una historia de amor a través de los detalles y el fuera de campo. Con la cámara describe como Su Li-Zhen (Maggie Cheung) y Chow Mo-Wang (Tony Leung) se enamoran de la representación de ellos mismos, ¿o de la representación de sus respectivas parejas?. Una cámara embelesada, presa y enamorada del cuello de Li-Zhen (Maggie Cheung) y del sugestivo modo de fumar de Chow Mo-Wang (Tony Leung).

Ellos deciden alquilar una pieza de hotel como lo haría cualquier pareja de amantes, pero no para hacer el amor sino para compartir la lectura de folletines. Su y Chow como solitarios lectores se placen primero con la lectura; luego, él decide comenzar a escribir esa clase de folletines, a lo que ella le ayudará encantada. La escritura tiene lugar cuando hablar se torna imposible. En la intimidad de los cuartos despiertan a la pasión por las historias de los otros. Se enamoran a través de los otros. Poco a poco irán transformándose en la mirada de su pareja. Compartirán la infidelidad del "otro". Tratarán de imitarlos. Se relacionarán a través de la construcción de relatos folletinescos. Y esto se realiza frente a un espejo; los cuerpos, los rostros se aprecian por medio de los espejos que multiplican sus imágenes. Esta duplicación es una de las claves de la película. Otro recurso formal que utiliza WKW es el detenimiento de los cuerpos de los amantes en el pasillo del hotel, mientras la vida continúa. Una parálisis que no podrán romper. ¿Temor a una sanción social? ¿Narcisismo? ¿Todas esto junto? Lo cierto es que no consumarán su amor y él partirá a Singapur para romper el hechizo aunque ella no lo siga. Su único consuelo serán los objetos, las cosas del otro. Ella utiliza como fetiche un cigarrillo que fumó él, o se sienta en una silla del cuarto de hotel. Mientras, él conserva como un relicario un cigarrillo con rouge de ella. Él vuelve a buscarla pero no la encuentra, ella tiene un hijo con su marido, tal vez producto del vacío que dejó Chow. Éste marcha a una ciudad sagrada y en un agujero en la piedra deja su secreto al que rellena con tierra. Al cabo de un tiempo, en ese agujero nacerá una planta.

Así son las historias de WKW. Le susurra al espectador una historia, un íntimo secreto, que al cabo de un tiempo se vuelve fecunda. Hemos compartido otro secreto amoroso con WKW.

Por Pablo Romano

T.O.: *In the mood for love*
Hong Kong/Francia, 2000, 98 min.
Dirección, guión y producción: WKW
Fotografía: Christopher Doyle y Mark Lee
Música: Michael Galasso y Umebayashi Shigeru
Diseño de producción: William Chang
Intérpretes: Maggie Cheung y Tony Leung

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Últimas imágenes de Francia

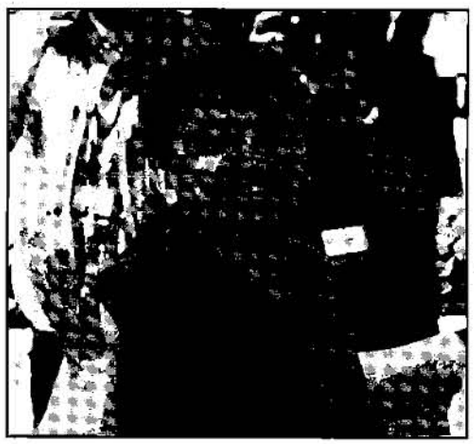
Si el presidente de una nación pide que se haga una proyección privada de la película más popular del momento en el palacio de gobierno, para bien o para mal se puede hablar de fenómeno. Jacques Chirac, presidente francés, fue quien solicitó la proyección privada de la película *El fabuloso destino de Amelie*. Las elecciones presidenciales de 2002 evidentemente son motivo de preocupación para algunos, pero para otros es aún más inquietante la ausencia de críticas desdeñosas sobre este cuento de hadas de obsesiva inteligencia y ligereza que llevó más de un millón de personas a las salas durante su primer semana de proyección. Jean-Pierre Jeunet (*Delicatessen*, *La ciudad de los niños perdidos*, *Alien 4*) dirige *El fabuloso destino de Amelie*. Vecino de Montmartre desde hace años, Jeunet hace de este mítico barrio el epicentro de la acción en la que se presenta a Amelie y al resto de los personajes de su entorno por medio una lista de cosas que aman o detestan. Amelie Poulain es una joven que escapa a la soledad a través de su verdadera vocación: ayudar al prójimo (a sus vecinos). La búsqueda de su destino de hada protectora y princesa a la vez, comienza accidentalmente la noche en que se conmociona por la noticia de la muerte de Lady Di. Amelie nace cuando Lady Di muere, transmigración del alma de la princesa benefactora al cuerpo de Amelie.

A.N.

Tim Burton censurado

En su versión de *El planeta de los simios*, Tim Burton debía poner en escena una relación amorosa –y física– entre el astronauta encarnado por Mark Wahlberg, y Ari, interpretado por Helena Bonham Carter, un chimpancé hembra que defiende los derechos a la libertad de los humanos en un planeta dominado por guerreros simios. De acuerdo con fuentes cercanas a la producción, el creador de *El joven manos de tijeras* habría sido obligado a abandonar dicha idea horrorizado por la perspectiva de que su película fuese prohibida a menores de 17 años, por incitación a la zoofilia.

Manos a la obra



Martin Scorsese y Alexandr Sokurov han decidido colaborar en un proyecto conjunto. Ambos rodarán un film enteramente dentro de las galerías del Museo del Hermitage de San Petersburgo. Se llamará *Waterloo* y se desarrollará en una sola toma de noventa minutos dentro del museo.

Win Wenders anunció que está trabajando en un proyecto con colegas de la talla de Bernardo Bertolucci, Spike Lee, Jim Jarmush, Jean-Luc Godard y Aki Kaurismaki. Se trata de reunir cortometrajes de estos realizadores sobre un mismo tema. La duración de cada uno será de diez minutos bajo el lema común que también le dará título: *Diez minutos más viejo*. Con la totalidad de los cortos se montarán dos largometrajes.

Peter Greenaway dirigirá a Isabella Rossellini, Vincent Gallo y Madonna en un nuevo film llamado *Tulse Luper suitcase*, que comenzará a rodarse durante este mes. Será una trilogía que tendrá versiones en formato de serie de televisión, para la Web, y para un CD-Rom.

Tom Tykwer (*Corre, Lola, corre*) anunció que financiará *Enter the void*, el nuevo film del argentino Gaspar Noé (*Sólo contra todos*). El proyecto costará cinco millones de dólares y será rodado en Japón y en Europa en idioma inglés. Además, Tykwer se encuentra finalizando el rodaje de *Heaven*, primera parte de la trilogía basada en *La Divina Comedia* que iba a dirigir Krzystof Kieslowski antes de su repentina muerte.

Jean-Luc Godard refirió algunos aspectos de su nuevo film. Se trata de un semidocumental en el que trabajará sobre los linyeras y desposeídos que deambulan desde hace mucho tiempo por París.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

EL EXPRESIONISMO Y MURNAU

Víctor Zenobi

Contemporáneo de la primera avanzada fílmica mundial (años 20 y 30), el expresionismo en el cine inaugura un recorte pleno de significaciones esenciales. Los efectos estéticos emanaban de un movimiento que encarnaba contradicciones estridentes de una época. Contradicciones que estaban en permanente expansión y que el expresionismo deconstruye hurgando en sus determinaciones e imponiendo las propias: impulso vital contra la representación, vivificación del espacio, alternancia lumínica. Lejos de la concepción mecanicista que postulaba a la imagen cinematográfica como espejo del mundo, el expresionismo se constituyó a partir de la búsqueda de los fundamentos del ser del cine en el cine mismo. Tuvo verdaderas eminencias entre sus cultores; entre ellos F.W. Murnau, a quien se utiliza en esta nota como modelo para analizar las estrategias metafísicas del expresionismo como movimiento precursor y transformador del espacio cinematográfico.

Un acontecimiento central de nuestra época es el descubrimiento de la cámara cinematográfica y de sus posibilidades. Me parece conveniente, si queremos decir algo al respecto, detenernos en unos de esos grandes momentos. El momento del expresionismo y de uno de sus cultores: Friedrich Wilhelm Plumpe, que los filos conocen con el nombre de Murnau.

Es conveniente mencionar todos los hechos importantes, pero la multiplicidad y la complejidad de los mismos, me obliga a restringirlos. Comenzaré examinando la palabra expresionismo. Worringer invocaba en ella la oposición del impulso vital a la representación, insinuada por la línea quebrada del gótico. Que un concepto desprendido de la arquitectura implique las aventuras de *El Golem* (Paul Wegener, 1920), *El gabinete del Dr. Caligari*(Robert Wiene, 1920) o *Nosferatu* (F.W. Murnau), no es disparatado ni casual. Hay en el arte gótico el resabio de antiguas tradiciones hebreas, heredadas literalmente de la Torá o de las interpretaciones cabalísticas de la misma. Referiré primero las que conciernen al espacio en la concepción de algunos cabalistas españoles muy antiguos, que consideraban a la Torá un cuerpo viviente con un alma. Chicatilla y Recanati, por ejemplo, declaran que la Torá es un organismo viviente que ha sido tejido con nombres sagrados; salvo que decir "sido tejido" es una expresión metafórica. No quiero extenderme demasiado, sólo quiero señalar su influjo, que espero no les parezca remoto, en la concepción de un espacio animado. Hasta la aparición de *El gabinete del Dr. Caligari*, los decorados y el fondo no había sido otra cosa que el marco para la gesticulación de los rostros y la actuación de los personajes. Una acción necesitaba porciones de espacios determinados para ser contextualizada o verosímil; incluso para resaltar una estética organicista como en el cine de Griffith o un procedimiento dialéctico como en el de Eisenstein. En el expresionismo, el espacio cobra una independencia sustancial que adquiere voz y presencia, formas y valores de color. Se ha vivificado pero de una manera extraña que permitirá el desprendimiento, desde un fondo informe, de lo inanimado que cobra movimiento. Esta peculiar manera de concebir el espacio tuvo inmediatas consecuencias, por eso es

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

apropiado evocar las que repercutieron en Murnau. La dinámica de sus encuadres anima el espacio que se mezcla con la acción y se expresa conflictuando la vida inerte de las cosas. El contorno se torna impreciso por las líneas quebradas que lo recusan y que eliminan las diferencias entre forma y fondo; los bordes del cuadro predisponen a una continua asechanza por efectos de una aureola oscura, a la manera de un diafragma parpadeante, que ya se insinuaba en los cuadros de Friedrich. En un espacio así concebido es crucial, inevitable, la aparición de *Nosferatu.*(1)

El expresionismo es el único movimiento del cine que ha tenido una preocupación metafísica; quiero decir, una real preocupación metafísica, del contenido, involucrada en los elementos puntuales a los que acude para solucionar ciertas cuestiones de índole estética. Por ejemplo, la utilización de la luz, entendida como intensidad que anima al espacio y que deviene de la teoría de los colores de Goethe, quien consideraba que el negro no era un color sino ausencia de luz. Debemos añadir a esto, que una perspectiva deliberada cuida que la luz sea reubicada por las formas geométricas de modo tal que las dota de un aspecto nuevo, inusual como inusual es la chatura de ciertos personajes.

Lo curioso pero también lo esencial de esta manipulación de los recursos, que en Murnau ha sufrido todas las variaciones hasta llegar al claroscuro, es el agregado de terceridad a la imagen bidimensional de la pantalla y todo lo que después extendió con ello. No sólo la impresión de profundidad con que la infinitud cobró una nueva relevancia, sino que, las partes intensivas por efectos de la dinámica del encuadre, sufren todo tipo de variaciones como en los planos de contracción-expansión entre personas y objetos en *Fausto* (2).

Estos serían algunos de sus aspectos formales. Pero también es necesario insinuar algunos de sus efectos narrativos; de sus argumentos que, si sostienen nuestra hipótesis, revelarán algo de la estructura imaginativa del expresionismo o de Murnau. Hemos mencionado *El Golem.* En la Aggadá talmúdica Adán es designado en un momento de su creación como Golem. Golem es una palabra hebrea que aparece en el salmo 139,16 de la Torá. Significa aquí y en las fuentes posteriores, lo informe, lo amorfo. Adán, a quien no le ha sido dada la facultad del logos. Creo, permítanme la disgresión, que la ciencia, no sé si subrepticiamente, busca un Golem, una réplica de hombre. A eso le debemos los transplantes y la ingeniería genética, tal vez a eso le debemos la robótica y la informática, ya que la primera computadora se ha llamado Golem. A eso le debemos también ese film llamado *Blade Runner* que retoma algunos conceptos de la imagen del expresionismo.

Bien, como pueden apreciar, el Golem revela su matriz en la Torá y ha sido interpretado por la cábala. Hay muchas versiones de una leyenda que narra las experiencias de un rabino que ha logrado por artes, que podríamos llamar mágicas, un Golem, es decir, un hombre que adolece la ausencia de la palabra, del logos. No quiero historiar las vicisitudes de *El Golem* de Wegener, que tuvo dos versiones. Pero he aquí que el cine, un arte nuevo, un arte que ya intuía su condición de autómata, sostiene desde el punto de partida la cuestión del nacimiento o de la producción hombre. El origen, que es el tema central de la metafísica en Occidente y que pone en cuestión lo que hemos considerado lo propio del hombre, su actividad y su pensamiento. Es difícil reducir una estructura imaginativa a una imagen. Tal vez podría acercarnos a ella indirectamente. Uno de los autores expresionistas que continuamente releo, es Kafka. Su obra abunda en animales o personajes animalizados que padecen fuerzas inescrutables. Por ejemplo en "Informe para una academia", "Médico de campo" y *La Metamorfosis*, que está cerca de *Nosferatu*, ya que ambas entrañan personajes que han sufrido o sufren una mutación; ambos carecen de libertad y no pueden desprenderse del extraño poder que los somete. Una y otra vez Kafka ha escrito relatos sobre animales u hombres animalizados y sobre ciertos artistas que delatan un rasgo común. Algo del autómata vincula al animal y al acróbata (3), y a todos los que realizan una tarea que depende de una sincronización crucial para su oficio o su arte; el arte circense, especialmente, en donde conviven autómatas del movimiento y seres excepcionales por alguna deformación. Las figuras del animal y las del acróbata que está signado por una incesante repetición. La repetición que posibilita la réplica y el autómata, no sólo los autómatas que Fritz Lang expuso en *Metrópolis* sino el autómata que es el cine y la condición nata que impone en el espectador ya sea porque lo ha fascinado la identificación o porque ha disimulado su condición de construcción. Es el propósito de esta nota, haber suscitado

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

una cierta continuidad de hechos esenciales, que me parecen esenciales: impulso vital contra la representación, vivificación del espacio, la luz involucrando a la teoría de los colores de Goethe y ciertas consecuencias: el negro entendido como ausencia de color que se presta para intuirlo como negación; la negación metafísica del blanco entendido como color del bien. El concepto de la alternancia lumínica que revela oposiciones fundamentales: orgánico inorgánico, vivo no vivo, sueño vigilia, que plantcaban y siguen plantcando algunos problemas originarios de la imagen: el tema del autómata o del hombre animalizado. ¿Será el asesino inconsciente de Caligari o el ser extraño metamorfoseado en vampiro, Nosferatu?.

Hay tres momentos con los que se puede ilustrar todo esto. Uno pertenece a *El gabinete del Dr. Caligari* y los otros dos a Murnau. Comenzaré por *La última carcajada*: En el ascensor del hotel y después montada en una bicicleta, la cámara realiza por primera vez un travelling en un circuito cerrado, no sólo siguiendo a los personajes sino también desplazándose entre ellos. El punto de vista se torna así independiente, y dota de una vivencia inusual y una mirada sobrehumana a la cámara. No es casual que Murnau, en la culminación del expresionismo, haya efectuado ese logro. La cámara no se confunde con el personaje, está fuera de él. Es un otro (un doppelganger) o siniestramente alguien o algo más. Un autómata mecánico capaz de animar lo inanimado y registrar cierta vida que se degrada o desciende junto al descenso real de la luz. En *Nosferatu*, Haecker, que ha arribado a la lúbrega intimidad del Castillo, está a punto de dormir. Lee las aventuras de Nosferatu, que narra su propia realidad y no lo sabe. Durante el sueño es succionado por el temible conde a quien encuentra al despertar al pie de su cama. Hacia el alba escribe a Nina: "He tenido sueños terribles, pero no te preocupes, son sólo sueños". Y en realidad hay sueños terribles que se confunden con nuestra realidad. Más de una vez despertamos temblando. Pero más de una vez eso reveló que la fascinación de las imágenes, el automatismo que incesantemente proyectan en los espectadores, hicieron olvidar las diferencias entre lo que ellos y los personajes ven. En *El gabinete ...*, el sonámbulo vestido de negro, que es enviado bajo el poder de Caligari a asesinar, se encuentra ante su última víctima, Ellen, que duerme vestida de blanco y se detiene. No es difícil advertir que el blanco ha detenido al negro. La luz a la tiniebla. Sin embargo me surge una pregunta: ¿no lo hará porqué Ellen durmiendo le revela a él su condición de durmiente?

NOTAS:

(1) Ahora juzgamos a *Nosferatu* como expresionista, pero en realidad es un film de exteriores, inusual para ese momento en Alemania. Los filmes expresionistas eran fieles al Kammerspiel, que se atribuye a Carl Mayer. Sobre lo que no cabe duda es en el tipo de actuación de los personajes y en la máscara que Murnau tomó de *Platz*, una pieza expresionista de Fritz von Unruh.

(2) Tanto en *Fausto* (*Faust*, 1926) como en *La última carcajada* (*Der letzte mann*, 1924) Murnau apela a la cábala desencadenada, pero en los dos años que median entre uno y otro film, ha aprendido a dosificar las profundidades del travelling y la extensión de las muras. En *La última carcajada*, Murnau arriba a la perfección de su arte y acaso nadie como él ha podido sugerir la expansión de lo sobrenatural o de la infinitud en un estudio.

(3) El vocablo alemán der Artist significa acróbata. Su procedencia francesa revela una vinculación entre lo artístico y lo circense. Que la figura del acróbata tenga una pertinencia puntual al expresionismo puede rastrearse hasta en las más tardías expresiones. En *El Huevo de la serpiente*, Bergman acudió a David Carradine por su movilidad acrobática, circense, para interpretar al personaje central.

Films de Murnau editados en video:

El castillo Vogelod,
1921 (Época)

Nosferatu,
1922 (Época)

La última carcajada,
1924 (Memories)

Tartufo,
1925 (Época)

Fausto,
1926 (Λ Video)

Amanecer,
1927 (Época)

El pan nuestro de cada día,
1929 (Época)

Tabú,
1929/31 (Época)

Fausto

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Lo que hubo

La mamá y la puta, Jean Eustache, 1973
(Proyectada el 22/04/2001 en el Cine Lumiere.)

Obra cumbre del desconocido realizador francés Jean Eustache, *La mamá y la puta* fue presentada en Cannes en 1973 y fue un escándalo en toda la Costa Azul. Es sabido cómo la mayor parte de los cineastas franceses se involucraron en los históricos sucesos del Mayo Francés del 68, física y cinematográficamente. Desde lo profundo de la historia que allí ocurría y desde una angustiada sensibilidad de autor, Eustache hizo explotar un proyectil de sombras demostrando que el lenguaje de la imagen y el sonido seguía rebelándose, escéptico, tras la frontera del arte. Muchas cosas sorprenden de este film; un absoluto predominio de planos fijos (media docena de panorámicas pulsionales y dos voluptuosos travellings cámara en mano), cinco personajes en constantes diálogos o monólogos, una puesta en escena simplísima, ascética; discusiones y situaciones amorosas de una franqueza y libertad desusada en estos tiempos. La mano del autor traspasa la pantalla y muestra su corazón desnudo. Es tan implacable en su propia disección que refleja todo un período, toda una generación
En la mayor parte del film no pasa nada y se siente de todo. También se percibe un violento discurso cinematográfico anticonvencional, perpetrado por un director dispuesto a no permitir que ninguna pacatería expresiva limite su cruda y lenta catarsis. Sus personajes también son provocadores, y entre el blanco y negro oscurecido y el nublado eterno de París, disimulan su pena pateándola de bar en bar, de habitación en habitación, de amor en desolación. Sorprende siempre, pero esta vez más aún, la actuación de Jean Pierre Léaud como un Alexandre inolvidable, que no logra asirse a nada de lo que hubo, desesperado por amar y ser amado, sabiendo que no llegará a ningún lado. Termina un extenso monólogo en un bar, corre de una mujer a la otra escapando del suicidio, prefiere el patético ridículo de la TV antes que el discursismo político en el cine. Y sentimos a Eustache –que aparece como un furtivo personaje cubriéndose la cara con gafas negras y largos cabellos– manifestándose a través de sus personajes sin convertirlos en títeres, sin restarles libertad de desarrollo; dejando su cámara silenciosa, sin cortar el plano, frente a una Bernardette Lafont impecable, sola, escuchando el vigésimo vinilo del film antes de la centésima llamada telefónica intentando retener al amor.
Veintiocho años pasaron para poder ver esta película impactante, y podría durar un par de horas más de sus tres y media, sin que mudemos nuestro asombro de la butaca del cine.
Jean Eustache se quitó la vida en 1982.

R. P.

Lo que habrá

Primera Muestra itinerante del Cine Argentino
Alternativa nacional

Desde el 10 al 15 de Julio

Organizada por: Cine Club Rosario, Centro Audiovisual Rosario, C. C. Cine Lumiere, Sub. de Cultura de la Asociación Médica de Rosario y Colegio de Escribanos

Se exhibirán los siguientes filmes en carácter de estreno:

Cabecita rubia, Luis Samperi
Cien años de perdón, José Glusman
Cerca de la frontera, Rodolfo Duran
Quién está matando a los gorriones, Patricia Martín García
Ciudad sin luz, Juan Carlos Arch
El astillero, David Lipszyc
Los libros y la noche, Tristán Bauer
Gallito ciego, Santiago Carlos Oves

En una muestra retrospectiva:
Rosaura a las diez (1958), Mario Soffici,
en su versión original (cinemascope) restaurada.

Sala de Conferencias del Centro Cultural Parque de España
Aprendizajes/Odiseas y antihéroes

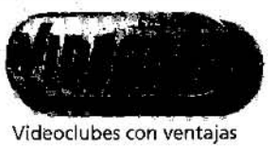
19 de junio, 20 hs.
Lo mejor de la vida (1975), Claude Miller

26 de junio, 20 hs.
La Biblia de neón (1995), Terence Davies

Centro Cultural Cine Lumière

7 de julio
Cicatrices (1999), Patricio Coll

8 de julio, 19 hs.
Identificación de una mujer (1982), Michelangelo Antonioni


Videoclubes con ventajas

Alquiler Automático de películas las 24 hs

VIDEOTECA
CLUB DE VIDEO • VHS Y DVD
La única con poder infomativo cultural sobre cine en video
Cine de autor, cine arte y educativo.
y por supuesto no nos olvidamos del cine de entretenimiento.
Entre Ríos 1772, Tel.: 481 7660

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Eraserhead, de David Lynch

THE HENRY SPENCER DARK EXPLOSION

LA ÓPERA PRIMA ES CASI UN MANIFIESTO PERSONAL, UN CONGLOMERADO DE IDEAS Y SENSACIONES, POR ESO SU URGENCIA, POR ESO LA BELLA IMPERFECCIÓN DE LO IMPERIOSO O LA EXTRAÑA PERFECCIÓN DE LA PRECOCIDAD. UNA ÓPERA PRIMA ES LA ENCARNACIÓN DE ESE GRITO INEVITABLE QUE HA ENCONTRADO POR FIN SU TERRENO IMPERMUTABLE DE EXPRESIÓN. POR ESO, TAL VEZ, ESTA SECCIÓN. POR FIDELIDAD A NUESTRAS PASIONES, PERO TAMBIÉN POR NUESTRA INCLAUDICABLE GRATITUD HACIA AQUELLOS QUE LAS DESPERTARON.

No resulta exagerado afirmar que *Eraserhead* sea uno de los debuts cinematográficos más notables e inspirados que se puedan concebir. Y aún más, evitando el irritante facilismo del culto a las películas intocables, es posible afirmar también que *Eraserhead* puede considerarse entre los diez mejores films producidos por el cine norteamericano en toda su historia.

Cabe preguntarse dónde encuentra sus bases esta obra inclasificable, de dónde surge su casi inaprehensible lógica interna, su extrañamiento hipnótico, su humor atroz, y su alucinada estética dark y apocalíptica. De los cortos antes realizados por Lynch, obviamente. Pero también de la ferocidad onírica del surrealismo, de las oscuras y retorcidas "visiones" expresionistas, y de la mecánica de aquellos films de orden subjetivo, donde los sucesivos estados del espíritu narran la deriva del pensamiento sin anclarse en la ligazón lógica de los hechos. Como *Vampyr*, de Dreyer, o *La caída de la casa Usher*, de Epstein, films donde la sutil descomposición del espacio y del tiempo inscribe al relato no en la reproducción narrativa de ciertos acontecimientos, sino en la sugerente libertad que respiran sus combinaciones secretas, sus más íntimas fantasmagorías, sus sensaciones puras. Sin olvidar tampoco las obsesivas y sofocantes pesadillas de Bergman: *Persona* y *La hora del lobo*, referentes inobjetables para la puesta en forma de la locura.

El drama de Henry Spencer es, en lo anecdótico, casi el de un hombre común. Henry es un trabajador en vacaciones (presumiblemente permanentes) que debe casarse con su novia porque ésta ha tenido un hijo (¿suyo?). Henry desea a su vecina (pura pulsión sexual que en cada aparición emerge de la más profunda oscuridad) y sueña con una especie de mujer idealizada, casi angelical. Además, no soporta el llanto constante de "su" hijo enfermo, y entonces su mujer lo deja.

¿Qué diferencia a esta obra de otras que narran historias similares?. A grandes rasgos, que la familia de su esposa es poco menos que un manicomio, que su hijo es un engendro monstruoso semejante a un ET con lepra, que el espacio que habita parece un devastado terreno postapocalíptico, que su existencia está regida por la voluntad de un "hombre de otro planeta", y que su vida transcurre en submundos paralelos, en uno de los cuales su cabeza es extirpada para ser utilizada como materia prima para la fabricación de gomas de borrar.

Mas allá de lo anecdótico, lo que se destaca en *Eraserhead* es su estructura a la vez oscura y fascinante, su discurrir lento por las vibraciones que agitan el pensamiento de su protagonista, su observación aletargada de una realidad escindida entre submundos interconectados, y ese transcurrir apesadumbrado de lo inexorable, de lo que se advierte detrás de un mundo en el que las cosas se han vuelto disfuncionales. También el absurdo surreal rarifica cada situación haciendo que no pueda asirse a lo reconocible, y se inserta tanto en los mecanismos de los sueños que la historia apenas se deduce del flujo esquivo de sus imágenes, de su apasionante gusto por lo insano y lo oculto revelado en ensoñaciones sutiles.

El terreno en el que se desarrolla *Eraserhead*, ese espacio abarrotado de

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

entradas y salidas que permiten el acceso a planos paralelos, no es otra cosa más que la encarnación de una atmósfera tortuosa extirpada al divagar de un cerebro ensimismado en su tenebrosa interioridad. El ir y venir entre los recodos de ese espacio disgregado, asume entonces la condición de un intento de fuga constante. De escape hacia un interior que a fin de cuentas no es menos horroroso que lo externo. Así, finalmente declarado inevitable el fracaso sospechado, la única salida posible es el crimen liberador y autodestructivo, la fuga inútil hacia ese paraíso atisbado en ensoñaciones. Henry Spencer, entonces, para clausurar su historia, asesina a su hijo monstruoso y se recluye en ese espacio soñado donde lo blanco sustituye a lo negro, donde la mujer idealizada lo aguarda, y donde tal vez encuentre por fin el punto culminante de su fuga: la muerte, real o no, de todas formas ya no importa en este punto, no cuando el relato jamás ha dejado que nos apartemos de ese oprimente clima pesadillesco en el que lo real se escabulle irremediablemente tras lo imaginario.

Por lo demás, *Eraserhead*, prefigura la totalidad de las constantes temáticas y formales de la obra de Lynch. Pero aquí, a diferencia de sus obras posteriores, el mundo imaginado no posee una capa externa reconocible, sino que está íntegramente construido mediante la anormalidad y la abstracción espacial. Es el "nowhere" por excelencia. Es ningún lado y es todos a la vez. Es un territorio de pura potencia, liberado y capaz de asumir múltiples y oscuras significaciones.

¿Qué podía esperarse de Lynch después de este debut?. Experimentaciones al límite que lo mantengan fuera de la producción industrial; o (y éste fue el camino seguido) la perfecta incorporación de sus rasgos desestabilizadores al mecanismo del cine de géneros, la metódica dinamitación de lo ordinario mediante letales dosis de un veneno alucinatorio.

Si al comienzo se decía que no es exagerada la afirmación que permite incluir a *Eraserhead* en una supuesta (y tal vez inútil) lista de los diez mejores films producidos por el cine norteamericano, habría que concluir agregando que en esa misma selección debería coexistir también, inevitablemente, la obra mas perfecta realizada hasta el momento por David Lynch: *Corazón Salvaje.*

T.O: *Eraserhead,* Estados Unidos, 1976
Dirección: David Lynch
Intérpretes: Jack Nance y Charlotte Steward.

Gustavo Galuppo

ya salió el espacio vacío,
revista de artes escénicas

{si lo tuyo es teatro}
busca el espacio vacío
todos los meses
en las salas independientes
$ 3.- mayo-junio 2001 rosario

el espacio **vacío**

casilla de correo Nº 671
correo central (2000) rosario
espacio_vacio@hotmail.com

Restaurant Parrilla

Almuerzo Ejecutivo:
incluye
bebida y postre $ 6.-
Jueves: pasta libre
Especialidades:
Mariscos, Frutos de mar y río

Reservas
Tel.: 0341-4477550
para todo tipo de eventos
Av. Belgrano 702
A una cuadra del Monumento

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Una película tan entretenida que usted no podrá evadirse

Un hombre de suerte ES UNA GRAN PELÍCULA RETIRADA DE LA DISTRIBUCIÓN COMERCIAL EN NUESTRO PAÍS POR LA CENSURA CLERICAL-DICTATORIAL, Y RECIÉN AHORA, VEINTICINCO AÑOS DESPUÉS DE SU FUGAZ ESTRENO, PODEMOS VERLA EN VIDEO.

CONSTE QUE ESTA RECUPERACIÓN IMPLICA, COMO EN TANTOS OTROS CASOS "DIRECTOS AL VIDEO", HABERNOS QUITADO LA FASCINACIÓN PROVENIENTE DE LA PANTALLA GRANDE.

Entre 1950-60, un grupo de jóvenes realizadores ingleses se agruparon alrededor del crítico Lindsay Anderson, y fundaron el movimiento *Free Cinema*. Cuestionaron las posiciones que venían del documentalismo de la Escuela Grierson –apoyado por ministerios oficiales y empresarios mecenas– que había decantado en una cinematografía conformista, proclamaron su independencia artística y se alinearon en un movimiento literario llamado "jóvenes iracundos". Viraron sus cámaras hacia los sectores obreros, y populares que los rodeaban e inundaron el reino de cortometrajes y telefilms ácidos y explosivos. Después de los 60 el movimiento se desactivó, pero la mayoría de esos cineastas continuaron sus obras individuales (Karel Reisz, Tony Richardson, Richard Lester y otros). Anderson había trabajado sobre la angustia inherente a la forma de vida contemporánea en varios de sus trabajos (*O Dreamland*, *Every Day except Christmas*, *This sporting Life*), exhibiendo un humor corrosivo que en *If* (Palma de Cannes en 1969) iba a destrozar el puritanismo victoriano y su herencia conservadora británica. En esa década distintos movimientos de cineastas surgieron en muchos países. Eran los tiempos del Mayo Francés con Godard y Truffaut encabezando marchas, de la resistencia vietnamita, de la primavera de Praga. Se respiraban aires intercontinentales de rebelión , y el cine estaba implicado.

1973: *¡O lucky man!*

Las derrotas de las ilusiones políticas y la dispersión de los movimientos sixties, habían devastado a muchos intelectuales y artistas europeos; muchos films de ese momento reflejaban un estado de desencanto político y desánimo existencial. Cambios de signo, diferentes a los esperados, se estaban operando.

En ese contexto, la propuesta del actor fetiche de Anderson, Malcom Mc Dowell, resultó un verdadero fresco de delirante anticipación histórica, compuesto alrededor de la concepción fundante de la carrera tras el éxito económico. Girando alrededor de un arquetípico vendedor novato dispuesto a convertirse en un sólido burgués inglés como vehículo vital de la historia. La película despliega en 3 horas una serie de acontecimientos claramente secuenciados, a modo de relato épico de un protagonista que deviene antihéroe.

Esa estructura de episodios vivenciales del hombre de suerte, Travis es intervenida por las apariciones del lánguido grupo pop de Alan Price comentando irónicamente las vicisitudes del héroe, alertando o aleccionándolo, con una voz inmanente que surge de lo profundo de la historia narrada para confrontarla con las actitudes del héroe, o las percepciones del espectador, ambos protagonistas en esta película.

El relato va recorriendo una espiral de estaciones reveladoras. Se inicia con el entrenamiento en la fábrica de Café Imperial donde aprende que entre la fabricación y el consumo está el márketing, y que hay que sonreír sinceramente al potencial cliente para que crea y compre. El trayecto de la ambición surca los rincones del reino, entre ventas y pedidos comprueba con ingenuidad que la policía también asalta en los caminos, que grandes fábricas cierran dejando en la calle a miles de desempleados, y que debe entrar en las fiestas ocultas de los grandes hoteles,

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

donde hará buenas relaciones con militares, jefes de impuestos, de policía o de diarios, entre conejitas y películas porno.

Mientras la radio anuncia conflictos bélicos por doquier y métodos zen para iluminar la vida, entra en zona militar y termina torturado y confundido con un espía ruso en una nueva situación de humor surreal. Otra zona narrativa lleva al optimista a aceptar el ofrecimiento para ser voluntario en una clínica de investigación, y nuevo giro sorprendente con otra de las especialidades británicas: la variante más "humana" de la oveja Dolly, mucho antes de que ésta fuera noticia.

En sucesivos cuadros dramáticos, Travis llega a pura audacia y gracias al amor pasajero de la bella Helen Mirren, a convertirse en asistente de un implacable ricachón top. Participa del corrupto arte de negociar con gobernantes de una neocolonia; tramita en el bar de la Cámara de los Lores permisos de venta de armas químicas para eliminar guerrilleros africanos que aseguren las inversiones de su jefe, y termina en la cárcel como corresponde a un perejil. Acusado de haber traicionado a su benefactor, eminente industrial, su perfidia es castigada para que sobrevivan las bases sociales: la buena fe, la ley y el orden.

Travis cambia sus concepciones leyendo libros en la cárcel, adopta la religión de hacer el bien, y se topa con espantosas situaciones originadas en la miseria. Desahuciado, apedreado y serio, se enganchará en el casting de una película...ésta misma. Y el propio Lindsay Anderson lo llevará al final reclamándole que sonría sin motivo, abofeteando su penoso rostro de ojos azules "como Steve Mac Queen".

Fugaces cuadros en negro ofician de separadores, como parpadeos para tragar el asombro que parece decir: está usted viendo una película, esto no es real. Es peor, es la conciencia poética de la gravedad de lo real.

Es una verdadera estrategia de transmisión de Anderson, que juega con la interacción entre los personajes del relato como cuando los músicos sesionan en interregnos; el propio film que devela sus mecanismos, y el cineasta que expone sus artimañas para comprometer al espectador en la trama sin atontarlo

Los actores rotan interpretando a distintos personajes, hay 3 pequeños cortos mudos con intertítulos disparando la narración al terreno idealista e hipócrita de la moral burguesa y su forma de impartir justicia. Como en tantas películas inglesas y en el rock de ese origen, el sistema de justicia y sus empelucados jueces tienen un rol destacado (en el intervalo del juicio a Travis, el juez deja caer su toga, y con la peluca puesta y slip rojo, es dignamente azotado con latiguillo por su vieja asistente).

En varias secuencias hay mujeres maduras que alimentan maternal y eróticamente a Travis para que siga por el mejor camino: la jefa de ventas estirando su pico en la degustación del café y de Travis; la dueña del hotelucho en donde se hospeda, que se preocupa por sus tardanzas y lo espera en su cama. O la esposa del vicario de la iglesia en el campo, que atiende cual dulce madonna al hambriento vendedor, con su tierno y voluminoso pecho a pasitos del altar...

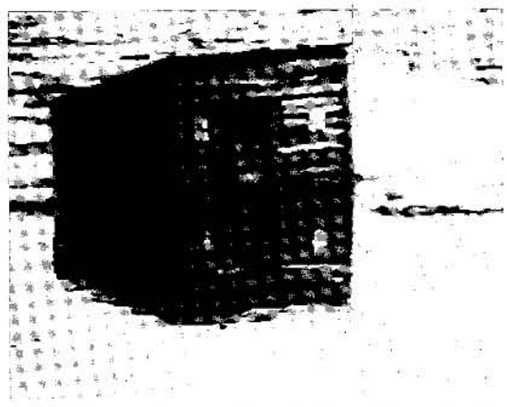
También hay hombres que le indican paternalmente el camino de aventura a recorrer: vaya y pelee, vaya y venda, vaya y haga el bien, vaya , confíe en mí; vaya y sonría.

Ambición y audacia, inescrupulosidad y dinero; son parejas de factores intercambiables para conseguir un mismo efecto. Juntas caracterizaron en los 80, el perfil del yuppie renovadamente conservador en la etapa de capitalismo –novedosamente– salvaje. El nuevo modelo debía arremeter sin contemplaciones para lograr el éxito individual, económico, sexual, profesional. Para eso disponía de viejas armas –argucias, mentiras, trampas, superficialidad– que se transaban sin restricciones en un mercado tan negro como el futuro. Esa realidad de deshumanización, marketing y moderno esclavismo, la creó Lindsay Anderson en *Un hombre de suerte* desnudando ácidamente sus viejos fundamentos.

Rubén Plataneo

T.O.: ¡O, Lucky man!
Inglaterra, 1973. 173 min.
Dirección: Lindsay Anderson
Guión: David Sherwin,basado en una idea de Malcolm McDowell
Intérpretes: Malcolm McDowell, Ralph Richardson, Helen Mirren
Editado por: El cine del mundo

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



LA OBRA DE LEV KULESHOV, REALIZADOR Y TEÓRICO SOVIÉTICO RECONOCIDO POR SUS PROPUESTAS SOBRE LA "GEOGRAFÍA IDEAL" CINEMATOGRÁFICA Y POR EL FAMOSO "EFECTO" QUE LLEVA SU NOMBRE, HA SIDO TAL VEZ LA MENOS DIFUNDIDA ENTRE LAS PERTENECIENTES A LOS REALIZADORES DE AQUELLA ESCUELA.

Sus planteos, quizás menos radicales que los de Einsestein y Vertov, y ligados al conocido desarrollo posterior de su discípulo Pudovkin, se centran en el estudio sistemático y minucioso de las posibilidades narrativas del montaje inspirándose en el cine de Griffith, pero excediéndolo plenamente, hurgando indefectiblemente en el descubrimiento de una solución ideal para la problemática de la especificidad cinematográfica. De esta forma, el montaje y su capacidad manipuladora, actúan en el método de Kuleshov relegando el papel del material pro-fílmico, del registro en bruto, considerado únicamente como materia prima susceptible de ser violentada. Sin embargo, su visión innovadora y sus planteos teóricos, parecen felizmente contradictorios al comprobar que *Dura Ley*, el primero de sus films editado en Argentina, hace gala también de un elaborado tratamiento en la composición y la fotografía de cada plano, tanto como en la elección de los actores y sus intensas composiciones dramáticas.

Dura Ley exhibe claramente en primera instancia la afición de Kuleshov por el cine norteamericano, y pone en evidencia la dirección propuesta en la aplicación de su "montaje artístico". La historia, inspirada en el relato *The Unexpected* de Jack London, se centra en un grupo de buscadores de oro, uno de los cuales, enloquecido por la codicia, elimina a dos de los restantes, dejando con vida a un matrimonio que lo apresará y lo mantendrá cautivo. Aislados los tres personajes por una inundación, el encierro corroerá progresivamente los ánimos hasta culminar en la representación de un falso juicio que decidirá la suerte del condenado.

La perfecta construcción del relato y la extrema concentración dramática, se sustenta no sólo en la impermutable elección de los rostros y en su crispada expresividad, sino principalmente en el arrebatado lirismo con que el montaje incorpora elementos del entorno (justificados siempre diegéticamente) para traducir la esencia íntima de cada situación. Así, la violenta tormenta desatada y la posterior crecida del río Yukón, se liberan sutilmente de su condición de marcas espacio-situacionales actualizables, para adquirir una intensa existencia poética que se condice con exactitud con las potencias afectivas de los personajes y las acciones desencadenadas. Igual como sucede con la escena del crimen, donde los objetos absorben y traducen las muertes violentas y la agonía, deslizando el eje hacia la sugerencia antes que a la mostración; allí, una taza de café que se derrama lenta y largamente, y un plato derribado que deja caer espesos borbotones de guiso se insertan repetidamente, en forma sistemática, delineando el progreso inevitable de esas muertes ligadas en su íntima afección a los objetos que las expresan.

No cabe más que la admiración ante la meditada construcción de este cine plenamente narrativo, sutilmente poético, donde una de las elecciones teóricas acerca de las posibilidades del montaje puestas a prueba en aquellos años, alcanza un grado de desarrollo y perfección palpable en la praxis, en el logro de un relato que oscila ambiguamente entre la contundencia de las acciones externas y el pulso de las motivaciones internas. Y concluida la visión del film, como efecto residual atravesado por las texturas de la ensoñación, es posible que queden inamovibles en la memoria del espectador aquellas siluetas al borde de la disolución caminando en medio de la tempestad, y las alucinadas imágenes de la casa inundada, perdida sola en la corriente del río desbordado. Casi como en un sueño.

Un sueño que, tal vez, y salvando las diferencias conceptuales, podría haber soñado alguna vez Tarkovsky.

Gustavo Galuppo

T.O.: *Po Zakonou*,
Rusia, 1926, 80 min.
Dirección: Lev Kuleshov
Argumento: *The Unexpected* de Jack London
Guión: Victor Shklovsky
Fotografía: K. Kuznetso
Intérpretes: Alexandra Khokhlova, Vladimir Vogel y Porfiri Podobed
Época Video Ediciones

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Los niños culpables

CON UNA PUREZA PRIMITIVA Y POÉTICA INUSUAL EN EL CINE NACIONAL, LA NARRACIÓN DE *El secuestrador* PODRÍA VERSE COMO EL ANTECEDENTE MÁS DIRECTO DE LOS TEMAS DEL "NUEVO CINE", DEL QUE SOBRESALEN TÍTULOS COMO *Pizza, birra, faso.* YA SE ESTABLECEN AQUÍ LAS COORDENADAS DE UN CINE QUE INDAGABA EN LAS RAZONES DE LA MARGINALIDAD DESDE EL INTERIOR DE SUS PERSONAJES SIN PERMITIRLES ASOMAR LA CABEZA. COMO PRUEBA IRREVERENTE DE UN ESPACIO CERRADO.

Desgarradora por una especie de metafísica de la sordidez y lo irreductible, *El secuestrador* es una película hecha por un Torre Nilsson despojado del manierismo que caracterizaría su obra posterior. Obra temprana del director de *La mano en la trampa*, en *El secuestrador* confluyen algunos de los signos del mejor neorrealismo junto a un derroche de sadismo y violencia sin que medie ningún contexto humano de locura sino el más terreno de las zonas marginales o reductos de desposeídos; tensando una cuerda que preanuncia la tragedia de un país que entra en la era moderna y exhibiendo las humillaciones de las clases sometidas siempre más allá de lo racionalmente admitido.

Cruda, ligera y ubicua, a la banda de malandrines se le pega la cámara como otro compinche. Con prescindencia de cualquier crítica social el relato fluye con las correrías de esos chicos que buscan cada día unas monedas para ir tirando. Seres de las orillas, de más allá del puente, rodeados de miseria alcohólica, no pueden sino aportar el lado perverso de la infancia, aquel en el que la luz y la inocencia –el ámbito de los niños– desaparece ahogado en la maldad del mundo.

El riguroso blanco y negro, por momentos de estética casi expresionista, subraya el mundo soterrado de los temores infantiles cuando los deja expuestos al sistemático e implacable acoso de una realidad demoledora. Tres pequeños y un bebé –el bolita– comandados por uno que canta dieciséis años (El Berto de Leonardo Favio), andan a la caza de algún afano que les reporte unos pesos. ¿Para qué?, ninguno de ellos sabrá respondérselo puesto que sueñan con el momento en que ya no tengan que llevarse algo de algún lado y después venderlo. Se trata de un mundo de fulgor bestial; la vida va tornándoseles insoportable de la misma forma que antes pudo tener tonos aliviados o aceptables. Son seres solitarios con una inagotable capacidad por vivir en condiciones en que la vida se rebela en contra. El lamento de la ciudad, cruzando el puente, allá en el centro al que asiste Berto con su novia una noche de sábado se ha convertido en una invectiva para subsistir. Una feria de diversiones abandonada, un cementerio, un riacho nauseabundo, violaciones y muertes inadmisibles son la medida injusta pero exacta de un vacío coreografiado por actos inevitablemente trágicos incluso cuando parecen juegos.

El deterioro, la agonía, lo fatídico genera en estos seres un vítreo sistema de afectos para aguantar lo que les toca. Finalmente, estos ingenuos delincuentes que también son príncipes, acabarán confesando su infelicidad como en un sueño que ofrece la inerte y atractiva vitalidad de las cosas inventadas, de las mentiras y saben, como pocos, que la ciudad –el mundo– irreconocible y monstruosa los ha declarado culpables.

No saben de qué ni les importa puesto que para ellos la verdad será siempre innecesaria.

Juan Aguzzi

T.O.: *El secuestrador*, 1958
Director: Leopoldo Torre Nilson
Guión: Beatriz Guido y L.T. Nilsson
Fotografía: Alberto Etchebehere
Intérpretes: Lautaro Murúa, María Vaner y Leonardo Favio
Editada por El cine del mundo

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

El viaje perpetuo: el cine de Bill Morrison

"Admitamos la naturaleza alucinatoria del mundo. Busquemos las irrealidades que confirman dicha naturaleza."
J. L. Borges

El cine como metáfora

EL CINE TAL VEZ SEA EL MEDIO MÁS IDÓNEO PARA FUNCIONAR COMO METÁFORA DE LA VIDA, Y VICEVERSA. ES UN VIAJE CON PRINCIPIO Y FIN, Y AÚN MÁS: ANTES DEL PRINCIPIO Y DESPUÉS DEL FIN, YA EN EL REINO DE LA MENTE DEL ESPECTADOR. FOTOGRAMAS COMO COMPARTIMENTOS, SENTIDOS EN FUNCIONAMIENTO, CONTEMPLACIÓN Y TODO LO QUE VIENE ASOCIADO A ELLA. LUZ Y OSCURIDAD, NACIMIENTO Y DECADENCIA.

El cine es un medio de base físico: se palpa, se ve (o no), se escucha (o no), como nos recuerda el *Arnulf Rainer* de Peter Kubelka. También es burla (ilusión): nos hace creer en el movimiento, pero es una sucesión de imágenes fijas. Es el sueño despierto, memoria, imaginación. Y todo transcurre en el fantástico tiempo. Como decía el vanguardista Walther Ruttmann en la década del 10: "pintando con el medio del tiempo", o "esculpiendo", mucho más cerca, de acuerdo a Andrei Tarkowski.

El espectador de espectros

El espectador divide las aguas: de un lado queda el cine industrial –realista, dependiente de convenciones y de la repetitiva teoría de conflicto central–, asociado a un espectador pasivo. Del otro, el cine del espectador activo –necesario, real, integrado a la obra– quien construye en su mente el sentido del espectro o imágenes. El cine activo se ha dado en llamar indistintamente independiente, de vanguardia, underground o experimental.

El generador de espectros

Desde hace poco más de 10 años, Bill Morrison explora este territorio invisible, con maestría. Nos invita a viajar en un tren fantasma, obsequiándonos espectros de historias construidas con la esencia misma del cinematógrafo.
Bill Morrison es un reconocido exponente de la vanguardia de Nueva York y prácticamente desconocido en nuestro país. Ha sido beneficiado con numerosos premios y becas, además de dos muestras individuales en el Millennium, el Centre Georges Pompidou, el Anthology Film Archives y el Museo de Arte Moderno de Nueva York.
Su trabajo con el material de base (fílmico) parece retomar la digna tarea artesanal de los realizadores que trabajaron en el género durante las décadas de los 60 y 70, entre los que podríamos destacar a Arthur Harold Lipsett, Stan Brackhage y David Rimmer, entre muchos otros. Si bien se asemeja formalmente a la obra de Lipsett, Morrison cultiva un estilo personal, autorreferencial y sin la elevada cuota de cinismo del canadiense. El empleo del lenguaje hablado o escrito es minimizado, dando prioridad a las imágenes (Morrison es un excelente director de fotografía y camarógrafo) y en menor medida a los sonidos. Sus collages cinematográficos están construidos mayormente con material de archivo, una especie de ready-made audiovisual. Resignificados, las imágenes y sonidos se entretejen con su propio material, muchas veces refotografiado con una impresora óptica (optical printer), un instrumento tradicional de la vanguardia cinematográfica que permite reencuadrar, modificar y multiplicar cada fotograma. La relación entre los elementos que conforman sus películas es equilibrada y hábilmente orquestada como en un Dziga Vertov, ya que Morrison sabe controlar y aprovechar muy bien la

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

técnica del montaje cinematográfico, y por lo tanto el tiempo y la relación entre sucesivas imágenes. También explora narrativamente el espacio que existe entre el sonido y la imagen, sin desperdiciar la oportunidad para deslizar su personal humor, algo ácido, por cierto. Un recorrido por su obra nos hace reflexionar críticamente sobre los distintos aspectos de la existencia y de la naturaleza humana.
Estos son algunos de sus trabajos más significativos:

Night highway 1-3
1990, 7'
Este tríptico representa la ruta vista por los famosos asesinos conocidos como la Familia Manson, mientras ponen en marcha su propio apocalipse.

Lost avenues
1991, 6'
Lost avenues considera la naturaleza efímera de nuestra memoria: nuestro esfuerzo para capturar y dominar nuestros sueños, nuestras historias y nuestra naturaleza.

Footprints
1992, 6'
Footprints compara la evolución del cinematógrafo con la propia evolución del ser humano en el siglo XX.

Photo Op
1992, 5'
Photo Op pone al descubierto las emociones conflictivas de las victorias en tiempos de guerra y sus derrotas asociadas, por medio del uso de material de archivo que es lentificado para alentar la contemplación de lo que hay detrás de la imagen.

The death train
1993, 17'
The death train representa la historia del cine, donde cada fotograma es un compartimento. Viejo material de archivo sobre trenes es combinado con animación de zoetropos, antiguos informativos y películas educacionales.

Cross country
1996, 8'
Un viaje a través de los E.E.U.U., donde se imprime al horizonte un ritmo vertiginoso que lo transfigura. Morrison emplea el intervalómetro, que permite disparar un fotograma cada una x cantidad de segundos.

Vigneti
1996, 5'
En esta oportunidad el artista aprovecha el efecto fragmentario del obturador de la cámara de video, que acerca las coloridas y rítmicas imágenes al imperio de la abstracción.

Moda
1995, 8'
Filmada en el centro de la moda durante una residencia en Italia. Morrison construye una brillante y plástica obra de contraposiciones, rituales y contrastes.

The ghost trip
2000, 23'
Sinopsis de la realidad: Morrison y unos amigos emprenden un viaje a través de los E.E.U.U. en un viejo coche fúnebre, que se rompe antes de llegar a destino. Sinopsis del filme: ¿un sueño surrealista?, ¿un viaje inconcluso?, ¿ambos? (estrenada en nuestro país en el Centro Cultural Parque de España de Rosario).

Otros filmes de Bill Morrison:
The World is round (1994), 5'
Nemo (1995), 6'
Another sky (1996), 8'
The film of her (1996), 12'

Rubén Guzmán

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

IAN KORNFELD, PORNOIS, Y LISA KERNER, SON NOMBRES QUE SE REPITEN EN DOS CORTOS REALIZADOS EN VIDEO EN LA CIUDAD DE BUENOS AIRES. OBRAS DESMESURADAS, ESTETIZADAS HASTA EL EXCESO, MODERNAS, ARREBATADORAMENTE MUSICALES, Y TAN PARECIDAS ENTRE SÍ COMO DISÍMILES. (*Agnes*) Y *Bion* SON LOS NOMBRES QUE LLEVAN ESTOS VIDEOS REALIZADOS EN 1998 Y 1999 RESPECTIVAMENTE. IAN KORNFELD ES MÁS O MENOS LA CABEZA VISIBLE, EL COAUTOR DE LOS DOS TRABAJOS, PORNOIS ES UN DÚO DE MÚSICA ELECTRÓNICA DEL QUE KORNFELD FORMA PARTE Y ES RESPONSABLE TANTO DE LA BANDA SONORA DE LOS DOS VIDEOS COMO DE LA COAUTORÍA DEL PRIMERO, Y LISA KERNER ES LA ACTRIZ FETICHE DEL GRUPO Y LA CO-REALIZADORA DEL SEGUNDO.

¿Qué son entonces estos videos abocados tanto a la experimentación narrativa como estética?.

(*Agnes*), indudablemente, es un monstruo, una criatura compleja e inacabada.

Y *Bion*, ante todo, es el placer infantil por el juego y la irrelevancia.

Agnes, la consagración de los nuevos monstruos

"Yo soy once personas ... Doce, conmigo ..."

Agnes (ambas, la obra y la protagonista, ya que las dos llevan el mismo nombre), es un monstruo, una configuración anormal estructurada en base a retazos, a fragmentos arrebatados a otras formas aniquiladas:

Agnes, la protagonista, es un antihéroe postmoderno; un ser incompleto, andrógino, una criatura suburbana insatisfecha que se alimenta y se arma de recuerdos ajenos mediante un rito de vampirizacion.

(*Agnes*), la obra, es la sublimación de la síntesis postmoderna: una narración alimentada por fragmentos apropiados de géneros cinematográficos (el fantástico y el policial), por un cruce e indiferenciacion de soportes (super 8 y video), por una oscilación entre el naturalismo y la abstracción, y por la utilización de registro propio y registro preexistente (cortos experimentales realizados por la abuela del autor). La nueva configuración lograda adopta la forma de un monólogo interno que dota al relato de una fantástica impronta ligada a los procesos mentales. La esencia de la historia, en este caso, no se desprende de la ligazón lógica de los hechos, sino de la confrontación entre el divagar del pensamiento y la manipulación de una imagen que respira una profunda sensibilidad, una intima significación dramática arrancada no sólo a los hechos narrados sino al soporte mismo.

Esta noción completa y abarcadora de la puesta en forma audiovisual, desarrollada en este caso en un video de veinticinco minutos de duración, incorpora, a los habituales elementos de la construcción fílmica, un elemento enunciativo y expresivo relegado a experimentaciones abstractas: la intervención sobre el soporte, sobre la materia palpable como posibilidad de "registro" de lo íntimo exteriorizado, como asechanza de sensaciones inhaprenseibles que se inscriben no sólo en la superficie de la pantalla sino también en el cuerpo humano a modo de tatuajes en movimiento. Este cuerpo, el de Agnes, la protagonista, fragmentado y rodeado de una oscuridad cerrada que lo ubica en un espacio pri-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

vado de coordenadas espacio-temporales reconocibles, se convierte en una pantalla dentro de la pantalla, un terreno de litigio en donde se inscriben (proyectadas) abstracciones coloristas y a través del cual circula (o atraviesa) una voz ubicua y fluida que (en un francés sumamente sugerente, interpelando tanto al espectador como a sus víctimas) relata la deriva de ese cuerpo-cáscara que no contiene ya una persona sino todas las devoradas. Y son esas imágenes, las correspondientes a los recuerdos disímiles de los sujetos vampirizados, las que se encarnan evocadas por quien ya no tiene memoria propia sino sólo ajena, y son esas visiones las que se inscriben tanto en el relato esbozado como en el cuerpo-pantalla de Agnes: las del viejo obsesionado que no deja de auscultar fonógrafos, las de la chica que junta insectos para materializar la absurda empresa de venderlos en los trenes, y las del ciego que sólo veía colores.

¿Por qué entonces la preponderancia de estas abstracciones coloristas que pueden ser atribuidas a esas visiones de la ceguera?, tal vez por pertenecer a la vida interna de un sujeto y no al contexto real, tal vez por corresponderse con esa ceguera de Agnes que la obliga a buscar a tientas en otras personas lo que en la suya es sólo insatisfacción. O, tal vez, simplemente por funcionar como un transmisor de sensaciones puras, un maravilloso y sobrecogedor recurso capaz de sugerir lo inexpresable.

Así, mediante un gesto desmesuradamente estetizante, el relato se inscribe y se desarrolla en un espacio no actualizado, y recorre confortablemente la fluidez del pensamiento sutil, de las afecciones anteriores a la acción, de la interioridad que esconden un cuerpo falso y una voz neutra y esquizofrénica.

¿A quién habla Agnes?, ¿a quién se dirige esa voz omnipresente?. A su víctima, a la última, porque Agnes ha decidido retirarse de su empresa vampirizadora por haber cometido un error, porque todo tiene reglas y ella ha violado una, se ha comido la memoria de alguien prohibido. Entonces debe terminar. Y a esa víctima le cuenta su infortunio, a esa, la última, y a nosotros, al espectador interpelado directamente, frente a frente, poniéndonos en posición de posible víctima, o mostrándose como reflejo perturbador de nuestra misma condición de incompletud, de nuestras mismas ansias vampirizadoras.

Finalmente, cuando la historia transmuta en persecución policial y Agnes es acorralada, el relato no concluye. Se detiene. Porque los vampiros postmodernos tienen además el don inútil de predecir los cambios climáticos, y la extraña gracia de poder detener el tiempo.

Y Agnes, encañonada por la policía frente a su víctima, detiene el tiempo, suspende el relato antes que clausurarlo, y nos deja con la única imagen de los números de un reloj parpadeante, inmovilizado en los mismos dígitos.

Sabemos entonces que nada ha concluido, lo que ignoramos es si esto alguna vez retomará su curso. Porque si tenemos la certeza de que estos seres incompletos pueden detener el tiempo, lo que desconocemos, es si también tienen la monstruosa capacidad de reactivarlo.

Bion, los juegos y el placer de la irrelevancia

Bion se emparienta con (*Agnes*) en ciertos aspectos del tratamiento estético pero se aleja de su base narrativa. *Bion* no narra, describe un cuerpo, lo mira jugar mientras juega con sus partes, lo fragmenta hasta la casi imposibilidad del reconocimiento y lo rarifica con la bella imperfección de la imagen-video, con el extrañamiento cromático, y con un desenfoque parcial y deliberado. *Bion* describe un cuerpo pero a la vez lo vacía y lo borra, lo reinventa como un producto mediatizado por la imagen autorreflexiva, una imagen que habla de sí misma antes que del objeto-cuerpo al que se refiere. *Bion* es música de Pornois encarnada en un sofisticado regodeo estetizante, lúdico, que sabe gozar plenamente del placer de la irrelevancia, de la mostración injustificada, de la búsqueda de la conmoción puramente audiovisual. ¿Es entonces *Bion* "solamente" un clip?.

Es posible, sobre todo por adjudicar a la música el rol fundamental de eje rector de la estructura rítmica del video, y por su carácter de acumulación fragmentada de imágenes independientes tratadas con rigor estético.

Para apreciar plenamente *Bion*, entonces, sólo es necesario entrar en el juego propuesto: el juego de las formas y los colores, de la música y de la belleza de esa imperfección, el juego de los cuerpos que carecen de otro fin que el de jugar.

El juego por el juego mismo. Infantil, si se quiere, pero tal vez por eso *Bion* es capaz de contagiar ese maravilloso goce de la percepción desnuda.

Gustavo Galuppo

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

El documental y la temperatura de la realidad

El III Festival de Cine Independiente de Buenos Aires ha sido sin lugar a dudas el evento cinematográfico en lo que va del año con sus 210 películas exhibidas, seminarios, charlas y la publicación de dos libros. Hubo calidad en los films exhibidos, así como la presencia de excelentes realizadores como Eduardo Coutinho, Jim Jarmusch o Bela Tarr entre otros, y críticos como Jonathan Rosenbaum que consolidaron un espacio significativo.

El *Bafici* se transformó en un faro del cine independiente mundial. En esta edición, abundaron las ficciones y los documentales con material variado y curioso. Como un aparte de una visión general, como un corte, esta reseña refiere una selección de algunos documentales de alto valor artístico que se exhibieron en el Festival.

Cinéma Vérité, Peter Wintonick, 1999 ▶
Documental sobre documentales. Definiciones como cámara stylo, cine directo, cine verdad, movimiento estético, punto de vista y ética de la mirada se declaran ante la cámara. El director canadiense Peter Wintonick, con apabullante honestidad, busca en los pioneros del cine directo señales de vida. Ante la cámara se confiesan Richard Leacock, D.A. Pennebaker, Frederic Wiseman, Karel Reitz y otros. Realizadores que aún no han perdido la pasión y celebran con entusiasmo de un niño con un juguete nuevo, la aparición de las cámaras digitales pequeñas. Ellos lucharon toda su vida por conseguir equipos livianos. Obsesionados en "darle al espectador la sensación de estar allí" como diría Leacock, y con un sentido religioso se exponen las premisas:

- Empezar joven
- Mirar, mirar, mirar.
- Filmar, filmar, filmar.
- Rezar

El azar fue generoso con ellos, los directores del cine directo se creían parte de la historia y no tenían preocupaciones por la subjetividad y la objetividad ya que no tenían miedo de filmar. Ese sentido de autodeterminación para construir el destino de los hombres y el de ellos mismos hace de este documento algo imprescindible. "La buena película es la que harán mañana", dice Grierson ante los estudiantes. El cine documental a más de 100 años todavía esta por inventarse.

Vies, Alain Cavalier, 2000
Alain Cavalier toma una cámara y entabla una relación con cuatro personas ordinarias. No hay tragedias ni conflictos en términos dramáticos. Solamente se propone registrar la intrascendencia de un momento en la vida de cuatro personas: un cirujano oftalmólogo operando por última vez, un escultor y sus obras, un carnicero haciendo su trabajo y el recuerdo de una mujer que trabajó con Orson Welles en los años setenta. Documental sobre lo imperecedero y efímero del hombre, el episodio sobre la mujer que trabajó al servicio de Wells es desmitificador y fascinante. Cavalier y la mujer penetran en una de

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

las casas donde Orson Welles vivió en los 70. La casa abandonada remite al Xanadú de *Citizen Kane;* aquí en vez de estatuas y grandes puertas aparecen trozos de guiones, bidets destrozados que Welles rompía continuamente debido a su peso, y Cavalier preguntando cuánto pesaba mientras filma un inodoro donde el maestro del cine sentaba sus 180 kilos. La mujer, a la que nunca vemos a excepción de unas manos que atan el cordon del cámara, confiesa que pasaban horas mintiéndoles a los productores por teléfono. Su frase "me curó de anhelar la celebridad" es una de las claves de este film.

Contra la domesticación

Uno de los eventos más importantes del festival fue la muestra sobre Chris Marker. Cineasta francés nacido en 1921, llevó al documental a la categoría de poesía, ensayo, manifiesto político y ficción a la vez. Destrozando la idea de objetividad del documental, sus trabajos podrían definirse como el registro de una conciencia perturbada por las imágenes. Realizador obsesivo, es imposible sustraerse al poder de sus imágenes, al encanto de sus palabras.

1- Ahora le vamos a hablar de ...

Documentales de contrainformación que ponen al mismo Marker en la pesada tarea de preguntarse si lo que está realizando no va en contra de su ideología. Y la pregunta que surge es ¿existe una acción para la teoría?

On vous parle de Prague trata sobre un juicio que se realizó en Praga a un lider comunista por no ser un verdadero comunista. Documento contra el estalinismo, le plantea a Marker la siguiente pregunta ¿hacer una crítica al estado de situación del país socialista no es llevar agua al molino del capitalismo? Se responde con "la verdad es revolucionaria". La descripción de cómo un juicio se transforma en una pantomima, en una representación ensayada, donde no cabía ningún tipo de improvisación, es escalofriante. Las repuestas ya estaban escritas y la historia también a no ser por estos documentales.

On vous parle de Chile: un extenso reportaje a Salvador Allende cuatro meses después de asumir como presidente de la república. Allí se le pregunta sobre la revolución, la violencia, los actos de gobierno. Un documento que a más de veinticinco años produce una dialéctica con la historia que resulta conmovedor.

On vous parle de Paris: un extenso reportaje a un editor parisino de libros revolucionarios. Un editor se define por su catálogo. Y no sólo por lo que publica sino también por lo que no publica.

2-El dilema de la domesticación.

Marker desarrolla ideas como por asociación libre y se resiste a ser domesticado por la cultura y a autodomesticarse. En *Les statues meurent aussi* (1953) documental codirigido con Alain Resnais plantea al igual que *Vive la Baleine* (1972) la aberrante idea de domesticación del hombre blanco para con el mundo, sea esta una ballena, unas máscaras rituales africanas o una persona de piel negra. Este temor constante a ser domesticado por la cultura capitalista se puede apreciar tanto en *Ahora le vamos a hablar de ...* como en *Vive la Baleine* donde la ballena pasa a ser convertida en grasa para iluminar un hogar, aunque eso conlleve a la extinción de la especie. ¿Marker tendrá el temor a ser domesticado y de esa forma extinguirse como documentalista?

3-Un juego de computación

Level 5, 1996. En la batalla de Okinawa 150.000 personas se suicidaron durante la invasión de la isla japonesa por parte de los aliados en la segunda guerra mundial. Ese fue el trueque de Japón para conservar la monarquía (un sacrificio, una inmolación) luego de saber que la derrota era inminente. La imagen de un hombre en llamas aparece una y otra vez como un continuo en el film, y Marker señala como ese hombre se repite en la historia del cine documental. Una secuencia memorable muestra a una mujer tirándose por un acantilado frente a la cámara de un soldado norteamericano. Y allí surge nuevamente la reflexión sobre el medio. ¿Se hubiese tirado la mujer de no existir la cámara? ¿No hubiese quedado como una cobarde frente al pueblo norteamericano? El camarógrafo sólo tuvo que disparar.

Pablo Romano

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

La rebelión del carnicero

Fragmento de un guión de Antonin Artaud
nunca llevado a la pantalla

La rebelión del carnicero PARTE DE UN PROCEDIMIENTO INTELECTUAL ANÁLOGO AL DE *La concha y el reverendo*, PERO TODOS LOS ELEMENTOS QUE EN EL FILM PRECEDENTE NO EXISTÍAN MÁS QUE EN POTENCIA: EROTISMO, CRUELDAD, GUSTO POR LA SANGRE, BÚSQUEDA DE LA VIOLENCIA, OBSESIÓN POR LO HORRIBLE, DISOLUCIÓN DE LOS VALORES MORALES, HIPOCRESÍA SOCIAL, MENTIRAS, FALSO TESTIMONIO, SADISMO, PERVERSIÓN, ETC., SON EMPLEADOS AQUÍ CON EL MÁXIMO DE LEGIBILIDAD.

ARTAUD, SOBRE SU GUIÓN

Plaza de L'Alma. Un hombre angustiado, en extrema tensión. Pasea nerviosamente esperando a una mujer que no llega. Son las dos de la mañana. La plaza está completamente vacía. Un carro de carniceros que llega a toda velocidad gira bruscamente y un buey sale despedido. Los carniceros insultan al hombre, se apean, cargan el buey a sus espaldas. El loco se aproxima, con aire interesado, pero su aire interesado es algo tan terrible que los carniceros se montan al vehículo y huyen.
El loco, más obsesionado cada vez, entra en *Chez Francia.* Se advierte que bastará con que su obsesión se fije para que estalle en una crisis.
Se sienta. Curiosidad general. Discusión entre el personal. ¿Van a servir al loco?
Entra una mujer, agitando el aire, acompañada enseguida por un gigoló. Las maneras de la mujer irritan al loco. Oscila entre el odio y el deseo. La mujer se interesa por el loco, quien con aire ido se decide al fin a sacarle la lengua.
El gigoló se levanta para provocar al loco. El loco le observa con aire macabro, y como el gigoló se adelanta le da un puñetazo en toda la cara, diciéndole sin levantar la voz

Atención, tu cabeza al carnicero.

En este momento el camarero deja caer la bandeja. El ruido tremendo de la bandeja hace sobre el loco una impresión horrible. El gigoló se desmorona entre sus manos, y como todos los parroquianos de pie se le acercan, el loco tiene súbitamente un vacío durante el cual queda congelado, y se oye el ruido del carro de los carniceros corriendo sobre el asfalto de madrugada, el repiqueteo de los cascos de los caballos.

Luego, de nuevo, el ruido del café. El loco se ha recuperado, pero se mantiene ante sus ojos la visión del carro al galope, crujiendo en un ángulo de la pantalla semejante a esas imágenes minúsculas que bailan en el techo, en una habitación oscura, por efecto de los intersticios de luz de las cortinas. Grita mirando a las gentes del café que le miran fijamente como idiotizados

Al matadero.

Enseguida es muy tarde.
Todos los clientes del bar están ahí, alineados, irreconocibles, deformes, cojos. El loco les pasa revista. Ellos, inmóviles, él, estirando un brazo, levantando un párpado, inspeccionando una boca. Todo el grupo se descompone, se expande por la plaza solitaria, con una sucesión de avenidas sobre el cielo donde no se ve más que a un solo hombre.

Les reencontramos corriendo por el campo, deslizándose cada uno por una pendiente muy acusada sobre un objeto especial. Y enseguida el loco en el estribo de un taxi, lanzado a toda velocidad. En el interior, el gigoló y la mujer juegan al "vuelan, vuelan", inconscientes. Y sobra la capota, un enorme carnicero.
Pero el loco mira a la mujer y aisla su pecho, que ocupa un ángulo de la pantalla, rodeado por la punta de un enorme cuchillo triangular, que gira en torno sin tocarle. (Como la aguja de un reloj de sol.)
Después el carnicero que sujeta en la mano dicho cuchillo.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Fernando Romero **Diseño**
Tel.: 462 4537 • romerof@yahoo.com

SPC
IDENTIFICACION GRAFICA

Archivo Histórico de Revistas

Cines Del Siglo

- ✔ Salas Climatizadas
- ✔ Sonido Dolby Surround
- ✔ Imagen alta definición
- ✔ Drugstore

Estrenos Mes de Julio

Pearl Harbor
Atlantis
Jurassic Park III
Chiquititas
Anteojito y Antifaz

Shopping del Siglo
Córdoba y Pte. Roca
Tel.: 4250761

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Cerca de todo..., lejos del resto