

SALVO VER PELÍCULAS

Detrás de un vidrio oscuro

de Marcelo Blanco

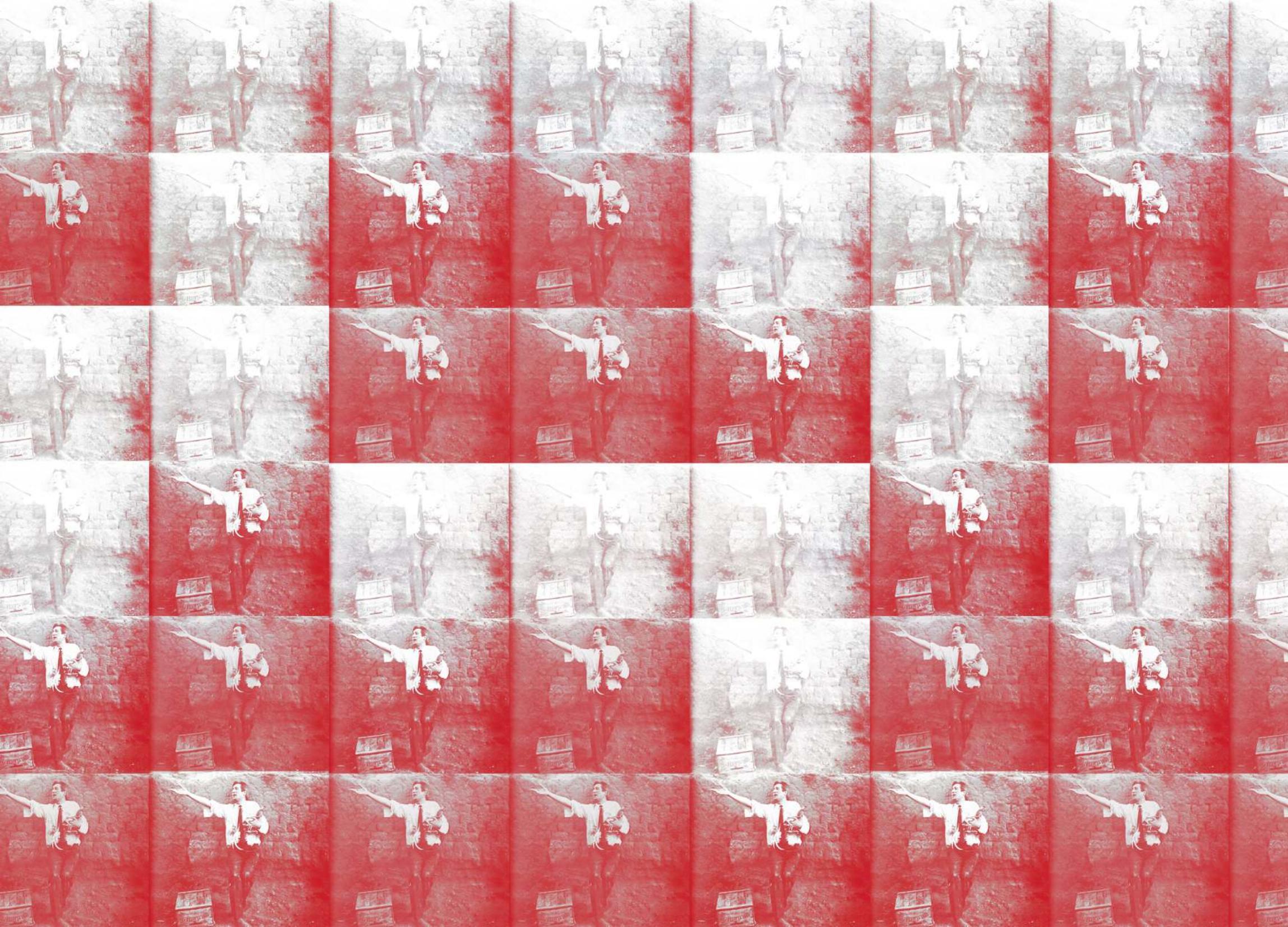
Apogeo de luces y sombras de Abel Posadas



textos de:
Aymonino
Canevaro
Durán
Foglia
Lailhacar
Paroni
Pascual
Posadas
Rodríguez
Roldán
Sonaglia
Tomassoni

música de:
Pángaro





OTRAS OBRAS DE LA EDITORIAL La Con-Heja

<https://www.bibliotecaflotante.org/>



LIBROLIBRE

[EDICIONES DE LIBROS
DE ARTISTAS]

01. **NO ME ARROJES AL OLVIDO**

M. Blanco (2020)

02. **ERO-TIPIA**

C. Serrat (2020)

03. **LA OBRA**

Chiodini, Galarza, Mazzarini (2020)

04. **DOCUMENTACION PARA UNA OBRA INMINENTE**

Chiodini, Galarza, Mazzarini (2020)

05. **POESIA VISUAL**

VV/AA. (2020)

06. **DISTANCIA**

C. Rocco (2020)

07. **CASA DE MUÑECAS**

S. Cavallaro (2021)

08. **-P-O-E-M-A-S-**

Ro. Barragan (2021)

09. **SALVO VER PELICULAS (I-IV)**

M. Blanco (2021)

DE S-OBRAS

[EDICIONES DE PORFOLIOS
DE ARTISTAS]

01. **POEMATICS Y MICRORELATOS**

C. Serrat (2020)

02. **COMIDA DE PAJAROS Y PARTE EGO**

Parte X (2020)

03. **39 LLUVIA**

VV/AA. (2021)

VIDEOTECA

01. **ENCUENTROS COMPARTIDOS**

C. Serrat, M. Blanco (2020)



SALVO VER PELÍCULAS

Detrás de un vidrio oscuro

de Marcelo Blanco

Apogeo de luces y sombras de Abel Posadas

textos de:

Aymonino

Canevaro

Durán

Foglia

Lailhacar

Paroni

Pascual

Posadas

Rodríguez

Roldán

Sonaglia

Tomassoni

música de:

Pángaro

Blanco, Marcelo

Salvo ver películas. Detrás de un vidrio oscuro: Marcelo Blanco; contribución de **Posadas, Aymonino, Canevaro, Durán, Foglia, Lailhacar, Paroni, Pascual, Rodríguez, Roldán, Sonaglia, Tomassoni, Pángaro** ditado y colaboración en el diseño **Carlos Servat**; edición literaria **Soledad Franco**
1a ed. - La Plata: editorial La Con-Heja, 2021.

Libro impreso - Edición gratuita

ISBN 978-987-88-0959-5

Marcelo Blanco:

marcelooscarblanco57@gmail.com

sitio de difusión:

<https://www.bibliotecaflotante.org/>

Para conseguir alguna de estas películas:

Xanadu Libypel en facebook

<https://www.facebook.com/profile.php?id=100009430123464>

Trabajo de tapa: *El olvido* de Marcelo Blanco - 2014 -

Contratapa: Burgess Meredith. Merle Oberon Y Melvin Douglas en

That uncertain feeling de Ernst Lubitsch -1941- intervencion Carlos

Servat

Música



Colgado de la luz



Mercería



Colgado de la luz instrumental



Mercería instrumental



Influencer



Influencer instrumental



Placer de tontos - 1939- Clarence Brown



Cría cuervos -1976- Carlos Saura

Hacía años que no veía a mi padre y la verdad que en todo este tiempo no lo había echado mucho de menos. Creo que no pasarían de los dedos de la mano las veces que le había escrito, casi siempre una sucinta postal diciéndole que me encontraba bien y que Germán y yo le enviábamos un beso cariñoso.

Me entristecía la idea de que ahora lo iba a ver enfermo, convaleciente de la reciente operación que estuvo a punto de costarle la vida.

La enfermedad de mi padre coincidió con la crisis de mi matrimonio. Bueno, con una de las crisis. Cuando recibí un inquietante telegrama de mi hermana Isabel, anunciándome la enfermedad de papá y después de una angustiosa conversación telefónica con mi familia en donde me di cuenta de la gravedad de la situación y la necesidad de mi urgente presencia en Madrid, lo que es el egoísmo humano, encontré al fin un pretexto para alejarme de casa unos días y poder allí recapacitar tranquilamente sobre mi situación.

Conforme me iba alejando de casa y de Germán, se iba afirmando en mí la idea de no volver nunca más junto al hombre con el que había transcurrido siete años de mi vida. Me marché, y ahora lo veo claro, para no volver jamás.

CARLOS SAURA, *Elisa, vida mía*

Esa nostalgia, renguea por la noche sobre una muleta. Como un soldado que se pregunta si el precio no fue demasiado alto. Esa nostalgia se cae de cabeza en el parque, como un viejo borracho que reza para poder pasar la noche.

GUY CLARK, *Ese sentimiento de los viejos tiempos*

Tal vez se marchó temprano mientras él aún dormía y de camino a casa decidió su futuro. Cuando llegó reunió todas sus cosas y las tiró. Se borró en silencio, en la intimidad como vive la mayoría de la gente.

A lo mejor estaba cansada de callejones sin salida, llamadas que nunca se contestaban, promesas que no se cumplían, tropezar con la misma piedra. Nunca sabremos lo que pensaba, y más vale, son cosas que no se pueden compartir.

RODRIGO GARCÍA, *Cosas que te diría con sólo mirarte*

Entonces los sueños ascienden en la noche para entretrejerse arriba, en el espejo de la luz que oscila. No es enteramente vívido lo que sucede en la pantalla; queda un gran espacio sombrío para los pobres, para los sueños y para los muertos. Hay que nutrirse allí lo más que uno puede de sueños para atravesar la vida que espera afuera, al salir de aquel recinto, para durar algunos días más a través de la atrocidad de las cosas y de los hombres. Uno escoge entre los sueños aquellos que mejor nos entonan el alma. No hay que ser vanidosos: uno debe tomar del milagro solamente lo que puede retener. Una rubia que ostentaba unos senos y un cuello inolvidables vino a romper el mutismo de la pantalla entonando una canción en la que hablaba de su soledad. Era para llorar junto con ella.

Aquello sí que era maravilla. ¡Cuánto aliento se acumulaba en el alma! Yo lo sentía ya inmediatamente; un aliento como para dos días de valor efectivo en la carne. Ya ni siquiera esperé entonces que encendieran las luces en la sala. Me encontraba perfectamente dispuesto a todas las resoluciones del sueño después de haber absorbido un poco de aquel admirable delirio de espíritu. (...).

Ya en el lecho, tan pronto como cerré los ojos, apareció la rubia del cine para cantar otra vez, y sólo para mí, la melodía integra de su desdicha. Yo la ayudé, por decirlo así, a hacerme dormir y me desempeñé bastante bien... Ya no me encontraba del todo solo... Es terrible, es imposible que uno se duerma solo.

LOUIS FERDINAND CÉLINE, *Viaje al fin de la noche*



El fugitivo -1947- John Ford

Sobre este libro

Amigas y amigos, estoy presentando el libro electrónico *Salvo ver películas. Detrás de un vidrio oscuro*. En él se habla sobre cuarenta y ocho films maravillosos, y contiene trabajos digitales míos y textos de doce autores que escriben sobre cada una de estas películas. Además, como regalo, se incluye el texto “Apogeo de luces y sombras” del crítico e historiador de cine Abel Posadas, quien comparte con nosotros su experiencia personal con el cine desde su infancia y que escribió especialmente para este libro.

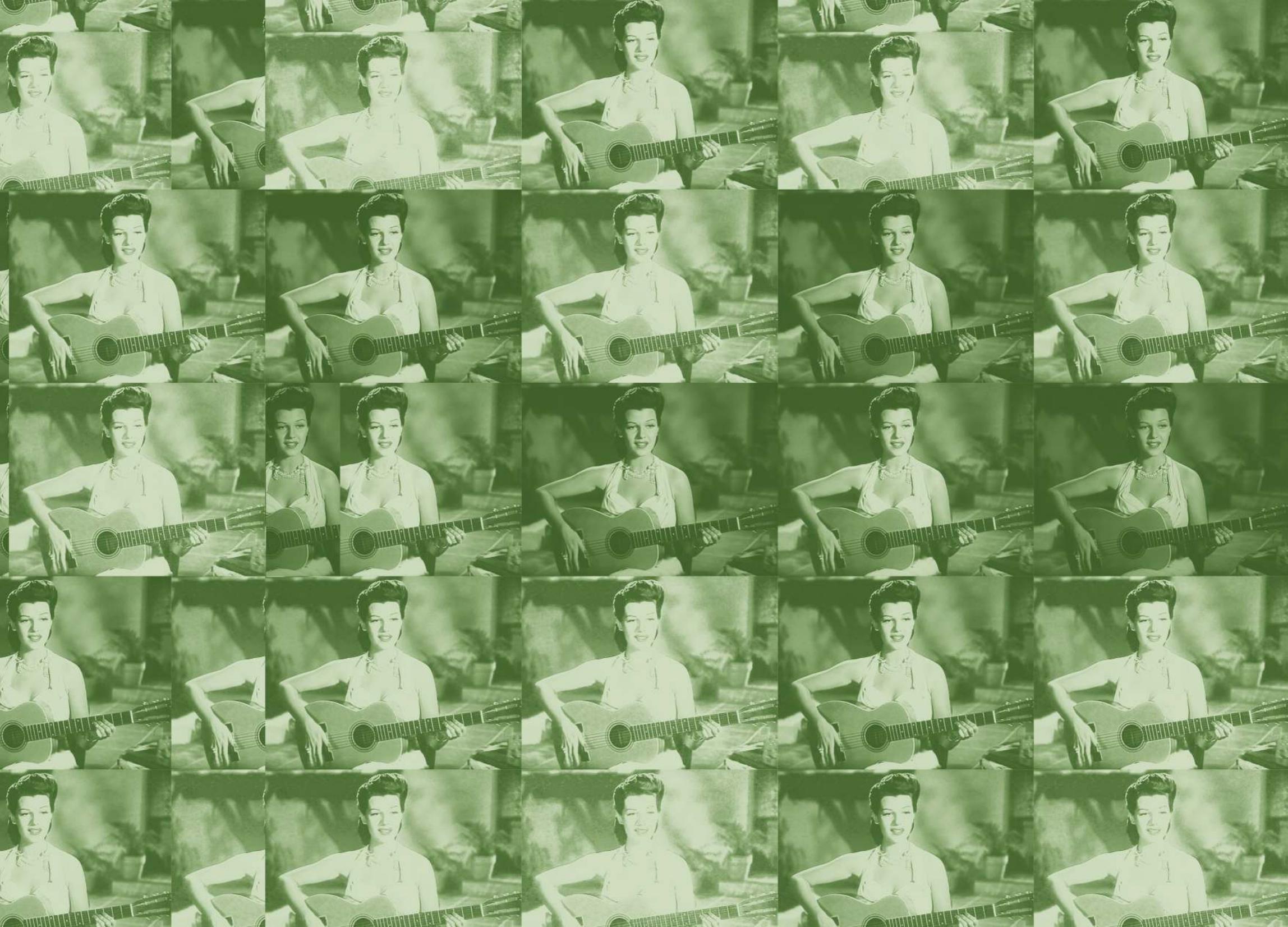
Detrás de un vidrio oscuro es el título de una película del año 1960 de Ingmar Bergman quien nos introduce en las vacaciones de un padre demasiado ausente, el hijo adolescente, la hija y su esposo. Karin, la hija, sufre una enfermedad mental que la hace vivir en lo cotidiano de esas vacaciones y a la vez en un sitio repleto de gente que le habla y le dice qué conductas tomar, mientras todos esperan la llegada inminente de un Dios. ¡Qué argumento más parecido a lo que es el cine!

Transitamos nuestra vida cotidiana, con sus miserias, los cansancios, sus rituales, el trabajo, el cielo gris de la ciudad y paralelamente también están las películas. Cada una de ellas, desde la pantalla de un cine o desde el televisor o computadora, nos lleva hacia mundos distintos donde en una hora y media o dos, más o menos, acompañamos a los personajes por recorridos, nos emocionamos, sufrimos y reímos por o con ellos, nos asustamos, reflexionamos sobre el mundo, sobre nuestro país y sobre nosotros mismos o solamente nos entretenemos. Sí, realidades detrás del espejo.

Además de Abel, escribieron la incondicional Paula Tomassoni que nos presentó a Patricio Foglia, mis amigos Daniel Roldán, Alicia Durán, Rosana Pascual, Gustavo Lailhacar, Elke Aymonino, el Pollo Canevaro y Mauricio Sonaglia; Marcos Rodríguez, Alicia Paroni y Sergio Pángaro fueron convocados por Soledad Franco quien editó y corrigió este libro, a quien agradezco profundamente su total dedicación y compromiso. Y por supuesto, el libro no hubiera sido posible sin Carlos Servat, que hizo el diseño. a quien respeto y admiro.

Y bien, ¿hay algo que hacer ahora? No sé, salvo ver películas.

Marcelo Blanco, La Plata, marzo de 2021





Arroz con leche - 1950- Carlos Schlieper

Hoy cine hoy

El presente escrito se ocupa solamente de los largometrajes de ficción producidos o coproducidos en Argentina y algunos otros países. A partir de los años treinta cubre cinco décadas pero como no se trata de una historia del cine, sino más bien de algunas reflexiones sobre esos cincuenta años, se mencionan aquellas películas sobresalientes, fáciles de localizar para el lector y, en ocasiones, tampoco el realizador se hace necesario. El texto fue preparado especialmente para *Salvo ver películas*. Me hubiera gustado continuar pero me encontré con el escollo de siempre: al finalizar el siglo XX, la parafernalia existente no implicaba una mayor cantidad de espectadores. Se me ha dicho que ver películas en sala es algo antiguo y es probable. Sin embargo, y luego de no pocas investigaciones, la visión casera de muchos de esos artefactos no me otorgaron ni mayor claridad conceptual ni despejaron mis dudas sobre códigos cinematográficos y no cinematográficos. Hay algo peor todavía: aun cuando en el siglo XXI el cine argentino sigue adelante, no es usual que reciba la compañía de un público seguidor. La cantidad de escuelas de cine, a veces extraordinariamente caras, no aseguran ni el éxito ni la deseada continuidad. A veces, gente que ha comenzado muy bien, termina estrellándose al encerrarse en una productora que ha creado y trabajando sobre los lugares archiconocidos. Para decirlo sintéticamente: los jóvenes entregan imágenes deshumanizadas y lejanas. Aguardan que el público los entienda. Por supuesto que, haciendo números, hay alrededor de diez o doce realizadores que están construyendo el cine argentino de ficción del siglo XXI.

Es fácil recordar la primera vez que vi *El nacimiento de una nación*. Fue en el San Martín, sala Lugones y a la función habían concurrido una serie de figurones de aquella época –posiblemente en los sesenta—. Entré y salí del cine con el ánimo de no saludar a nadie, costumbre que aún perdura. Creo que gané en tranquilidad cuando un verano asistí a las funciones de la Cinemateca en la calle Sarmiento donde se dedicaron al silente norteamericano. No había mucha gente a la que le interesara la ausencia absoluta de sonido.

Luego de lo cual se hace necesario aclarar que he visto muy poco cine norteamericano en salas, a tal punto que esos actores a quienes se considera “estrellas”, eran, por ignorancia, pasados por alto o tirados a la papelera de reciclaje. Me sorprendí hace poco leyendo los chismes referidos a un actor de gran popularidad a quien había visto miles de veces en fotografías. Cuando me pregunté en qué película lo había conocido me encontré con que en una sola, la primera, donde desempeñaba un rol secundario. Luego, con libros, TV, HIV, DVD y la parafernalia que siguió fui enterándome, poco a poco, que me había salteado directores que valían la pena.

Esto tiene su origen en mi infancia y en mi adolescencia. Por supuesto, no sabía nada de realizadores, pero no podían compararse los actores europeos con los norteamericanos. Un verdadero prejuicio que merecería más de un coscorrón. En la piojera del barrio de aquella ciudad daban los sábados por la tarde funciones dedicadas a los niños, verdaderos delincuentes en potencia. De pronto y, como por arte de magia, apareció en pantalla Margaret Sullavan en *No sad songs for me*. Y mientras mis compañeritos se reventaban a golpes,

los ojos y la voz de aquella mujer me fascinaron. Conclusión: el prejuicio nace de la ignorancia.

Y ya que hablamos de aquella ciudad. Había cines de primera categoría que jamás frecuentaba ni siquiera para ver mejor la fotografía en colores, el vestuario, la escenografía. Nada de eso me interesaba. Convengamos en que si debo elegir entre Kanal de Wajda y el reestreno de *¿Por quién doblan las campanas?* no vacilaré ni un segundo. Mis compañeros tampoco vacilaban y allí iban, a ver a un Hemingway de gran éxito con las “estrellas” usuales y algún mexicano perdido para que le diera sabor hispano a la cosa. Contra mis reproches por haberme invitado a ver semejante producto, uno de ellos lo defendió de una manera particular:

—Por radio era buena.

En la piojera de mi barrio me había alimentado con películas argentinas, mexicanas y españolas de las décadas del treinta, cuarenta y cincuenta. Lo curioso es que ese universo jamás desaparecería de mi vida, aunque pasarían muchos años antes de que hablara libremente de él. Vamos a cuentas: en los años sesenta esas manufacturas que yo me sabía de memoria estaban prohibidas en la facultad de Filosofía y Letras. Se veneraba a nuevos directores y se disparaban cañonazos contra los antiguos, los que habían sido famosos en la década peronista. Como no era suicida, elegía no hablar de cine sino de literatura. En Bahía Blanca estaba la biblioteca Rivadavia muy bien provista y con dos libros semanales para mi entretenimiento. La costumbre de la lectura surgió cuando todavía no llegaba a la adolescencia.

Por desdicha, era un niño prodigio. No se puede pasar de Vicky

Baum o Cronin a William Faulkner. Sin embargo me embarqué en una deliciosa aventura. Leía por orden alfabético. Todos los autores de la A, todos los de la B y así sucesivamente. Está claro que entendía poco y nada —ni siquiera sabía qué era un ensayo—, pero allí iba con la bicicleta y me prestaban las novelas por una semana. Tampoco leía cuentos y aún hoy soy un pésimo lector de narraciones muy breves. (Oh, Borges, por aquella época, tú también me aburrías).

Llegamos a un acuerdo con la señorita de la biblioteca: debía hacer un resumen de toda aquella novela que leía. No me negué. De manera que entre la palabra escrita y la imagen en movimiento transcurrieron los años que yo pensaba eternos en un para siempre de felicidad.

Hay prejuicios que se derriban fácilmente. Una tarde de verano un cartel colgado de una de las puertas del cine me indicaba *Cuando llama el deseo*. A mí el deseo me llamaba bastante a aquella edad. Por consiguiente, entré. El cartel en cuestión estaba escrito de manera rudimentaria. No sé si los marcadores existían, no me acuerdo. Adentro y, al apagarse las luces, pude leer *The night of the hunter* y me dije que eran unos estafadores los dueños de la sala porque cambiaban una película de tema para mí interesante y lo hacían por una de terror barato. Como decían en el *Evangelio*, “en verdad, en verdad os digo”, *The night of the hunter* me reconcilié con el cine que hasta ese momento había rechazado. Y así caí en la trampa de la serie B, muy atractiva para cualquier cinéfilo.

Por supuesto hubo incidentes. Uno de mis cuatro compañeros pesaba bastante y se durmió durante la proyección de *Trapezio*. Los ronquidos provocaron la indignación de un acomodador que intentó expulsarnos del cine. En otra oportunidad una actriz sentada al piano parodiaba la vida de una de las usuales mujeres borrascosas del cine norteamericano. A mi corpulento compañero no se le ocurrió nada

mejor que subirse a una butaca y lanzarse a cantar en inglés –lo hablaba bien– poco antes de que se produjera un intento de linchamiento. En otra oportunidad y en una sala de cierta categoría en medio de un calor infernal, Gloria Grahame colgaba unas cortinas y los demás actores se volvían locos porque, claro, estaban en un manicomio. Me llamó la atención una señora mayor. Mi obeso compañero me trató de bestia cuando lanzó el nombre de Lillian Gish.

Hubo una vez un cortocircuito y no fui el culpable.

Una señora residente en un pueblo cercano a Olavarría le dijo a mi madre que jamás había ido al cine. Esto fue suficiente para que pensáramos en una función extra –era un miércoles– en el cine del barrio. Mi madre no pensaba llevarnos a mi hermana y a mí, de modo que jugamos a cara o cruz. Gané y me parece que la señora también. Nadie sabía cuál era el programa porque eso era lo de menos. Se trataba de que la señora supiera qué era una función de cine. Hablaban en italiano y una mujer corría antes de ser acribillada por soldados alemanes. Años más tarde me enteraría que había visto *Roma, ciudad abierta* sin saberlo y que, en el mismo programa, el obrero de la bicicleta caía en la desesperación porque le robaban su único medio de transporte y de trabajo. No recuerdo cuándo supe del neorrealismo y de todos los nombres involucrados, pero eso ocurriría más tarde, cuando me enterara que Suso Cecchi D´Amico era una mujer y no un hombre.

Poco tiempo después la ciudad se vería conmovida por el estreno de *La strada*, aunque yo pensaba que nada italiano sería igual a *Roma, ciudad abierta*. Fue así que dejé pasar la oportunidad de conocer esa película que sufría un exceso de publicidad. Por supuesto, estaban las señoras de los bustos provocantes que ocupaban buena parte de mi imaginación. Sólo una de ellas, Silvana Mangano, me atraía para algo más que para unos minutos de masturbación. Naturalmente, estaban

los valientes que entraban también en el erotismo: desde Raf Vallone hasta Erno Crisa había una larga lista de señores, incluyendo al Girotti, que merecían la consideración del pobre pero nada honrado y casi adolescente espectador de cine. Henri Vidal en *Fabiola* logró borrar a su consorte, al menos en mi mente. Esta película, vista en el colegio salesiano, estaba doblada al italiano y por muchos años pensé que había sido lanzada al mundo por el país de la pizza.



La strada -1954- Federico Fellini

En la segunda mitad de los años cincuenta del siglo pasado la fiesta terminaba sin que yo me diera por enterado. Cuando digo la fiesta me refiero al cierre definitivo de la pubertad. Coincidiendo con este hecho histórico, más importante que el discurso de Arturo Frondizi en la plaza de la ciudad, llegaron parientes de Francia. No de París, sino de Burdeos. Por lo tanto, exigieron que los acompañara a ver películas

de esa nacionalidad que en el despelote generalizado navegaban por diversos cines de segunda. Es así como *Casco de oro* se chocaba con *Hiroshima, mon amour* y *Los cuatrocientos golpes* con *El silencio es oro*. Aquel era un universo totalmente desconocido para mí. No faltaban las *sexy girls* como Martine Carol o Françoise Arnoul pero frente a los productos en que las envasaban a mí me interesaba más el cine inglés de la época: las comedias de la Ealing, por ejemplo y la corpulenta Diana Dors, que emergía de *Una noche para recordar*, hundían a los prolijos franceses. No es que ella actuara en esa película, es sólo que me hubiera gustado rescatarla en el desastre del Titanic.

Aquí una aclaración: nunca pude conectarme con la cultura francesa y he considerado a ese país como bastante hipócrita. Pero si es que hay que elegir me quedo con la cultura anglosajona o los picos que asoman desde Italia, el país de la música. En pocas palabras, ¿existe alguna comedia francesa que se aproxime a la serie de los doctores de la Ealing o a aquel sensacional *Divorcio a la italiana*? Y bien: los franchutes llegados desde Burdeos me regalaron unas diez películas francesas de aquella casi entrada en mi adolescencia. A veces logran hacer una película inolvidable. De esa época rescato entre varias, *Hiroshima, mon amour*, a la que se tiró injustamente al olvido. Años más tarde, y varios años, cuando vi *El ciudadano* me dije que Resnais y Welles sabían cómo usar el sonido y me obligaron a correr hacia Michel Chion. Faltaría añadir aquí que jamás perdí de vista a Emmanuelle Riva, aun cuando lamentablemente todo el mundo estaba olvidándola. El número uno de *Tiempo de cine*, aquella revista que deberíamos leer si nos importan las películas, publicó el guion en español de *Hiroshima, mon amour* para espanto de algunos pragmáticos que se dedicaban a Godard.

Se hace necesario recordar que Francia constituyó un refugio

productivo para muchos cineastas y que Buñuel, Polanski o Hugo Santiago Muchnik no serán los últimos de la lista. En ese aspecto Francia le lleva mucha ventaja a Estados Unidos, ya que los que arriban a Hollywood de otras latitudes precedidos por alguna fama terminan miserablemente estafados, aunque nadie los haya obligado a llegarse a la ciudad de las altas palmeras. Lo que intento poner se relieve es lo siguiente: cuando finalizó el cine de las fábricas en Argentina, los que volvieron, en su mayoría, prestaron excesiva atención al cine francés. Cuando los que habían llegado de Burdeos tuvieron la gentileza de hacerme conocer el cine galo de épocas diversas —sí, ya estaba mam'selle Bardot— no lograron despertar mi entusiasmo ni siquiera cuando años más tarde quería reírme con *La jaula de las locas*.

Regresando al final de mi pubertad ya muy atrasada —era más bien corporal que intelectual— recuerdo un episodio del secundario. Había un grupo de imberbes que odiaban el cine argentino. No el de determinado año sino a todo lo que alguna vez había pasado delante de la cámara en el país. Un avezado compañero me invitó a ciertas veladas dominicales por la mañana, donde se proyectaba lo más granado del celuloide en latas. No sé si aquellas reuniones eran dirigidas por Gregorio Scheines, tal vez no. Pero ese es el nombre que me ha quedado. En todo caso, en aquel crepúsculo de los años cincuenta era un funcionario del área cultural y había luchado y lo seguía haciendo por la instalación de la Universidad del Sur. Mi compañero de curso, el que me había invitado a las veladas selectas, desgranaba nombres de realizadores que, a lo mejor, yo había escuchado en alguna de aquellas audiciones que Chas de Cruz, Domingo Di Núbila y Clara Fontana ofrecían por Radio Belgrano. El hecho es que para mí eran completos desconocidos. El primer film, y eso lo recuerdo bien, que logró unir a estos intelectuales de pacotilla con la chata población que frecuentaba los cines de la ciudad fue *La*

strada. Y por el lado norteamericano, hubo dos tanques publicitados de manera gigantesca: *La malvada* y *El ocaso de una vida*. En mi ilustre ignorancia veía los carteles –toda la ciudad empapelada– de europeos y norteamericanos pero seguía con las novelas de la Rivadavia, mis estudios de inglés y el desesperante cine argentino que llegaba –porque era terrible si exceptuamos a una o dos películas–.

De pronto las salas comenzaron a cerrar mucho antes de la llegada de la TV. El proceso fue lento aunque implacable. Las dos piojeras, las Cinco Esquinas y el Almafuerte, subsistieron algo más pero los empingorotados no tardaron en plegarse a una maldición: no al cine. Ya no estaba en aquella ciudad cuando el lujoso cine Ocean dio paso a un casino-bingo. Las salas cerraron y las distribuidoras también. De pronto, el escaso celuloide comenzó a llegar directamente desde Buenos Aires. Ni la mexicana Pelmex logró salvar una de las piojeras, el famoso Cinco Esquinas de Villa Mitre. Para entonces, quien esto escribe se había alejado de su patria de origen. Porque no vamos a engañarnos: patria es el lugar donde nacemos, aprendemos a leer y a escribir, jugamos a la pelota, conocemos la biblioteca y tenemos los primeros amigos. Lo que viene después se encuentra en el mismo país pero no es la patria. Cualquier pajuerano llegado a Buenos Aires entenderá bien lo que acabo de decir.

Buenos Aires a la vista

–¡Ay, mi Jeanne Moreau!

Saludaba una compañera a otra que se parecía a Fernandel. Es verdad que leía, había leído y que me gustaban los libros –como me diría Borges sentado al lado de Orestes Frattoni durante el examen de

Literatura Inglesa–. Lo que no alcanzaba a entender es qué hacía yo en medio de aquella gente de mi edad, completamente ajena a todo lo que no fuera bobería. Beatriz Sarlo llegaría a decirme:

–Antes de Torre Nilsson el cine argentino era todo Lolita Torres.

A veces me daban ganas de ir al frente con una tiza y escribir en el pizarrón ¡Viva Hugo del Carril! Pero no convencería a ninguno de los vergonzantes aprendices de la glosemática de Hjelmslev. Era gente de otro país, como también Buenos Aires lo era. En un principio la ciudad me fascinó. Luego podría haberme mudado a Madagascar y hubiera sido lo mismo. Salvo las películas.

Recuerdo a Murúa y *Shunko* y *Alias Gardelito*. También a David José Kohon y el tercer episodio de *Tres veces Ana*. Poco más y he visto y analizado todas aquellas películas a lo largo de los años. No he cambiado de opinión. No puedo creer que tres jóvenes se aburran, se vayan a Mar del Plata, fornicuen o lo intenten y vuelvan tan contentos como sus momentáneas féminas –me refiero a *Los jóvenes viejos* de Rodolfo Kuhn, por dar un ejemplo–. No había mucho que ver en esa muestra de partes pudendas que era el cine al que defendían a muerte. No era un imbécil y sabía que el cine había cambiado en Europa, en especial en Francia. Y aquí vivían comprando baguettes y soñando con irse a la capital gala. Algunos lo hicieron pero sencillamente porque acá eran por completo incomprendidos. También incomprensibles. Lo curioso es que la gente, la que veía televisión, no se molestaba en pagar entradas a aquellas salas. Se decía que el público era imbécil porque ni siquiera sabía los nombres de los nuevos realizadores. Seguían eligiendo *La cigarra no es un bicho*. Esto parecerá una exageración pero los de las viejas fábricas ya no daban más y los nuevos no acertaban ni con el escándalo tipo *¿Pasa o no pasa lo que pasa en Villa Gesell?*



El inquilino -1976- Roman Polanski

Creo que me salvó el Lorraine y el descubrimiento de algunos dioses en materia de cine. No eran muchos pero significaban algo. Había algunos antecedentes en mi ciudad de origen con respecto a polacos y rusos. Todavía hoy me es posible deleitarme con no pocos

Chejov ofrecidos por Artkino Pictures. No tenía tanto tiempo como para internarme por el cine alemán o japonés, de modo que muchos quedaron para más tarde, en tugurios de San Telmo. Creo, no estoy seguro, que me salvó la política en un momento hartamente peligroso para el

país. No puedo dar cátedra al respecto porque jamás entendí mucho excepto al viejo peronismo que era una mala palabra en la facultad de Filosofía y Letras. No hay que extrañarse, todavía hoy existen quienes se embanderan con aquellas fotografías, música y retazos de lo que se fue para hacer creer que seguimos en el pasado. A los jóvenes nada de esto les interesa.

Y si digo que me salvó la política universitaria me estoy refiriendo a las tentaciones de la carrera de Letras: caer en la cama de algún profesor o compañero/a de estudios, deslizarme por la pendiente del esnobismo y hasta finalizar una perorata de café diciendo que *El año pasado en Marienbad* me había provocado un ataque de llanto, para no recitar los griegos y latines al dedillo luego de varias horas diarias de entretenimiento. He utilizado el verbo salvar en el caso de la sala del Lorraine y en el de la política universitaria y no encuentro uno más justo para la neurosis que aquejaba *in illo tempore* a los estudiantes de la carrera de Letras. Algunos de ellos se convertirían en funcionarios con el tiempo y otros pasarían su vida evitando que descubrieran su verdadera identidad sexual. Todo esto carece ya de importancia. El inconveniente es que pertenezco a una generación que fue juzgada como peligrosa y que hoy se estudia, se vende como una antigualla y recibe las justas carcajadas de jóvenes resabiados a los que no les espera un futuro mejor. Estamos en Argentina, América Latina, Tercer Mundo.

Hablaba de la política y debo mencionar a Arturo Armada porque fue él, como director de una revista próxima a salir, quien me ofreció escribir algunos artículos. El nombre era *Envido* y hoy siguen analizando ese fósil de papel que tuvo mucha influencia a fines de los años sesenta y comienzos de los setenta. Supongo que todo eso forma parte de una cultura que fue y se fue, aun cuando persistan errores que se

cometieron por aquella época. Armada quería que yo escribiera sobre literatura pero me decidí por el cine. El motivo me lo estoy preguntando todavía hoy. Hubo dos artículos: el primero dedicado a Leopoldo Torre Nilsson-Beatriz Guido y el segundo a Fernando Ayala-David Viñas. Estos cuatro gozaban de un prestigio a mi juicio inmerecido, en especial Ayala-Viñas. Entrando en confianza, David era un excelente ensayista pero era incapaz de crear seres de ficción que no cayeran en el maniqueísmo más absoluto. A doña Beatriz le debo más de una carcajada: Ana Castro, la protagonista de *La casa del ángel*, ve en medio de una larga convalecencia cómo un deshollinador se desliza por la chimenea y cae en su cuarto.



La casa del ángel -1957- Leopoldo Torre Nilsson

No me arrepiento de lo que escribí con respecto a estos cuatro, en especial porque estaban inmersos en el antiperonismo más rancio. Sólo les faltaba cantar *La Marsellesa* todas las mañanas sentados en el balcón de sus departamentos. No debe confundirse esta fobia que mantengo viva con lo que les sucedió debido a la censura y, en especial, luego del golpe del 76. Esto ya es aberración digna del asesinato de aquel triángulo nefasto y sus camaradas. Lo mío era superintencional y a tal punto que don Viñas apareció por la librería de Miguel Hurst con la intención de golpearme mientras me llamaba “hijo de puta”. Torre Nilsson envió una esquela en la que manifestaba su interés en conocerme. Hoy día los dos artículos tienen el valor que tuvieron aunque estén mal escritos –pero siempre mucho mejor que lo que continúa saliendo de la Universidad de Buenos Aires—. No son aburridos y se leen entre maldiciones o alabanzas. Lo que no se puede es intentar la indiferencia.

Pobres habrá siempre

Y me estoy refiriendo a todos aquellos que anhelan ser conocidos, venerados, publicados. “Pero todo pasa, todo se olvida, menos ponerle Celusal a la comida”.

Estas almitas que frecuentaban los bares de Corrientes tenían buenas intenciones. Por ejemplo, uno de ellos murió asesinado a puñaladas ejercidas por su propia mujer en lejano país. Pueden ver *Tiro de gracia*. La mayoría pensaba en el Primer Mundo y se distinguían en especial por tener un trabajo algo menos que miserable y vivir en la Facultad. Me incluyó sólo en lo del laburo berreta y en lo de la Facultad.

Jamás pensé que aquellos dos artículos de *Envido* conseguirían lectores. Mi aventura con las revistas se remontaba a mi llegada a Buenos Aires. Como una vieja francesa no me permitió ganarme unos pesos limpiando un patio considerable ahí en Esmeralda a media cuadra de Plaza San Martín, tuve que agarrar el camino de los cuentos y novelas cortas para las revistas *Estampa* y *Parabrisas*. Me asombró la facilidad con que escribía y lo benévolo que eran los que me alcanzaban el cheque al portador. ¿Por qué dejé? Por imbécil, no cabe otro calificativo, porque ir luego de oficina en oficina cumpliendo un horario resultó nefasto. Y el sueldo no era mayor de lo que ganaba dándole a la máquina de escribir.

Había antecedentes: el libro de Jorge Miguel Couselo sobre Ferreira, descubierto a la vuelta de la Facultad, en Urquiza, provocó asombro a mi ignorancia. Porque hasta ese momento había leído solamente los dos tomos de Di Núbila con sus aciertos y sus yerros. Lo que me asombra es que la gilada siga usando en la bibliografía de las tesis de doctorando que llegan a esta computadora esos dos tomos de fines de los años cincuenta, cuando el tirano prófugo se divertía con las maracas y las bailarinas exóticas. Porque el antiperonismo que destila don Domingo me quedó muy claro. Sabía quién era yo pero ya estaba algo vetusto, cansado y muy viejo.

–Hijos de puta. Destruyeron todos los estudios.

El piropo me fue lanzado una tarde en que estuvimos en la Academia Nacional de la Historia cuando habíamos salido a tomar un café. También estaba Couselo, que se mantuvo a una distancia considerable. Entre esos dos había un clima tormentoso. Y yo no estaba dispuesto a trompear a un anciano en plena calle. Pero imaginaba las torturas de haber soportado el peronismo que, según las mentas, quemaba a los intelectuales en los hornos de Paseo Colón.

Posiblemente yo no fuera muy educado ni elegante, aunque estaba seguro de que todos repetirían a este señor ya agotado. La cuestión es trabajar sobre seguro, sobre lo aceptado, ser políticamente correcto y conseguir la admisión tanto en el INCAA como en la Facultad y en ese lugar donde dan becas para estudiar los bucles de Zully Moreno.

Aún hoy me asombra mi osadía al dar a conocer aquellos dos artículos porque, lo reconozco, no sabía ni siquiera qué era un plano. Era, eso sí, consciente de la distinción entre lo falso y lo verdadero, en cine y en política. Si Torre Nilsson y Elsa Daniel me siguen interesando hoy día, con sus ups and downs, he borrado cuidadosamente a Ayala y David Viñas. En palabras de Olga Zubarry, esperaban que *El candidato* les resultara con el mismo margen de ganancias que *El jefe*. No fue así y hubo que ponerse firme para cobrar antes de que terminara esa película que resultó un mal negocio”. Nunca sabremos qué pasaba por la cabeza de esta gente, pero luego de tantos años intuimos que Ayala era bastante inocente si se lo compara con el Héctor Olivera.

¿Qué necesidad tenía, cambiando de tema, de rodar un desastre como *Martín Fierro* el señor Torre Nilsson? Y me sentía y me siento muy seguro con respecto a este hombre cuando se va a filmar desastres con olor a dólar para que su inteligencia abarcara el poema de José Hernández. El Maestro caía al abismo mientras gritaba en contra de la censura. Y junto con él se hundía el resto de aquellos sabihondos que, según los más ingenuos, fueron víctimas del onganíato. Querían fama y plata. No sabemos cuál fue su ganancia en ambas áreas.

Si la memoria no me falla, un anochecer, caminando por Independencia hacia Rioja, una compañera llamada Susana Hughes hablaba de Antonio Di Benedetto. Por unas cuantas cuadras nos maravillamos ante *Zama* y *Los suicidas* pero, admitió que Mendoza

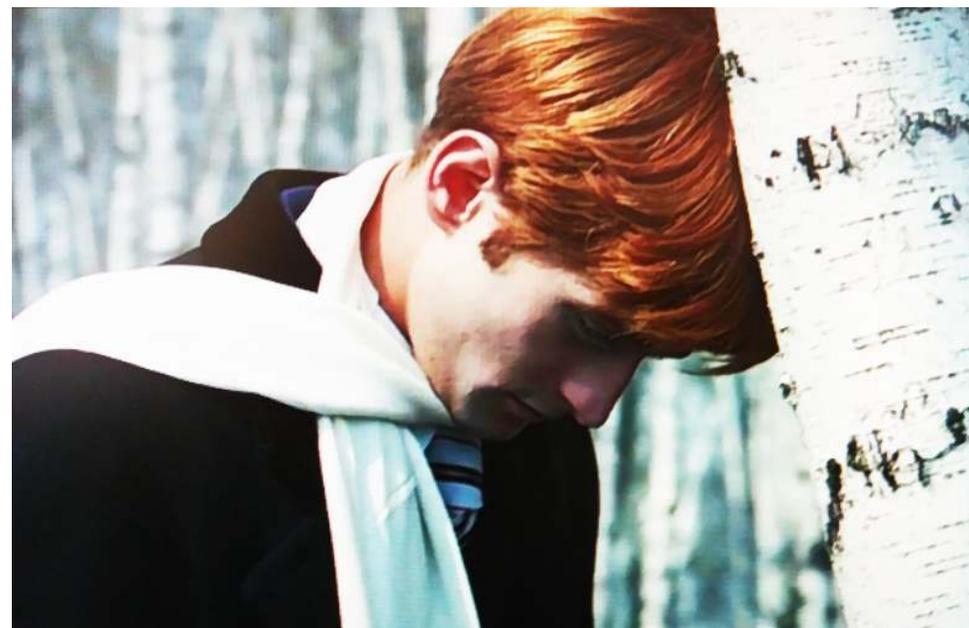
había dado también otro famoso: Leonardo Favio. Me reí de buena gana de aquel actor de cuarta con voz monótona que narrara *Fin de fiesta*. Terminamos peleando porque, me aseguró, no podía hablar de Favio sin ir a ver *Crónica de un niño solo* que, milagrosamente, todavía estaba en cartelera. No sabemos por qué confiamos en algunas personas que apenas conocemos y no en otras a las que tratamos hace tiempo. El hecho es que Susana Hughes fue la culpable de mi largo romance con Leonardo Favio. Bueno, digamos que no había mucho para elegir. Tampoco ahora, y sigo tan enamorado de *El dependiente* como el primer día. En aquel primer largo de Favio se lo acusó de copiar a Robert Bresson.

Estoy luchando para no meterme con códigos cinematográficos y no cinematográficos. Intento que el lector comprenda qué soberana sorpresa puede recibir un adolescente luego de que intenta explicarse el por qué intuye que vería *La casa del ángel* para siempre. Y el horror impiadoso de la polenta con pajaritos –*La caída*– o el soberano *grand guiñol* de *La mano en la trampa*. ¿Qué ha quedado de aquel tiempo? Nada más que lo que detallo aquí. Pero no creía que esto fuera superior a un Saslavsky-Lamarque o a un Demare-Carancha. Sólo menciono dos ejemplos de los muchos que llegan desde alguna parte de la conciencia que se vuelve inconsciente cuando se ocupa de imágenes en movimiento.

Soñar, soñar

Una película que llegó de Polonia a Bahía Blanca –vaya trayecto– fue *El verdadero fin de la guerra*. No sabía nada sobre el cine de ese país y menos acerca de Jerzy Kawalerowicz. Lo que sí recuerdo es

haberme emborrachado cuando el actor baila en apariencia con la cámara. Nunca había visto semejante experimento y también ignoraba que el cine procedente de aquel país había llegado por un convenio que Raúl Alejandro Apold firmara con los países socialistas. Frente a este director tanto *El 41 como Pasaron las grullas*, ambas soviéticas, si bien de calidad, quedaban opacadas. Habría luego muchos realizadores antes de llegar a Roman Polanski, pero encontré y encuentro en Agnieszka Holland o Andrzej Żuławski una imperiosa necesidad de movilizar al espectador. A su vez Krzysztof Zanussi con *El año del sol quieto* nos hundió de manera irremediable en una depresión que duró varios días. Al propio tiempo, por suerte, Krzysztof Kieslowski no pasó desapercibido y luego de ver en sala *No matarás* comenzamos a preguntarnos quién era este hombre, dónde había estudiado y, por supuesto, caímos en el famoso decálogo. No es cierto que se trate de un cine para creyentes. En todo caso, conmueve su sencillez expositiva y es más que evidente que casi toda su producción puede ser comprendida por el espectador acostumbrado al cine europeo. Este hombre dijo lo que debía y murió sin pompa ni circunstancia, luego de *Rouge*. Y, naturalmente, Polanski es y será siempre Polanski, mal que les pese a las autoridades norteamericanas. Todos estos polacos benditos nos recuerdan que el cine está allí esperándonos para que gocemos y que el gozo implica también sufrimiento. No, olvidamos a Andrzej Wajda y la infinidad de problemas que ha debido experimentar escarnecido por sus propios compatriotas. Cuando se habla de *El bosque de los abedules* o de la salvaje furia de *Kanal* no hay problema, pero cuando llegamos a los dos hombres de su filmografía –*El hombre de hierro* y *El hombre de mármol*– Stalin se revuelve en su tumba. Lo que nos da pena es que mucha filmografía de ese país sea difícil de conseguir en Argentina, a pesar de youtube y toda la parafernalia.



El bosque de los abedules -1970- Andrzej Wajda

Ahora, si debo elegir un equipo técnico y artístico en el mundo entero –no conozco Japón más allá de Kurosawa y Ozu– obligado, caigo entre Gunnar Björnstrand y Bibi Andersson para admirar a Ingmar Bergman. Desde fines de los años cuarenta y hasta el final, este hombre tuvo colaboradores fieles y talentosos. No se trata sólo del fotógrafo Sven Nykvist sino muy especialmente de gente no muy confiable como los actores. Gunnar Björnstrand le fue fiel hasta que Bergman murió y luego de haber entregado una de las mejores interpretaciones de todos los tiempos en *Luz de invierno*. Pero sería injusto no mencionar a las actrices de *Gritos y susurros* cuando el realizador ya era mundialmente aceptado y reconocido. Nada hacía pensar en 1948 con, por ejemplo, *La sed*, que no se tratara de otro sueco que ofrecía su angustia al mundo y lo hacía de manera algo torpe. Cuando otro señor como Victor Sjöström se desprendió de su

chaqueta de genio y formó parte del reparto de *Hacia la felicidad* hubo, necesariamente, que prestarle la debida atención al Bergman que dejaba de lado aquellos intentos primitivos pero que no vacilaba en hundirse en fracasos tales como *Sonrisas de una noche de verano*.

No es posible mencionar toda la filmografía de este hombre porque algunos elegirán unas muestras y otros se quedarán con terribles ejemplos de sonido y furia como *Noche de circo*. El escándalo que provocó *El silencio* allá por 1963 causa hoy día un poco de gracia. Largaron incluso hasta a la policía con sus caballos al hall de la sala donde se había estrenado esta muestra de soledad y desesperación. Tampoco se tuvo en cuenta que la cultura nórdica, por lo general, nada tiene que ver con la latina y que los cuerpos pueden y deben mostrarse sin pudor alguno: son vida plena y con ellos se transita por este valle. Mucho más tarde él tampoco se libró de brulotes lanzados por gente que creía saber algo de cine y hasta publicaba esas revistas devoradas por los amantes de terror categoría Z. Estamos de acuerdo en lo siguiente: a cada quien lo suyo, pero no es necesario destrozarse las muestras que dio el mejor cine del siglo XX para entrar a los videojuegos. He escuchado frases o preguntas como la siguiente:

—¿Quién puede ver a Bergman ahora?

Muchos jamás lo vieron y preferían correrse hasta la muy exitosa *¿Qué pasó con Baby Jane?*, de larga y merecida fama, o cualquier otra que técnicamente fuera impecable en aquellos comienzos de los años sesenta. Y recuerdo la reflexión de un señor que me aseguró que no podía concurrir a ver películas de Bergman con su legítima y que elegía a su amante para deleitarse ambos con lo que veían en pantalla. Imagino que no sería *Cuando huye el día* la elegida para cierto tipo de deleite.

Proceder democráticamente es permitirle al otro que elija, se solace, le guste cierta clase de cine en la que usted no confía y no por eso tratarlo como un gusano o mejor, como si tuviera el cerebro de un gusano. Que es lo que ocurría en la facultad de Filosofía y Letras, UBA, allá a comienzos de los años sesenta. En la práctica, el cine argentino de los estudios y el tango eran palabras que no podían pronunciarse, so pena de ser llevado a la horca. A usted podía gustarle el barroco italiano y estaba muy bien, pero si de música se trataba, no podía mencionar a Osvaldo Fresedo si Manuel Antín no lo incluía en *La cifra impar*. A veces me entretenía pensando cuánto sabría de cine argentino el compañero o la compañera que tenía enfrente. Porque no hay ninguna distancia de la ignorancia al rechazo.

Libros y revistas eran hojeados, leídos, masticados. Hubo un tiempo en que abandoné la ficción y también los aburridos textos de la Facultad. Era necesario que aprendiera lo que hasta el momento había esquivado. Puede no ser divertido pero el lenguaje técnico, en cine, en literatura, en las ciencias sociales, es absolutamente imprescindible. Supe también que podía apreciarse una película de cierto país contextualizándola. Esto ya lo sabía desde la literatura. No se puede estudiar la obra de complicados autores si no se entiende en qué época han vivido. Esto va para Henry James y se dispara hasta las humildes hermanas Brontë para alcanzar al círculo de Bloomsbury.

Las apariencias engañan

Aunque las comedias francesas nos aburran, ¿cómo negarle talento a Gérard Philipe en *Bellezas nocturnas*? Tampoco se puede escapar del encanto de Laurent Terzieff aunque no todas sus películas nos interesen. La lista es larga y no puede faltar Maurice Ronet. Madame Bardot logró convertirse en la mujer de un director simpático. Y entre la asesina de Chabrol –*Violette Nozière*– y *Adèle Hugo* nos quedamos con la primera. Es menos afectada. Hay una lista interminable en las décadas del cuarenta y del cincuenta. La mirada de Jeanne Moreau vino más tarde. Y en aquella cinematografía que había dado al mundo a Max Linder asomó Jean Renoir para dirigir *La gran ilusión* y *La regla del juego*. Por otra parte y cuando se habla de cine francés, resulta insoslayable *Les enfants du paradis*, de Marcel Carné, un accidentado rodaje que, además, dividió al equipo debido a la situación con respecto a la Alemania nazi.



Violette Nozière -1978- Claude Chabrol

Confesamos nuestro escaso conocimiento de la cultura francesa fuera de los nombres y autores repetidos hasta el cansancio. Creemos, sin embargo, que una película como *Sin aliento* de Godard, puso al mundo sobre aviso acerca de los acontecimientos que provocaron el cambio en la ex Galia romana. Puede añadirse Truffaut y no creo que pueda ignorarse a Bertrand Tavernier, autor de *Todo comienza hoy* y *La muerte en directo*, entre varias. Pero Tavernier nunca estuvo de moda. En Argentina, allá por los años sesenta, comenzó a verse mucho cine francés e italiano. Y se copió mal –incluso algunas películas norteamericanas fueron tenidas en cuenta para el traje de algunos artefactos, aunque esas películas de Hollywood debieron antes ser aprobadas por los franceses—. El público de las pampas continuó prefiriendo ver *El rufián* de Tinayre o quedarse con la pequeñez menesterosa de la televisión.

Segunda parte

A todo esto cerraron muchas salas de barrio porque ya no era negocio mantenerlas abiertas para los escasos espectadores que se arrimaban. Hubo sí, cines colmados para ver *Alias Gardelito* y *Los inundados* pero poco más. Se añade, a la siempre existente censura, el que se asfixiaba a los que llegaban con algún talento por falta de subsidios. Y luego del golpe de Estado de 1966 la fiesta se había terminado. En realidad había concluido mucho antes entre los insultos y las peleas que se prodigaban los realizadores. Tan sólo Armando Bó e Isabel Sarli pudieron seguir con una indiferencia admirable hacia quienes los habían menoscabado. Fue así como *El romance del Aniceto* y *la Francisca* y *El dependiente* cayeron momentáneamente en el olvido

luego de haber sido vistas por escasos espectadores y de los elogios que había recibido Leonardo Favio por *Crónica de un niño solo*. Al fin y al cabo, Favio tenía solamente un defecto: era un peronista que hacía cine. Ya había ocurrido con Hugo del Carril.

Estrenos. Se invita a quien le plazca a que repase los estrenos de 1970-1971 y a que encuentre algún mérito en esas muestras de inteligencia nacional.

En 1969 Hugo Santiago había dado a conocer *Invasión* con guión de Borges y Bioy que, merecidamente, sigue despertando entusiasmo entre los jóvenes del siglo XXI. Su ambigüedad lo merece.

La sonrisa de mamá era una de las tantas películas de cantante pero hábilmente estructurada para la manipulación del ya añejo público. Gran reparto, una excusa argumental y la muerte de la madre en cuestión para las lágrimas. La coestrella de este negocio, Ortega, intentaría hacer lo mismo con *¡Qué linda es mi familia!* pero en 1980 con los militares cada vez más ensangrentados y el terror subyacente no logró ni aproximarse a aquel 1972 de *La sonrisa*. Posiblemente los argentinos fuéramos “derechos y humanos” pero no para aplaudir engendros en el cine. En cambio, 1972 era justamente el año indicado para pagarle a Lamarque lo que pidiera: la sucia esperanza estaba cerca aunque se desvanecería de inmediato. También 1976 estaba cerca. El estreno de *Juan Moreira*, la primera en colores de Favio en colaboración con su hermano Zuhair Jury y aquellos técnicos de primer orden, coincidió con el cierre de una etapa y la ingenua apertura de otra muy breve. Naturalmente, desde una perspectiva política Favio era veneno de boletería y no pocos de los así llamados críticos de los diarios intentaron quemarla. No ocurrió. Si es o no la película más vista en la historia del cine argentino carece de importancia. Sólo que incluso la música de Luis María Serra se transformó en un leiv motiv silbado de manera constante durante largo tiempo.

La así llamada “masacre de Ezeiza” ocurrió en junio de 1973, es decir, apenas un mes luego del estreno del *Juan Moreira*. Y Favio fue víctima de acusaciones surgidas de la envidia de los rastros integrantes del lumpenaje cinematográfico argentino. Él no era ningún ingenuo y sabía qué se estaba jugando. Lo que no imaginó fue la alianza del círculo de Perón con los servicios de inteligencia norteamericanos. Entre la guerrilla montonera y el peronismo original, Favio prefirió este último.

La originalidad de este hombre no le será perdonada. Aún hoy se discute si el Moreira es una figura de exportación o simplemente un salvaje que encarna lo peor del pueblo, muy alejado de los señorones. En más de una ocasión Borges lamentó que Martín Fierro fuera sinónimo de argentinidad en lugar de haberse elegido a Don Segundo Sombra. Bioy y Silvina Ocampo no eran tan estúpidos. Guardaron un conveniente silencio. A todo esto, puede revisarse la filmografía estrenada de 1973 a 1976 para encontrar un símil cinematográfico del Moreira de Favio. En no pocas de las escuelas de cine que existen en el país se elige el tríptico en blanco y negro de Favio para no entrar en polémicas. Argentina es un país sin historia o en todo caso el señor Fernández –personaje de *El dependiente* aspirante a rotariano– puede analizarse como si fuera un caso aislado. Grave error, porque los señores Fernández son quienes se humillaron tanto delante de la Junta Militar como de la guerrilla.

Ocurre que no se podía ser independiente y pensar por cuenta propia. Eso es sabido desde la Unión Soviética de Stalin.



El dependiente -1969- Leonardo Favio

La caída: España, Italia

Los avatares la guerra civil crearon cinematográficamente dos Españas. En Argentina ninguna de las dos ha interesado jamás, excepción hecha de Buñuel –que no filmaba en España– y algún otro. Pero un acercamiento más cuidadoso nos obliga a saltar desde los trinos de Imperio Argentina a las gigantescas superproducciones CIFESA con Juan de Orduña y Aurora Bautista. Para cuando Luis César Amadori usa a Sara Montiel en otro éxito descomunal, la suerte está

echada. Habrá que esperar hasta la muerte de Franco para estrenar *Canciones para después de una guerra* y revisar a Bardem y Berlanga, los más conocidos en Buenos Aires. Habrá que esperar hasta 1973 para que Víctor Erice destrozara esquematismos con *El espíritu de la colmena* y diez años más tarde con *El sur* –luego de una feroz polémica con el productor Elías Querejeta–. Finalmente, el tercer largometraje, *El sol del membrillo*, lo propone como un pintor y un poeta, casi un milagro para el cine hispano. Se sabe que existen películas de calidad españolas. Pero los cinéfilos argentinos no han demostrado nunca demasiado interés, ni siquiera por un medimetro de Erice titulado *La morte rouge* que posee una estructura lírica que nos es regalada por la curiosa *voice-over* del propio Erice.

Y es cierto. El neorrealismo italiano barrió las antiguas estructuras del cine de estudios y propuso una nueva manera de mirar, ver, observar cine. Para algunos este movimiento comenzó bajo el fascismo y mientras Vittorio Mussolini construía Cinecittá y fundaba el Centro Experimental de Cinematografía. Hay que remontarse a Luchino Visconti y a *Obsesión* en el comienzo de los años cuarenta para hablar de este movimiento que dio mucho que hablar durante varios años. Todos los realizadores del momento, Rossellini, De Sica, Pasolini y también los guionistas tuvieron activa participación en la lucha contra el régimen del Duce, aunque esquivaron problemas para continuar filmando aun cuando se deportaba a los antifascistas a los campos de concentración. Peor fue cuando los alemanes invadieron Italia. A partir del neorrealismo surgieron experimentos formales que crearon una empatía singular e irrepetible para con los personajes de aquellas historias. Un gajo de aquel movimiento, la tristeza, la nostalgia, el paraíso perdido, fue retomado por otra gente como Valerio Zurlini, quien logró trasladar al cine la novela de Vasco Pratolini, *Cronaca familiare* o *Dos hermanos, dos destinos*. Pero que el país había cambiado lo



Sonata de otoño -1978- Ingmar Bergman



El sur -1983- Víctor Erice

demuestra el hecho de que hasta 1976 Zurlini no volvería a ser valorado, lo que sucedió gracias a *El desierto de los tártaros*.

Hay, de todos modos, en el cine italiano, inimitables y únicos realizadores como Federico Fellini.

En Buenos Aires se estudiaba Cortázar y se lo llevaba al cine pero hubo quien se atrevió al cinismo de Guy de Maupassant y filmó *La herencia*, estrenada en 1964. Y seguimos con Francia, por fortuna con un buen ejemplo. En cuanto al cine italiano, surgían las muchachas con “busto provocante” y salvo los guionistas Oscar Viale y Jorge Goldemberg, no se aprovechaba el grotesco italiano que tenía ya un siglo y llegaba desde el teatro. Porque los porteños son en realidad italianos que hablan español, aunque quieran disimularlo. Se les nota el chianti luego de una conversación de dos minutos. Y bien: ¿por qué no lo hicieron, por qué no se asumieron como lo que son? ¿Por necesidad de parecer elegantes? Hasta la invasión del inglés como segunda lengua quienes poseían el brillo pobretón que da el dinero se encargaban de estudiar francés. En fin.

Casi un sueño

Algunos críticos suponen que el cine argentino es igual al mexicano, “un calco, vea”. Basta con suplantar a la Doña con Homero Cárpena y listo el nuevo producto. Es decir, en las primeras tres décadas del sonoro, Argentina y México corrían cabeza a cabeza. Hablando con directores y técnicos hispanos me di cuenta de que sabían poco y nada de nuestro cine. Más o menos lo que los argentinos sabían del español. La indiferencia y el desinterés los unía y lo seguirá haciendo en esta época de las coproducciones y el Netflix.

Hace unos años, cuando los galaicos tenían dinero, confeccionaron un gigantesco diccionario que incluía a todos los países de Iberoamérica más Brasil. Tuve el gusto de participar en el mismo y se me adjudicaron los que trabajaban detrás de la cámara: sonidistas, escenógrafos, iluminadores, fotógrafos, compaginadores, etcétera, además de algún director del que se tenían pocas noticias. No sólo me asombré de mi ignorancia sino de lo que pagaban en euros. Y lo hacían a tal punto que algún banco desconfiaba del origen del dinero. Aunque sea difícil creerlo, no se me entregó ningún ejemplar del tomo dedicado a Argentina. Podía comprarlo siempre y cuando abonara una X cantidad de dinero. Sí, eran las épocas en que los galaicos gozaban de bienestar y Franco ya no estaba. Pero su indiferencia, a veces casi desprecio, hacia Iberoamérica –desconocemos su actitud con respecto a Brasil– era la de siempre. Si para nosotros aquel cine español de los años treinta, cuarenta y cincuenta, equivalía a Lola Flores rompiendo los pisos con sus tacones y revoleando su colorida pollera, para ellos el celuloide argentino estaba cargado de tangos con Hugo del Carril, Libertad Lamarque y la comicidad de Luis Sadrini. No había perdón. Y a tal punto que cuando en los años sesenta se programó un festival de cine hispano, ningún distribuidor compró *La tía Tula* para distribuirla en nuestro país. Y se trata de una de las mejores películas de todo el cine hispano. Ya se ha dicho que Buñuel no filmó prácticamente en España. Y cuando lo hizo –*Viridiana*– tuvo que escapar perseguido por tridentes y ametralladoras. Sí, Almodóvar y su productora El Deseo son una buena fuente de ingresos para los realizadores argentinos.

No tenemos un Buñuel que ofrecerles y ellos tampoco pueden hacerlo. El genio se fue a París y luego pidió ser sepultado en México. Salvo las películas, nuestro entendimiento con ellos es menos que escaso. *In illo tempore*, los actores, técnicos y realizadores que trabajaban en España por un lapso breve, quedaban asombrados por la

extrema censura. Por comparación, Argentina gozaba de mayor libertad en materia de cultura y esto a pesar de los golpes de Estado. Como siempre, se contrataba a la gente a través de las casas productoras –esto es común en el mundo capitalista– y se esperaba que fuesen imbatibles en la boletería. Se los usaba y, una vez exprimidos, se los dejaba en libertad de acción. Argentina tenía a su favor el haber hecho añicos por algunas décadas las esperanzas norteamericanas de terminar con los cines autóctonos. Pero, como ocurre siempre en el interior de la industria nacional, la envidia y la competitividad debilitaban cualquier frente en común para luchar contra las intenciones norteamericanas. Para colmo, las películas “flor de ceibo” eran menoscabas por un sector de la clase media que suspiraba ante el glamour de Hollywood –técnicos había y muy buenos también aquí–. Los de mayor poder adquisitivo seguían suspirando por Jean Gabin y los lloriqueos de Michele Morgan o de la señora que, con sentido del humor, saca el perrito todas las tardes y se mete en sitios prohibidos: Danielle Darrieux. Pero esta gente seguía pensando que el cine argentino se ocupaba de las mujeres que se suicidaban ante la noticia de la muerte de Gardel, según palabras de polifacético Georgie Borges. Y allí iba una de Romero para las chiruzas y los mandrines del barrio.

Afortunadamente, algo se ha dicho en los últimos años sobre Manuel Romero, aquel director que los doctores del sello Lumiton amaban sin discreción alguna. Se comprende: era una máquina de hacer plata. Para los de *La Nación* este director era el representante de la chanchada brasileña en Argentina. ¿Y qué es la chanchada? Unos cuantos números musicales cuya estructura se alimentaba de las burlas a las películas norteamericanas, entre otras variables. Romero nunca necesitó imitar a nadie porque había crecido en la revista porteña y, en muchos casos, es precisamente eso lo que llevó al cine.



Yo quiero ser bataclana -1941- Manuel Romero

En otros, eligió una primitiva lucha de clases –conocía a los adinerados de la época y no les tenía simpatía alguna—. Se decidía más bien por los desheredados, aquellos en cuyas vidas reinaba el infortunio, en especial por la falta de biyuya.

Uno de los mayores méritos de este hombre es haber conseguido un elenco estable para Lumiton con números de primera categoría: sin él, Niní Marshall y Hugo del Carril, por ejemplo, hubieran tardado mucho más en llegar a la pantalla. Es una lista muy extensa la que habría que colocar aquí con la excepción de Libertad Lamarque y el odio de Narciso Ibáñez Menta. No se puede quedar bien con todo el mundo. El otro director de importancia es el original Calos Hugo Christensen, que entregó una de las más audaces películas argentinas de todos los tiempos: *Los pulpos*, basada en un folletín de Marcelo Peyret. Este realizador de talento indiscutible, al menos en Argentina, consiguió transformar el folletín de Peyret en un melodrama erótico de calidad. Este realizador se iría del sello y pasaría a la Argentina Sono Film y a otras productoras. Su único error en Argentina fue haber querido sobresalir en comedias.

Más allá o más acá de la lágrima fácil Lumiton albergaba la sonrisa complaciente para Francisco Mugica y sus familias cinematográficas. Los planos de situación que ofrecen a la burguesía del durazno en lata se distinguen por el regalo que le entregó al público: *Los martes, orquídeas*, creando de este modo una sucesión de angelotes rubios que poco tenían que ver con las bataclanas y vampiresas de Romero. El otro sello importante de la época, la Argentina Sono Film, se esmeró desde un comienzo por ofrecer señoras y señoritas de la época con ropa adecuada y si la Sociedad Impresora de Discos Estereofónicos, SIDE, le ofrecía a José Agustín Ferreyra oportunidades para mostrar barrios, es decir, el suburbio de Capital,



Los pulpos -1948- Carlos Hugo Christensen

la Sono Film si lo hizo, logró que esos lugares tuvieran una cierta estilización. Con la excepción de *Una mujer de la calle*, es difícil encontrar en la Sono algo que vaya un poco más allá de los cantantes de moda metidos en las historietas de siempre. Por supuesto, de vez en cuando un director como Mario Soffici lograba que el espectador viera por debajo de la superficie de lo ya visto, de lo muy conocido.

Sin embargo, a mi juicio, por más que se diga que Romero trabajaba poco y a una velocidad imposible de emular, lograba y todavía logra que pasemos de la emoción sincera a la carcajada más ruidosa. Los técnicos eran siempre los mismos en Lumiton y en las otras productoras. Entonces, la diferencia habría que buscarla en la dirección de actores. Por algún motivo este hombre es el favorito de Carlos Schlieper, el director más importante en comedias elegantes de aquella época. Cuando se vinieron abajo las fábricas nada de esto importó y a nadie pareció interesarle el destino de quienes habían colocado los cimientos del cine nacional. No hay nada de malo en *Los jóvenes viejos*, una cinta que se transformó en el estandarte de la generación sesentista. Es simplemente idiota y vale la pena mimarla como a un animal al que le faltaran varios jugadores.

Con distinta suerte, las productoras florecían en los años cuarenta y comienzos de los cincuenta. Incluso hubo bodegueros no muy conocidos que invirtieron para que Film Andes, en Mendoza, se convirtiera en una realidad. Según declaraciones de gente de aquella época, quienes se veían no favorecidos por el peronismo encontraban en aquella provincia un refugio para seguir desarrollando su talento. El mismo no era precisamente arrollador ya que Film Andes no se distingue por haber entregado una calidad envidiable. Se exceptúa lo mejor de este sello: *El último cowboy*, de 1953. Asimismo, cuando los intelectuales antiperonistas se ocupan de Artistas Argentinos Asociados —un sello que ha sido minuciosa pero no exactamente estudiado— encuentran un par de talentos y nada más. Por lo general se defiende a Hugo Fregonese y Homero Manzi.

El cuñado del presidente Perón, Juan Duarte, fascinado ante el mundo de fantasía, intervino directamente en el sello Emelco. También se menciona un paquete accionario en la Argentina Sono Film.

A cargo de la censura y de la revisión de guiones y productos terminados se encontraba Raúl Alejandro Apold, al frente de la subsecretaría de Prensa y Difusión. Ahora que el problema de la censura era ya viejo en lo atinente al cine argentino y en los años treinta y cuarenta había gente que se había ocupado de ella con un fervor admirable. Ocurrió que con las leyes que favorecían la exhibición del cine autóctono, los comerciantes de siempre se lanzaron a la producción de *quickies* —películas rodadas en unos pocos días— y los Carreras trajeron “ritmo, amor y picardía” amparados en la popularidad de Lolita Torres.

Lo lamentable es que cuando se estudia el período 1945-1955 se lo haga desde una perspectiva estrictamente política y ni siquiera se reconozca la importancia de Apold y los contratos con los países de la órbita soviética. Porque luego de 1955 y gracias a estos tratados la producción de Polonia, Rusia, la entonces Checoslovaquia, por ejemplo, fueron a parar al interior del país mientras en Buenos Aires suspiraban por las películas norteamericanas cuya exhibición se había visto postergada. No fue ni la falta momentánea de celuloide durante la Segunda Guerra Mundial, ni siquiera la contratación de un bodeguero como Fernando Lamas de parte de Hollywood, ni el permiso para rodar aquí *El camino del gaucho*, otro desastre de la producción norteamericana. Antes bien: la serie de enfrentamientos debidos a la competencia que para Estados Unidos significaban las películas argentinas que habían invadido América Latina y llegado hasta Texas y la falta o incapacidad de consolidar un frente común frente al enemigo económico, terminaron por hundir el sistema de estudios en estas playas. Porque cuando se leen y se ven títulos en el final del peronismo, resultan, salvo excepciones, indefendibles. Quedaban, sí, Hugo del Carril y Mario Soffici, integrantes de la Cinematográfica

Cinco, además de la técnica de Daniel Tinayre o la capacidad de Luis César Amadori para la boletería. Y hubo películas que, como *Los isleros* –Lucas Demare– perdurarían en el tiempo. Lo que se nota en aquellos que se dedican al estudio de la producción nacional, es que en la mayoría de los casos no han visto las películas correspondientes y habla por boca de Domingo Di Núbila o de quien fuere.

Los insomnes

En el mundo del espectáculo los amigos no existen. Antes bien, se priorizan las conveniencias. No voy a perder tiempo hablando de lo que ocurrió luego del golpe de 1955, excepto recordar que los prohibidos por el peronismo regresaron gozando de buena salud y dispuestos a seguir ganando dinero. Un ejemplo que vale la pena mencionar es el de Paulina Singerman. Esta singular comediente no volvió al cine luego de 1944 y eligió el teatro, de manera que caído el peronismo fue por las ganancias pero a la radio. Y mucho más tarde a la TV. Carlos Hugo Christensen pasó vergüenza cuando se iba conociendo lo poco y nada que había realizado en Brasil y pasó raudamente por Argentina para volver a Río de Janeiro. Como no estoy escribiendo una historia del cine sino volcando alguna idea –si es que la hay– al respecto, bastará con decir que hubo no pocas películas dignas de tener en cuenta en los años sesenta. Mientras Torre Nilsson venía rodando cuesta abajo y Ayala no podía detenerlo, Lautaro Murúa lograba imponerse con *Shunko* y *Alias Gardelito*.

Intervalo

Revisando o leyendo con cierta atención los textos que se publican sobre cine argentino, me doy cuenta de que son pocos los que me interesan o me aportan alguna idea que pueda desarrollar a *posteriori*. No tengo por qué estar de acuerdo con el autor del escrito. Lo que no se soporta es la mediocridad reinante: todos se copian unos a otros y hasta recurren a Agustín Mahieu si es que se olvidan de Di Núbila. Puedo tolerar errores cuando los mismos no me indican que quien escribe no vio la película de costado o en uno de los aparatos que integran la parafernalia del siglo XXI. Por ejemplo, sin descubrir al autor, en un artículo sobre David José Kohon, se me informa que los dos pibes que aparecen con Alfredo Alcón son sus hijos –¿*Qué es el otoño?*–. En realidad Alejandro Farman, tal el nombre del personaje del Freddy, no se ha casado ni lo hará nunca: elige el suicidio aunque tal vez no por miedo al matrimonio.

Evaluando una tesis cierta aspirante no recuerda un detalle fundamental de cierta película. Cuando se le hace notar que DEBE recordarlo, sostiene:

–Es que hace tanto tiempo que vi la película.

Pienso en un examen de literatura en el que diga al profesor que no recuerdo el libro y veo un hermoso cero de aplazo. Hay infinidad de problemas y existe el caso de que alguien no alcanza a ver la cinta y pide que se la cuenten, como hacíamos cuando éramos imberbes insoportables. Prefiero no dar nombres porque nunca fui delator, aunque cuando era joven me gustaba poner títulos y apellidos a estos delincuentes que a lo mejor recibían dinero del CONICET o gozaban del privilegio de una beca. Es verdad que también yo he cometido errores por una cuestión de apuro y me molesta que no me lo indiquen.

Ahora bien; creo que es diferente señalarme un error a publicar en la web de manera anónima poco menos que insultos sin fundamento cuando he publicado un libro. Para las diatribas hay que tener el conque y no escudarse detrás de un NN. Creo que somos todos grandecitos.

La otra daga subyacente en mis costillas es la siguiente: no sólo en Argentina sino en el mundo entero, cuando hay que elegir una etiqueta, las películas se dividen en melodramas y comedias. De aquel viejo y no tanto dispositivo genérico, dejamos de lado el resto –las policiales, las porno, las costumbristas, etcétera–. Pero hay que entender o al menos preguntarse si una película mexicana protagonizada por Libertad Lamarque es un melodrama similar a *Senso*. O bien, si *Más allá del olvido* es equivalente a *Perfidia de mujer*. Porque si de eso se trata, cuando nos ponemos serios estamos viendo siempre un melodrama. Pero nadie piensa que existe el bajo melodrama que es el equivalente del folletín. ¿Qué escribió Mármol contra Rosas, en esa fatigosa novela titulada *Amalia*? El trazo grueso en la historia, los personajes planos y carentes de matices y en el caso del cine una iluminación descuidada y una ausencia de prolijidad no pedida con personajes que cumplen sus eternas funciones del mismo modo, me arrojan al más craso folletín. Nada de esto es criticable ni se habla de calidad. Un folletín puede ser excelente y un melodrama resultar fallido. Se trata, simplemente, de no confundir los tantos. Hay directores que logran un melodrama partiendo de un guion folletinesco. Para dar dos ejemplos muy distintos, cuando se lo proponen, Carlos Hugo Christensen y Hugo del Carril lo logran. Es necesario tener en cuenta que aun cuando tal o cual director no me interese –estamos hablando de gente valiosa– hay espectadores que los ven una y otra

vez y no se cansan de ellos. Sin embargo no voy a cambiar de opinión por lo que piensen los otros. Reconozco el valor de Luis Saslavsky, un inmenso valor, cuando entrega *Historia de una noche*, o cuando extrae de Lamarque y de todo el elenco una sinceridad inusual en *La casa del recuerdo*. Por desgracia, no siempre ocurre lo mismo y no le pasa a Saslavsky solamente. Y, por supuesto, nos sentimos más cómodos cuando se terminan las etiquetas. Pero esto no es fácil: al ver *No matarás* o *Una película de amor* de Kieslowski, regresamos al melodrama en todo su esplendor. Y no estamos seguros, aunque nos parece que el folletín ha abandonado al cine o viceversa. El maridaje entre teleteatro y bajo melodrama es ahora una pareja pescada en flagrante coito. Y si del pasado hablo, tengo que remitirme a Manuel Romero, la estrella imbatible del folletín cinematográfico. Y el campeón del melodrama internacional es el alemán Douglas Sirk. No toda su producción vale la pena, claro.



La casa del recuerdo -1940- Luis Saslavsky

Tercera parte

Los millones de Semillita

En 1982 se produce la gran derrota por la causa de Malvinas. Como consecuencia, a los carniceros que habían comenzado su hazaña en 1976 no les queda otro camino que las elecciones. El mundial de fútbol de 1978 no había alcanzado para calmar los ánimos. Para utilizar las palabras del Peludo se conculca sin derramamiento de sangre y el presidente electo es Raúl Alfonsín que asume el 10 de diciembre de 1983 y llegará a los tumbos al 28 de julio de 1989, en medio de un nuevo escándalo económico y financiero. Ah, pero en un comienzo la vista desde el hotel cinco estrellas era hermosa, el lago más azul que nunca y había flores para todos. Al menos para todos los ingenuos que creían haber llegado a alguna solución. Ni siquiera se recordaba *Crecer de golpe*, de un muy lejano 1977 y una límpida traslación de la novela de Haroldo Conti *Alrededor de la jaula*, uno de los mejores textos latinoamericanos. Lo estrenado luego de 1976 entró al cementerio y poco fue lo que se salvó del crematorio. Ni siquiera *Los muchachos de antes no usaban arsénico*, y más raudamente quemaron *Soñar, soñar* y a aquel primer Aristarain que se llamó *La parte del león* y que vi con unos diez espectadores. Ahora los negocios eran otros: *Camila*, por ejemplo, la parejita joven prisionera y fusilada que constituyó una pila de dólares semejante a la de *La historia oficial*.

El alfonsinismo se distinguió en cine por una persecución incansable contra represores de juguete. El problema es que lo que había ocurrido no era un juego aunque se creyera muy conveniente para llenar las arcas.

Si en 1984 *Camila* se había quedado sin el Oscar, en 1985 los norteamericanos cumplieron: se lo llevó *La historia oficial*. Al fin y al cabo, era cuestión de otorgar alguna recompensa a un castigado país de cabotaje por el que habían circulado libremente durante años y en el que habían depositado más esperanzas que Martínez de Hoz. A nadie pareció importarle que hubiera cuarenta mil millones de dólares de deuda externa y que Joe hubiera dejado al país en democracia pero en pelotas. A la gente de cine le importaba mucho más el éxito de *Hombre mirando al sudeste* o *La película del rey* y, por otra parte, el ciudadano común seguía distanciado de las autoridades por más democracia que hubiera. Rápidamente se armaron los paquetes sobre los desaparecidos y la guerra de Malvinas y se exhibieron sin que hubiera detrás de las imágenes meditación o pensamiento alguno. Hay, sí, dos películas que deben ser mencionadas como iniciadoras de una polémica que sigue en el tiempo: *Un muro de silencio* y el documental de Carlos Echeverría *Juan, como si nada hubiera sucedido*, jamás estrenado comercialmente. Párrafo aparte merece *Tangos. El exilio de Gardel* de Fernando Solanas. En aquel 1985, esta comedia musical despertó agrias polémicas, muchos artículos y hasta tesis de maestría. El otro integrante de *La hora de los hornos*, Octavio Getino, se había dedicado a la teoría cinematográfica y sus trabajos son realmente serios, de los mejores que se han publicado en Argentina.

En cuanto a mí, volviendo sin nostalgia, luego del golpe del 76 estuve cuatro años sin escribir absolutamente nada. No era broma ver cómo la gente que había trabajado conmigo desaparecía, era asesinada —es lo mismo— o se exiliaba. Al llegar 1980 y en la máquina portátil escribí algo que se llamaba “¿Qué pasó con Sergio Renán?” y lo envié a la revista *Crear en la cultura nacional*. Si escribí acerca de Renán es porque lo había respetado al punto de no creerlo capaz de filmar *La fiesta de todos*, sobre el mundial 78. El artículo fue admitido y

seguí colaborando sin tener mucha conciencia de lo que hacía. Al fin y al cabo, cuando la finada Estela Dos Santos había pensado que yo era “otro boludito de Letras” tenía un porcentaje de razón.

Luego de la derrota electoral del peronismo volvió Arturo Armada y me invitó a escribir para *Unidos* y publiqué también artículos y libros en otros lugares y en países lejanos como Suecia. Pero todo esto es aburrido. Aunque pensándolo bien, no es tan idiota como aquellos que se lanzaron a explotar los crímenes en el cine de los ochenta. Hasta recordamos a Julio de Grazia persiguiendo con un extinguidor de fuego a quien le había matado al hijo. No faltó el pseudogrotesco tipo *Esperando la carroza*. Así como la gente se había enterado de las atrocidades cometidas gracias a *La historia oficial* del mismo modo con aquella obra de teatro filmada tomaba conciencia no del Uruguay —país que la produjo y la estrenó— sino de la inagotable capacidad para el grotesco, la exageración y el mal gusto de la pequeño burguesía argentina.

Hubo una fiesta en el Colón donde, entre eructos, se festejaba el triunfo de la cultura democrática y, por fin, el naufragio —otro más— de la economía y la llegada democrática de Carlos Menem a la presidencia el 8 de julio de 1989. Habría diez años de menemismo porque el círculo dorado finalizaría el 10 de diciembre de 1999. Esto quiere decir que ni los Yoma ni los Menem podrían asistir con pompa y circunstancia al estreno de *Nueve reinas* para enterarse del país que habían dejado. La vieron como simples ciudadanos, en un gesto de soberbia humildad. No vamos a cederle espacio a quienes estuvieron al frente del Instituto Nacional de Cine y Artes Visuales —INCAA—. Nuestra ignorancia y falta de memoria no nos lo permite. Y tal vez no hable de esa entidad porque en mejores épocas estuve allí dando clases y los alumnos deben ser respetados.

No me voy a referir al INCAA ni a sus directores y funcionarios diversos porque todos o casi todos han terminado con causas pendientes por afano excesivo. En este aspecto sería preferible hablar de dos temibles fracasos: la pomposa inauguración del cine Tita Merello por el que se pagaron millones de alquiler para terminar como un mueble viejo. Y, además, otra vez el Festival internacional de Mar del Plata que se vio resucitado a pesar de las críticas que llovieron sobre él. La gente pasea, es indudable. Mientras tanto, la producción cinematográfica era extremadamente chata y parecía una continuación de la alfonsinista. Hugo Santiago, el de *Invasión*, reapareció con *Las veredas de Saturno* y Eliseo Subiela hizo lo propio con *Últimas imágenes del naufragio*. Salas no se concedían y es así como tuve que ir a ver *¡Qué vivan los crotos!* al Instituto Superior de Cultura Religiosa que funcionaba en Rodríguez Peña casi Santa Fe. La reaparición de Alejandro Agresti causó sensación entre los jóvenes. Estos habían presentado una serie de cortos que fueron radiografiados por las revistas especializadas de aquella época y que dieron el puntapié inicial para finalizar con el habitual cinismo lo que se exhibía en las salas comunes. En 1993 Lita Stantic, añeja productora, ofreció su única película como directora, *Un muro de silencio*, y resultó ganadora en esto de poner las cartas sobre la mesa: todos sabíamos qué había ocurrido durante el período 1976-1981. Se trata de un guion casi autobiográfico, aunque el nombre de Pablo Szir, pareja de Stantic, no aparezca en ningún momento.

Para colmo, Leonardo Favio estrenó *Gatica, el Mono*, una biografía de José María Gatica que resultó innecesaria pero que se justificó diciendo que se filmaba tanta basura que este largo del mendocino parecía una genialidad. Con el tiempo el realizador puso las cosas en su sitio: a él no le gustaba la película y había perdido por completo las ganas de volver a filmar. El Chejov del Oeste, Raúl Perrone,

proseguía trabajando de manera solitaria y regalando *5 pal´ peso*. Si bien es cierto que tardaría algún tiempo en madurar como creador, en 2003 daba a conocer *La mecha*, un film que lo ubica como uno de los mejores cineastas de Argentina. Tristemente, el público que había empezado a ignorar el cine que comenzara con *Rapado*, siguió ajeno a las proyecciones con excepción de *Pizza, birra, faso* de 1998. Pero ya era demasiado tarde. Y llegaría en el 2000 *Nueve reinas* de Fabián Bielinski y este mismo hombre entregaría la mejor estructura narrativa cinematográfica en muchos años con *El aura*, estrenada en 2005.

Llegó después un entusiasmo desenfrenado: las coproducciones, al menos en un primer momento, funcionaron y el INCAA se mostró laxo frente a los créditos. Algunos usaron la plataforma del INCAA para cargos más importantes en el Congreso, es decir, no hacer nada y cobrar hasta que la muerte nos separe. Sin embargo, es triste comprobar que el público, la gente del país, sólo va a ver aquello que ya le habían servido en un lenguaje televisivo con el que nada se aprende. Los viajes de algunos realizadores que antes se hacían a Francia, se realizan ahora a Estados Unidos, un país que no progresa en cuanto a narrar historias y que se vuelve cada vez más obvio. Existen en Argentina actores y técnicos. Realizadores, no tanto y muchos pero muchos productores ansiosos de dinero, una semillita que se plantó hace varias décadas y que ha germinado primorosamente.

Abel Posadas



Juan, como si nada hubiera sucedido -1987- Carlos Echeverría



Un muro de silencio -1993- Lita Stantic





Satyricon -1969- Federico Fellini



El año pasado en Marienbad -1961- Alain Resnais



Ruby Gentry - 1952 - King Vidor



Textos Elke Aymonino
Imágenes Marcelo Blanco



I had'nt anyone till you (A nadie había tenido hasta que te conocí) es la canción que suena, mientras Dix Steele (Humphrey Bogart) y Laurel Gray (Gloria Grahame) en pleno romance, fuman y beben apoyados en el piano negro de cola. Laurel logró cautivar el corazón solitario del rudo Dixie. "*And through my lonely heart demanding it, Cupid took a hand in it*". La canción termina, pero a mí me queda resonando.

En la escena que sigue, Martha, otro personaje del film, en plena sesión de masajes intenta despertar a Laurel del ensueño e insensato amor que siente por Dix y escuchamos que entre otras razones enuncia cual verdad irrefutable: "En un principio era la Tierra, el cine vino después". Se traduciría como que: "Laurel, debes sentar cabeza y dejar de soñar, dejar de imaginar películas". *I used to lie awake and wonder if there could be a someone in this wide world.*

Nosotros espectadores, sí estamos soñando, estamos viendo cine, entregadxs a que nos arranquen de nuestros lugares solitarios. Y a propósito de esto, es el mismo Dix el que nos da una clase magistral.

Es en la escena en que es invitado a cenar en la casa de su amigo

y a la vez inspector de policía que investiga el asesinato del cual el mismo Dix es el principal sospechoso. Dix propone al matrimonio encontrar la verdad del asesinato a través de una ficción que él mismo va relatando improvisadamente mientras ellos dramatizan bajo sus directivas. El buen sargento de policía Lochner Nicolai, posesionado en su papel por las indicaciones del guionista/director casi estrangula a su esposa Sylvia, sentados en dos sillas de su comedor, simulando estar manejando un auto.

Cual sortilegio, Dix, como el cine, logra su cometido: hacernos vivir otras vidas.

Vuelve la escena de la canción, *And now I see I had to save my love for you, I never gave my love, till you*. Dix, cigarro y copa en mano le pregunta a Laurel: ¿Hay algo que te haga feliz?

Yo te contesto Dix: ¡El cine, en esta Tierra, el cine! Aunque la rubia te rompa el corazón.

Después de todo, nadie, nunca nos prometió finales felices, aunque siempre los deseemos.



Desde el comienzo de la película sabemos que la protagonista, Hazel Woodus, interpretada por la gloriosa Jennifer Jones, va a morir.

La escena está compuesta por su padre, Abel Woodus, que además de apicultor construye circunstancialmente ataúdes. Hazel, que escapa de furtivos cazadores, llega y abre la puerta de la cabaña con su cachorra de loba en brazos, mientras que el padre al mismo tiempo levanta del piso una estructura de madera, componiendo con ese movimiento un cuadro en el cual vemos a Hazel dentro de un futuro ataúd, aún sin fondo, enmarcada por los bordes del mismo.

Pero, ¿cómo y dónde va a morir Hazel? La respuesta llega recién al final, consecuencia inevitable de ciertos hechos entre los que se intercalan dos canciones que bellamente entona Hazel, acompañada por el arpa de su padre.

En la primera escena del film, escuchamos "*The mountain ashes*", "Cenizas de la montaña". Mientras Hazel la canta la vamos conociendo, junto al padre, rodeada de sus animales de "corazón salvaje" (así es el nombre traducido de la película) y en un medio un tanto hostil. Padre e hija, al mismo tiempo que rústicos, frágiles e inocentes, viven a la vera de una montaña que les da cobijo, protección: "*beneth her shade we shelter beasts and men all from care*", a la que también le profesan un profundo respeto, y cuyos juramentos en su nombre son inquebrantables por el poder de la naturaleza que se atesora en ella. Vemos también la presencia de un cuaderno con conjuros de cierta nigromancia, heredado de la madre gitana de Hazel.

La segunda canción que escuchamos es "*Arps in heaven*", "Arpas del cielo". Con ella, Hazel, vestida de amarillo y desde lo alto de una colina, cual encantamiento, deja embelesado a un auditorio que la escucha atónitamente entre el que se destaca el nuevo reverendo del pueblo, Edward Marston, con quien se casa más tarde. Mientras canta, el padre le pide que respete el tiempo de la canción, le dice: "*The time girl!*", como advirtiendo del peligro de salirse de lo establecido, en este caso por la métrica rítmica. Es justo cuando la letra nos dice que las arpas del cielo no han tocado para ella, "*never play for me*", pero que buscará, a pesar de todo, ese lugar privilegiado que tienen los santos Pedro y Pablo en el cielo de la religión cristiana.

Durante la mayor parte del film, Hazel es acosada por un cazador de lobos, Jhon Jack Reddin, del cual escuchamos y vemos el galopar de su caballo, como un compás hacia esa muerte anunciada.

La primera canción es un canto a la naturaleza y a sus dones; la segunda es parte de una cultura, más precisamente de la religión cristiana. Al ser perseguida por perros cazadores de lobos, la protagonista con su loba en brazos accidentalmente cae en un pozo. Mujer, extremadamente sensible e inocente, no será presa de ningún cazador, "*gone to earth*", vuelve a las raíces de la naturaleza, a lo más profundo del no ser, cenizas de la montaña, ya que no hay posibilidades en su destino de que las arpas del cielo toquen por ella.



“Pobre solterona te has quedado sin ilusión, sin fe...” recita el tango de Bardi y Cadícamo. Pieza musical argentina de los años treinta. La película *La heredera* aparece unos años después retomando, aunque no es sólo ese su objetivo, un tema que hasta hace muy poco era un oprobio: la soltería, más precisamente en las mujeres, y aún más a finales del siglo XIX.

Pero no es cualquier actriz la que encarna el papel principal de Catherine en este maravilloso film. Hablo de Olivia de Havilland, papel por el cual gana su segundo Oscar. Cuesta reconocerla por la máscara que logra en la caracterización de su personaje, pero la fuerza que alcanza al final del film nos recuerda a esa actriz que hasta le llegó a hacer juicio a la Warner, y que encarna aquel otro bondadoso personaje con el que sobrevive hasta a la Guerra de Secesión en *Lo que el viento se llevó*, otra obra maestra del cine.

La única canción con letra que escuchamos en este film es "*Plaisir de amour*", (romance francés escrito en 1784 por Jean Paul Égide Martini) que Morris (Montgomery Clift) intenta tocar en el piano como artilugio para seducir a Catherine en una de las tantas visitas a su casa de la calle Washington Square –cerca del Washington Square Park,

locación de otra inolvidable película de amor *Descalzos en el parque* (Gene Sacks, 1966).

No logra interpretarla hasta el final, sólo nos adelanta que "el placer del amor sólo dura un momento, la pena de amor dura toda la vida". Más tarde la canción dice "*L'eau coule encore, elle a changé pourtant*", pero eso ya no lo escuchamos, lo vemos.

Para Catherine, luego de ser abandonada por Morris, la vida sigue, como el agua aquella que fluye de la canción, pero algo ha cambiado en ella. Su déspota padre ha muerto, su tía sigue incitándola a que no se quede soltera y le conierta una cita con quien ya le ha roto el corazón y sólo quiere su fortuna.

"*Tant que cette eau coulera doucement...*" Lentamente, en las presurosas últimas escenas del film, vemos la transformación de la sumisa heredera en una heroína, revelándose a cada uno de los que la sometieron con crueldad, en una sociedad y un tiempo en donde la hipocresía no tenía límites.

Bella, calculadora, fría y decidida, devuelve a cada uno lo que ha heredado de cada uno. Y atesora de una manera ejemplar su dignidad de mujer y sola. Una heroína.



"O eres un descarado o has perdido el juicio", le dice Marcelle a André, su nuevo cliente y amante francés. Marcelle es una trabajadora sexual que canta a *capella* una estrofa de una de las más bellas canciones de la *chanson* francesa: "*La chanson de Margaret*", la historia de una prostituta pero de Tampico, México, escrita por Pierre Mac Orlan. Los acordes de esta canción aparecerán durante toda la película, cuando el protagonista, André Ripois, se propone una nueva conquista.

André Ripois es un seductor amante francés en la Londres de la post guerra que en una extensa y reflexiva confesión expresa que ha sido malo con "todas" (sus amantes) y no sabe por qué y que quizás se deba a que no habría encontrado en ellas lo que buscaba y lo ha encontrado en... Patricia, su actual interlocutora. ¿Será el verdadero amor lo que André ha estado buscando en todas sus aventuras?

Es en esa misma plática, durante una cena que ha concertado a través de artimañas, le manifiesta con frenética sinceridad todos sus fracasos amorosos, y casi como un ruego, le dice: "Sólo tú puedes ayudarme", ya que todas sus conquistas no lo han logrado y comienza a enumerar cada una de ellas a través de *flashbacks*. Comienza por "la pobre Anna" (que aparte de haber sido su déspota jefa en la oficina se distinguía por ser mala cocinera) continúa con Norah (a quien en el metro le roba un guante y, redoblando la apuesta como experto conquistador, le propone casamiento) sigue con Marcelle. Al mismo tiempo, y justificado por su franqueza, le declara su amor que nació el mismo día de su casamiento, mientras su actual esposa está fuera de su

hogar, procurando un inminente divorcio. Por más ternura que pida, en esa escena, no hacemos más que sospechar de sus intenciones, ya que es un descarado.

En uno de esos flashes, escuchamos que André se autodenomina "emigrado", y en esa misma escena arroja sobre una mesa en la que están apilados varios diarios una imagen del Taj Mahal, el símbolo más imponente y bello edificado para y por el amor.

Él, André, pero como así también Patricia, Marcelle, Anna y Norah han emigrado. Parten de una tierra de deseos, ilusiones, de inocencia, hacia una realidad cruel y desdichada. Lo contrario a un amor puro y salvador.

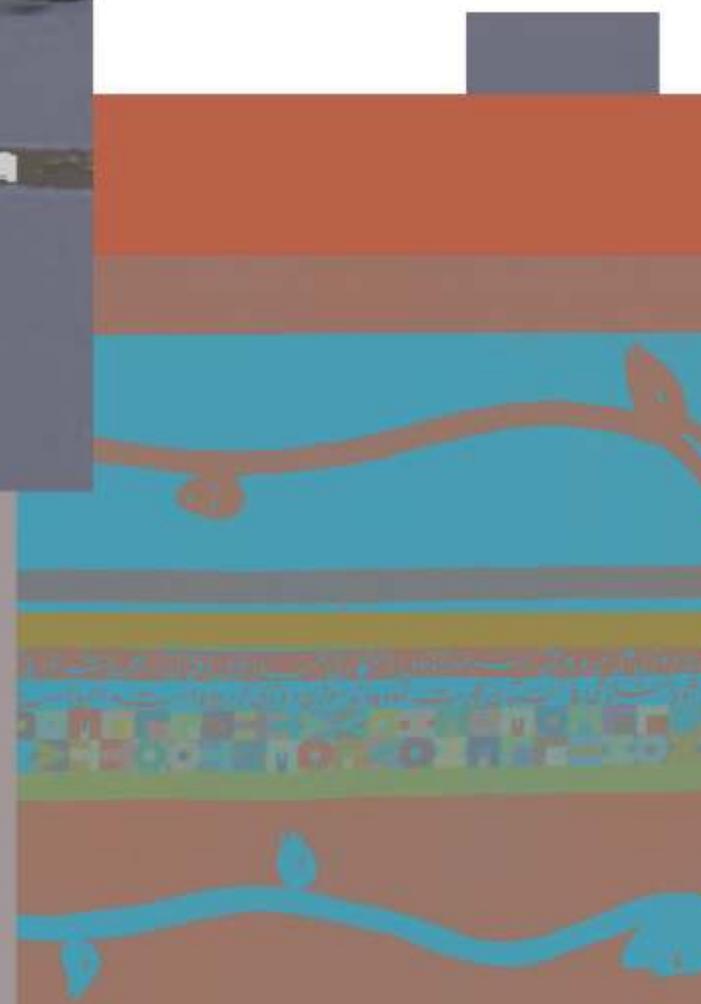
Como implora la frase de la canción que entona Marcelle, el personaje de la prostituta, feliz de tener a su amor francés en su propia casa..."Dios mío devuélveme la inocencia. Y el olor de los muelles cuando hace frío. Hazme ver las nieves exquisitas. (...) Los niños jugando alrededor de la iglesia. Y mi primer beso subida en los caballitos de madera..."

Y André, sin ninguna duda, ha perdido el juicio al tirarse accidentalmente por el balcón cerca del final de la película. Pero, me pregunto, ¿no es por amor que perdemos el juicio y no medimos las consecuencias? Creo, la escena del beso entre André y Norah debajo de la lluvia, entre sensual y erótica, y bella, muy bella, nos recuerda que ese instante que nos hacen vivir los personajes vale toda la película o toda la vida.

Texto José “Pollo” Canevaro
Imágenes Marcelo Blanco



FUE LAURA QUIEN ABRIÓ LA PUERTA.





-TENIÉNDOTE A TI PUEDO VIVIR TODA MI VIDA SIN NADIE MÁS, SIN OTRA INTIMIDAD
ABOSOLUTA. PERO PARA ALCANZAR LA PLENITUD, LA VERDADERA DICHA, NECESITABA TAMBIÉN
LA UNIÓN ETERNA CON UN HOMBRE: OTRA CLASE DE AMOR -DIJO ÉL.
-NO TE CREO -DIJO ELLA-. ES UNA OBSTINACIÓN, UNA TEORÍA, UNA
PERVERSIDAD.
-BIÉN -DIJO ÉL.
-NO PUEDES TENER DOS CLASES DE AMOR. ¡NO VEO LA RAZÓN!
-PARECE SER QUE NO -DIJO ÉL- PERO LO HE DESEADO.
-NO PUEDES LOGRARLO, PORQUE ES FALSO, IMPOSIBLE -DIJO ELLA.
-ESO NO LO CREO -CONTESTÓ ÉL.



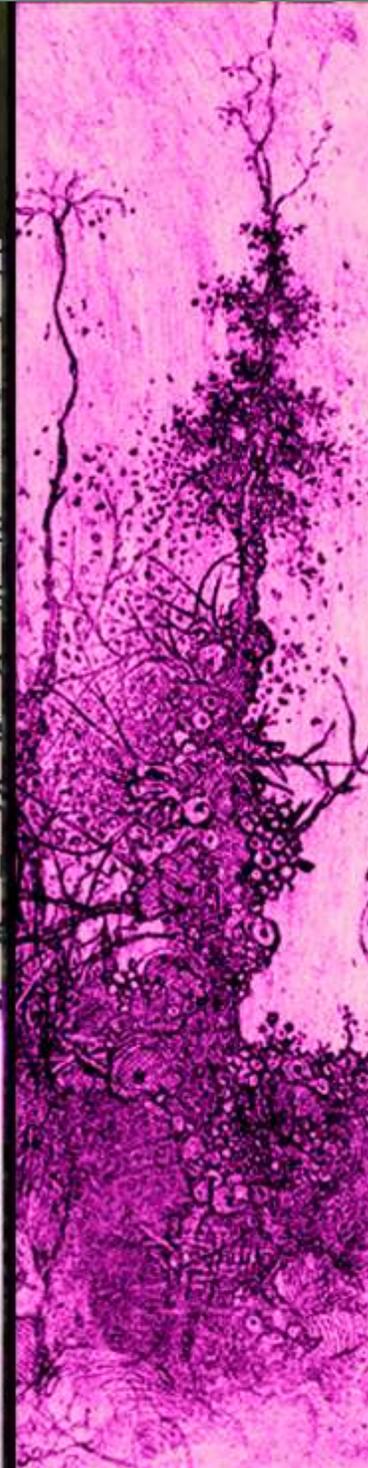


Primeros
del examen.

Sus sueños... todo el cielo no podía contenerlos.



amart y a des petites fleurs, Y a des petites fleurs, Y a des c
cœur. Au bois de mon cœur. Au fond d' ma cour je suis ren
mé Pour avoir le cœur mal famé, Le cœur mal famé. Au b
des petites fleurs, Y a des petites fleurs, Y a des copains
bois de mon cœur. Quand y a plus de vin dans mon tonne
neau, ils n'ont pas peur de boire mon eau. De boire mon e
udon y a des petites fleurs, Y a des petites fleurs, Y a des c
bois. Au bois de mon cœur. En accompagnent à la mairie
chaque fois que je me marie, que je me marie. Au bois de S
urs. Y a des petites fleurs, Y a des copains au bois de mo
on cœur. Chaque fois que je meurs fidèlement, (bis) Fidèle
nterrement. Mon enterrement. Y a des petites fleurs... (bis)



Un Frankenstein

Sobre *La caída*, *Mujeres apasionadas*, *Sabor a miel* y *Porte des Lilas*

Miseria

Pasos ajustados la llevaron a la puerta.

Subió las escaleras y encontró un lugar, al lado de los niños. Siniestros e insolentes.

Qué hermoso hombre el tío. La llevó de la mano a un lago donde parejas amigas se ahogaban. Resonaban algunos gritos y el enojo del padre. La angustia entrecruzó sus cuerpos y sus pieles exudaron la pena.

Qué hermoso hombre el tío. Pasó por sus piernas, para dejarle el don y llevarse todo, sin saberlo. Lo criaría como supo hacer mamá con ella. Un don nuevo, un Don Nadie.

Ella repitió la historia de la madre, que se había apoderado de su vida, vaciándola, hasta que sólo le quedó apoderarse de otra. De otra nueva. Una que muera en la nieve, sola, de sueño.

Mamá, el perro mezquino y codicioso que espanta a quienes pretendan cenar del mismo plato (de la cena más nutritiva: la nena que acobija), ha vuelto para marcar el rumbo, pisar sus tierras y asegurarse un dónde. Donde no haya nadie más que ella, la nena y el Don Nadie: Juju.

Juju creció y conoció a María, mientras otro muchacho sufría el escarnio de vivir escondido de lo que está bien gracias a él, que lo ayudó sólo para demostrar que de algo era capaz, y hasta creyó que podría dormir también en esas piernas, en las de María, pero no, no era nada. Dejá, no es nada. El muchacho dueño del mal devoró a María y todo lo que atesoraba. Juju desgarró su piel de cordero, puso fin a la gula, en sus manos el alma y la nada, dejó, no es nada, me quedo acá, a dormir de frío.

Sonaba la guitarra del artista y el canto de los niños. La lírica era insoportable y la melodía acunaba la insolencia.



Luz en el alma - Robert Siodmak - 1944

Textos Alicia Durán
Imágenes Marcelo Blanco



Puerto de Le Havre, un soldado de las colonias atraviesa un paisaje brumoso que podría ser también un limbo metafísico, una pesadilla oscura o un estado del ánimo. Existencialismo y niebla. La guerra presente, en el tiempo entre la primera y la segunda. La Noche, parece larga y me recuerda al clima de *Espectros* de Ibsen, quizás por eso pienso si el soldado no es un aparecido.

En el viaje en ESE camión se ve el truco de lo fílmico epocal, sospecho muchos telones pintados, la escenografía se vuelve presente por lo antigua y pictórica.

El tono de la actuación también tiene algo de registro exacerbado pero que no se excede siempre. Prevert y sus textos se ponen en primer plano intermitentemente: "...parece fácil disparar, como en las ferias contra las pipas. Disparas y el tipo lanza un grito, con las manos se agarra el vientre como un chico que hubiese comido mucho. Sus manos enrojecen y cae. Se queda uno solo sin comprender nada. Es como si huyese el paisaje..."

En el burdel de puerto, dos chicas bailan agarradas. Existe un refugio, una barraca. **Un borracho**, se toma hasta la botella que tiene la miniatura del barco. El ebrio consuetudinario, dueño de la verdad dice: "No amo a los soldados, los compadezco." **El soldado**, con lo puesto, casi mudo, está huyendo de algo que hizo mal por estar enojado, necesita ropa de civil. **El hombre de blanco** al que llaman Panamá le advierte que no lo entristezca con la niebla, las desgracias, los líos, mientras pasa su guitarra de mano en mano hasta que decide tocarla y suena como fondo de la escena. Las cosas cambian de foco a fondo muchas veces. Parece una cuestión de planos y de enredos, como una comedia trágica en la que todos terminan siendo parte. Un melodrama humorístico que sabemos que termina mal. Como la vida misma.

Un pintor que en un bañista ve a un ahogado, que ve las cosas que hay por detrás le pregunta cuánto calza, y sabemos que le dejará su ropa luego de entregarse a la furia del mar: "Hay mal mar y mucha niebla y yo no sé nadar".

Un perro decide estar con él, ya lo hemos visto pelear con el conductor por no pisar a otro que se cruzó en el camino. Su cara fulgura, es cambiante, puede enardecerse y hablar intensamente, tanto como ha callado.

En una maniobra casi imperceptible la cámara la des-cubre a ella, contra una ventana, **ELLA**, uau, ELLA sorprendente, linda, misteriosa con su tapado brillante, su boina y sus ojos intensos de cejas delineadas. Una diva de aquel tiempo. Dice que tiene diecisiete y yo le doy treinta y cinco. Él es grosero, pero **Nelly** no se inmuta, hablan y ella da la espalda. No se entienden, cada uno tiene su lenguaje. Permanecen juntos en la barraca. Se recorta un cuadro hermoso de sus rostros en una ventana. Luego otro en movimiento: el irse de los dos y el perro dura un tiempo precioso. Están tan SOLOS.

El tutor, es un hombre feísimo "Hay caras que gustan y otras no, la mía no le gusta a nadie". Su fealdad parece ser un espejo de su ser miserable. "Es terrible enamorarse como un Romeo y tener la cara de un Barbazul". Los hombres se sobrepasan con ella, la tocan, pero no es verosímil. No se animan del todo. Ella sobreactúa resistencia. No le hubieran tomado la denuncia en la comisaría de la mujer.

Tres hombres con sobretodos. Uno de ellos, **El cobarde**, también la maltrata. Será abofeteado dos veces, y llorará cada vez, su cara parece dibujada. La acción es humorísticamente trágica. Él la defiende y eso los une, les da un destino. Ya todo está anunciado, predicho.

Jean deja de ser **El soldado** y mientras cambia su identidad por la del pintor suicida piensa en que BELLO ES SER LIBRE. Se besan intensamente siempre con las bocas cerradas. Él se irá en el barco.

Ay del amor que lo hace volver y en otro cruce... ¿fortuito?, el cobarde lo mata. Varios tiros, él se toma el vientre, cae, BESAME. Muere.

Las imágenes se suceden sin bruma, pero en soledad: el barco, el perro, las calles, las sombras.

NIEBLA MALDITA NIEBLA.



La noche de la iguana

Blanco y negro, pero sus ojos parecen ser de color. Lo sabemos, pero si no lo supiéramos igual se adivinarían claros.

Dice en su sermón como reverendo que progresivamente se enardece, se descarrila, “sean aceptables ante sus ojos”.

Sufre desmesuradamente (el realismo norteamericano pide estados de emocionalidad en el actuar) esa desesperación continua y existencial. El texto protagoniza también.

Alcohol, frustraciones, sexualidad reprimida, miserias. Tennessee Williams y sus atormentados personajes.

Grita “no podemos gobernarnos solos”. Él es Richard Burton.

En el micro, un coro de mujeres pacatas y ridículas. Cada una parece una caricatura. Una imagen de la belleza contrasta: el pueblo moreno, el agua, lo natural como una pintura cuidada.

Hace mucho calor y la humedad del sudor empapa a los hombres. Hay iguanas en el camino, enormes animales que serán cazados para engorde y luego comidos como pollos.

México.

Bestia, bestia, le grita la tutora. ¿Él es una bestia? La muchacha se mete en su cuarto. “No me dejes caer en la tentación”. La actriz, Sue Lyon, ya había hecho de Lolita.

“El tiempo y el aire me ayudaron”. Está a punto de pasar la frontera de la locura. Fiebre y locura.

Puerto Vallarta.

La niña es emocionalmente precoz dice hirviendo, agitado, transpirado, alcohólico, en un ataque de pánico pisando vidrios con los pies descalzos, sermones ateístas salen de su boca inagotablemente.

Cuando llegan una mujer y su abuelo (ella hace retratos y él es el poeta más viejo) algo cambia... todo. “Aceptar la vida es el primer requisito para vivirla”, su mirada habla de cosas ocultas tras las palabras, lo que no se dice. “La resistencia es algo que los fantasmas respetan”. Se puede soltar a la iguana atada.

–“Vivimos en dos estratos, el realista y el fantástico, ¿cuál es el real?”

–“Se vive en el fantástico, pero se opera en el realista”

Ojos salvajes, triunfa el fantasma, es cruel e inmaduro. La locura y la muerte son peores que la castidad

El mar cerca, los pies descalzos en la arena y la ingenuidad de dos morenos amantes serviciales que tocan las maracas sin cesar, como musicalizando el momento.

El poema se termina y el poeta más longevo en ejercicio, muere.

Ella seguirá su viaje.

Parece que él encuentra un hogar, la que lo ama desde siempre (la intensa Ava Gardner) lo amarra con la frase “Yo siempre te haré volver”.

Todo transcurre en el mar “la cuna de la vida”. Todo conflicto es primero interno.



Woody Allen y la clase media intelectual neoyorquina. La burguesía en su máximo **EXPLENDOR**. Analizada y mordiéndose la cola una y otra vez. Da mareo nauseoso, es algo que la cámara hace evidente y las sensaciones de aturdimiento y oscura inestabilidad se instalan perceptivamente. Lo inestable genera molestia tanto como la calma aburrida y conveniente. Cuando todo se serena aparece el deseo de volver a marearse.

Las formas de relato se tejen presentando las posibles capas de ficción, el que pregunta fuera de cuadro “objetiviza” los desarrollos subjetivos de la realidad de los personajes. Las versiones de la “verdad” se materializan en capas que siempre despliegan a las palabras como las grandes protagonistas. Todos guardan secretos a voces.

Algunas de todas esas palabras se combinan y resuenan amplificadas:

Una pasiva agresiva que consigue todo lo que se propone.

Ser libre me gusta

De los que te regalan un electrodoméstico para el cumpleaños

Todas las heridas infectadas del matrimonio

¿Aún te casarías con él?

Cuando va bien no hay nada mejor

El dedo en la llaga

La vida no imita al teatro, sólo a la mala televisión

Caigo sobre las espinas de la vida y sangro

*Películas en las que el amor imposible es romántico**

Se agradece tanto semejantes actuaciones en una película que de romántica nada pero de inteligente y exquisita mucho.

· *Capté estas frases cual terapeuta con la atención flotante.



Toda la vida busqué hombres valientes y de recursos. Él no lo era, pero era algo.
Éramos algo.

O fumar BEBER fumar

Un hippie que arma artefactos psicodélicos inútilmente estéticos.

¿Pequeñas instalaciones mecánicas que producen arte?

Telefonistas indiscretas

Tapados de piel, cortes de pelo

Una familia progresista

Todos ellos **SIGNOS DE ÉPOCA**

Una semana, un trío, muchos cigarrillos, y el inquietante erotismo de cuerpos y seres bellamente heterogéneos. La composición pictórica del relato es tan atractiva que propone un estado altamente contemplativo. Enamorarse de cada uno de los integrantes de ese trío es casi una invitación explícita.

Los primeros planos con los que la cámara juguetea se regodean en imágenes bellas y provocadoras. Bocas, caras, manos, uñas. La elección parece caprichosa, libertaria, la forma del relato también. Se aventura sobre focos que al ser móviles dejan espiar la escena o la ocultan como el respaldo de un sillón giratorio.

“Ser libre, aunque duela”.

A la película se ingresa momento a momento y día a día de esos siete. A la vida de Alex y de Daniel también. De ÉL entretanto sólo podemos saber a cuentagotas algunas cosas y nos seduce desde su

luminosa opacidad al igual que a sus amantes. Nada es unívoco, todo queda un poco abierto en relación a su conducta y a su identidad.

El tercero excluido es el que sufre hasta que dos son los abandonados.

Ella sola en su casa sucia y poco cuidada, él en su hogar ordenado y acogedor.

El juego simétrico ENTRE estos dos personajes los construye en simultáneo, en contraste, en sincronía, los dos manejan y LO llevan, ambos se cruzan en sendos autos y espían su ventana, en esa coincidencia temporal de la ACCIÓN.

Los escenarios tienen un gran poder descriptivo; los contrastes ambientales también.

La libertad compositiva en relación al uso de la cámara no obedece lógicas establecidas, parece desafiarse a sorprender con cada giro, en la fiesta judía la subjetiva cambia de los ojos de Daniel hacia el niño y con eso entendemos su identificación. El final también sorprende con la falta de compromiso con una fórmula pura y nos sentimos parte, definitivamente.

Hay textos adorables, elijo este con el que convido como últimas palabras:

“Cualquier cosa es mejor que nada, pero nada, es a veces, mejor que cualquier cosa”.

Textos Patricio Foglia
Imágenes Marcelo Blanco



TERRIBLY HAPPY

Studium y punctum

Las categorías barthesianas continúan vigentes.

Studium

La noche del cazador, único film dirigido por Charles Laughton quien, descorazonado por la mala crítica y una tibia recepción del público, juró nunca más volver a dirigir, y cumplió la promesa.

La noche del cazador, genuina parte de una saga mayor, la de los villanos memorables y, más específicamente, los *unstoppable evil*, cuyos exponentes más recientes pueden ser: Bob, de *Twin Peaks*; los antagonistas de *Fargo* y *No country for old men*, de los Coen; Uma Thurman en *Kill Bill* (*unstoppable* a la inversa, y mujer).

La noche del cazador, y la perturbadora relación psicopática entre música y crimen, goce y poesía, las flores del mal: *La refalosa* de Hilario Ascasubi; el asesino M, de Fritz Lang; 1, 2... la canción de cuna de Freddy Krueger.

La noche del cazador, y todo el teatro del expresionismo alemán, el poder de la representación, el cine (el mundo) cabe en el gabinete del Doctor Caligari.

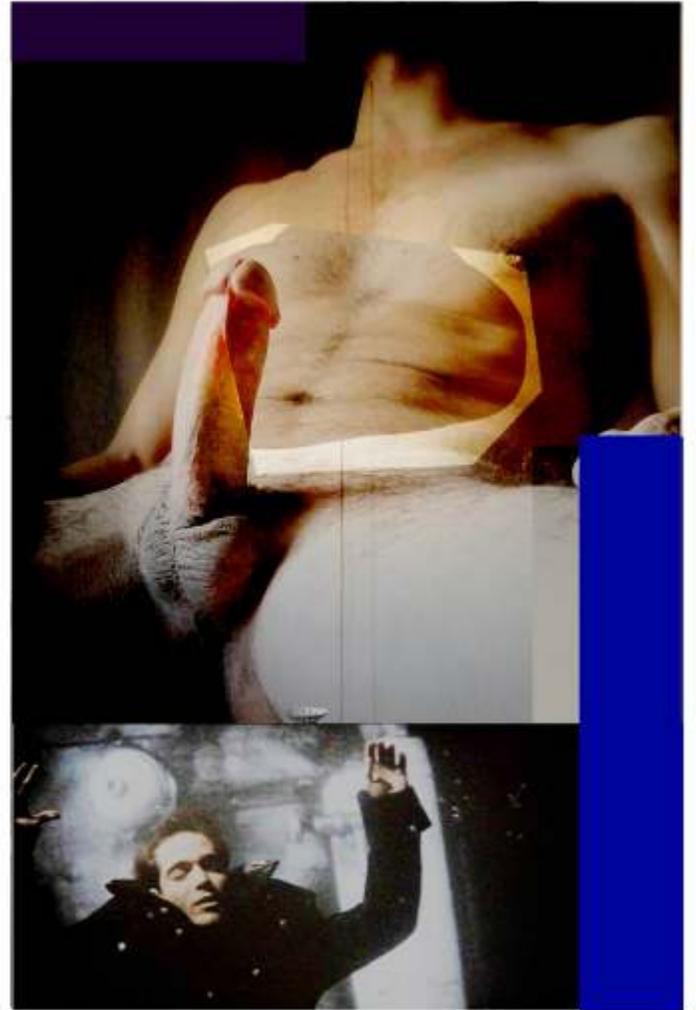
Pero Silvia Delfino, profesora de Puán, nos decía: “asociaciones se pueden hacer *ad infinitum*”.

Punctum

A mis ocho años mis padres se separaron, yo le tenía miedo a la oscuridad y tuvimos que mudarnos. Me tocó, por primera vez en mi vida, entrar de lleno en un territorio de sombras.

Como *Carrie*, como *It*, *La noche del cazador* es, para mí, un clásico del cine de terror; la historia de una odisea personal, vista desde el intensísimo punto de vista de la infancia.

A su forma, también este villano nos recuerda: “*we all float down here*” / todos flotamos, acá abajo.



Watching the wheels

¿Cómo podés ser feliz
si no estás en nuestro tren?
CHARLY GARCÍA

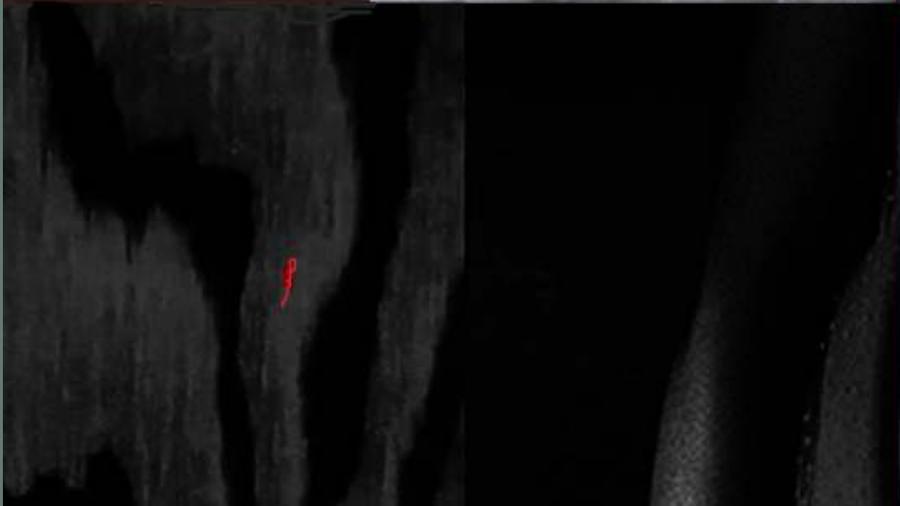
Sí, ya sé, Von Trier es un pretencioso y sus películas un tedio infalible, inagotable su necesidad de mostrarse inteligente, disruptivo, culto, plagando su filmografía de referencias invariablemente llamativas como hongos después de la tormenta, hongos ni tóxicos ni alucinógenos, simples hongos de utilería y poco más. La vanguardia es así.

Y SIN EMBARGO

Europa me gustó. La historia de un pobre tipo que quiere hacer todo bien, y no le sale. No puede. Hipnotizado, en vías de alienación (del trabajo, del amor) es conducido a intentar rehacerse, una vez más. A volver, en medio de la Alemania de la inmediata posguerra, para llevar su bondad como una florcita silvestre a los escombros de una nación. Y, por supuesto, sucumbir. Fracasar. Peor aún, y con todas las letras, descarrilar.

Kafkiana, surrealista, hitchcockiana, expresionista, completen ustedes la sacra planilla de la intertextualidad. No importa. Pero si *Europa* es vista a la luz de la trayectoria de su director, interpela. Contra todo pronóstico, conmueve.

A pesar de su evidente delirio de grandeza, y al igual que su pobre protagonista, al final del día, ¿quién no fracasa?, ¿quién logra escaparse, ser redimido en su desesperado intento de ser alguien?



La alfombra roja

Son conocidas las lejanas épocas clásicas de la tragedia. A esa lista de nombres dignísimos, a Sófocles, Eurípides, Esquilo y Shakespeare, es posible sin embargo agregarle estrellas más recientes. Sabemos que la tragedia es tragedia porque, entre otras cuestiones, el destino de sus personajes se nos revela como irremediable y fatal. A pesar de los oráculos y precauciones, Edipo mata a su padre y se acuesta con su madre, Hamlet enloquece y se suicida. No menos terribles ni inevitables son las circunstancias de Carol, la protagonista de *Repulsión*; no menos resquebrajado, verdadero y espantoso es el espejo que propone la obra.

Repulsión (1965) forma parte de la llamada *Trilogía del apartamento* junto con *El inquilino* y *El bebé de Rosemary*. Otras películas podrían formar parte de esta constelación: *Psicosis*, de Hitchcock; *Obsesión*, de Brian de Palma; *El cisne negro*, de Aronofsky.

Más allá de las lecturas psicológicas o morales, válidas y hasta necesarias, desde un punto de vista estrictamente formal, *Repulsión* es una monstruosidad, una aberración, antología de todo aquello que no queremos o no podemos ver (Edipo espectador se arranca los ojos). De la mente desbordada de Carol brota su río de podredumbre, manos que

irrumpen desde las paredes, sonidos incesantes, tic tac de un reloj, goteo de una canilla, orgasmos que explotan desde el cuarto de al lado.

Si la felicidad es el despliegue de una potencia, entonces lo desdichado se concentra sin despliegue. Invisible: *Lo que está y no se usa / nos fulminará*. Carol es una mujer prácticamente muda, incapaz de expresar lo que la agobia. Agotada la instancia verbal, sus actos son los signos que enuncia, el primero de los cuales ocurre cuando le corta parte de un dedo a una clienta (un *padrastro*). Con toda síntesis y metonimia implacable, como desde una pesadilla, Carol escribe su justa venganza, la de una mujer obligada a sexualizarse, acorralada por hombres y penes insidiosos; desalojada de su infancia.

Kafka decía que, al lado de la fila de los escritores, estaba la fila de los asesinos. Ajena a toda elección, Carol participa de ambas. En esta obra, es la potencia formal la que puede conmovernos, son sus sonidos (aberrantes), sus planos y tomas (su asfixia), la subjetividad de la protagonista impregnando su telaraña, la felicidad de la forma cuando encarna en contenido y viceversa. *Repulsión* supone la emergencia de una estética que vuelve visible el horror de la sociedad y, por ende, la posibilidad latente de un mundo más justo.

Por su condición de artista, Roman Polanski bien pudiera tener su nombre impreso en la alfombra roja de la tragedia.



Un tal Ricardo Becher

Los apellidos ilustres en lo alto de la marquesina, Torre Nilsson, Sarli, Saenz, Guido, reunidos en este film bien pudieran haber sido garantía de un *blockbuster* del sur, inoxidable tanque que todavía da batalla. Sin embargo, *Setenta veces siete* es recordada como una rareza, apenas una excentricidad o nota de color: una de las poquísimas películas de Coca Sarli sin Armando Bó, un éxito esperado y esperable que nunca llegó, una premiación en Cannes que no fue tal, etcétera.

Hay cosas en la película que sí funcionan, como Coca en su rol de *femme fatal* (la película se estrenó en EEUU como *Female*, “hembra”), o los planos angulosos de aquel paraje perdido en donde se desarrolla gran parte de la acción, aquel escenario patagónico-pampeano, centro de la nada, parecido al lugar que ahora ocupa el propio film, mal conservado, con pésima calidad de imagen y peor audio, tirado en un rincón de *Youtube*. Pero hay algo en la película que nunca termina de cuajar, y tal vez un indicio de esa cuestión pueda leerse en su ficha técnica, en la multitud de guionistas que tuvo el film: el propio director, Guido, Sáenz y un tal Ricardo Becher. Tantas cucharas joden la sopa, pero quisiera detenerme en el que quizás sea el menos conocido de todos. Becher. Conocí su obra por el poeta y crítico de cine Alejandro Ricagno. Imaginen a Ricagno así, siempre con un perro al lado, su pelo canoso larguísimo, su mesa de café plagada de viejos libros marcados,

bohémio, radiante, idéntico al Loco del tarot. Me lo crucé de casualidad y nos pusimos a charlar. Terminó contándome la historia de Becher. Que fue el último *beatnik*, mejor aún, el único *beatnik* del cine nacional. Que filmó *Tiro de gracia*, película protagonizada por Javier Martínez, de Manal, y que fue un hito. Que se había ido y había vuelto, que nunca había perdido su impronta, ni siquiera a los ochenta años, ya rodeado de jóvenes hermosos con los cuales seguía filmando.

La poesía es una marquesina de causas perdidas, algunas lucecitas están rotas y otras todavía titilan, anhelantes de quién sabe qué. Qué bueno encontrarme con Ricagno y con Becher; setenta veces siete quiero celebrar junto con ellos su corrimiento, la ligera marginalidad, el arte y la locura. Aprovecho ahora estas líneas para transcribir el último poema de Becher, escrito en su lecho de muerte. Dice así:

*La desgracia de gran parte de la corporación médica es que ignora la
[presencia del espíritu.*

*La manzana de oro es tuya y el escorpión de jade también ya no los necesito.
Al amanecer el cielo se parte en cuatro, y el viento se ha llevado todo, incluso
[a sí mismo.*

*Se cierra la noche, el murciélago que me acechaba se arroja sobre mí, le
muerdo el cuello, estalla, una luz divina inunda la creación.*

Ricardo Becher, Sanatorio Güemes, 10 de agosto de 2011



Tiro de Gracia - 1969- Ricardo Becher



**THEY SHOOT HORSES,
DON'T THEY ?**



Distributed by
20th CENTURY-FOX

Textos Gustavo Lailhacar
Imágenes Marcelo Blanco



Un matrimonio (Lola y Doc), una joven inquilina (Marie) y una perra que se ha ido (Sheba) arman un itinerario: sus cruces, avances, desvíos, retrocesos, los unen y a la vez revelan las singulares respuestas de cada uno a los acontecimientos que les toca vivir. Nada extraordinario en todo esto.

Sin embargo, es en Lola y su relación con Sheba, donde se asiste al dolor de una despedida que no termina de producirse. Hablamos de un duelo.

Ver a Lola bajar las escaleras basta para ubicar este arduo trabajo. Hay en ese tránsito una tensión, como si la habitara la expectativa de algún encuentro que pudiera sacarla del dolor y a la vez supiera de su insuficiencia. Pero ella es tenaz.

Tomo cuatro escenas:

Un sueño relatado a Doc, su marido, articula su padecer: "...ella no me podía seguir el ritmo, me doy vuelta y ya no está. La busqué por todas partes pero no la encontré. Me quedé parada, asustada. ¿Qué será eso?" La pregunta ya sitúa todo lo que se condensa en esa pérdida.

Un día sintoniza un programa de radio, lo está esperando, la voz del locutor propone, ella se deja llevar, aparece la música, el ritmo, recostada en el sillón, baila.

Y cuando le proponga a Doc poner música animada, lo hará nuevamente, "tendríamos que pasar el tiempo bailando", dice. Dos momentos de intimidad donde la tensión parece tomar otro cauce.

Será un nuevo sueño el recurso de Lola para hacer saber que algo ha cedido: "...no creo que vuelva la pequeña Sheba", concluye su relato.

Dos sueños y dos bailes, un modo de marcar el ritmo, nada extraordinario, ningún heroísmo, sólo la dignidad de construir con lo que haya a mano modos de tratar el dolor.



Una pregunta acerca de esta versión cinematográfica de la novela de Tolstói

El tren se acerca a Moscú imponente, cargando en sus paredes al frío invierno. El ritmo constante del motor se mezcla con el agudo silbato; imparable y exacto avanza como si no pudiera detenerlo nada más que su férrea determinación. Y tras las ventanillas, apenas separado del viento y de la nieve, el rostro de Anna Karenina: ¿Y si en ese instante y en ese rostro estuviera todo escrito y lo por venir no fuera más que una lectura de él?



Encaro este comentario sobre *Plenty* guiado por la dificultad que me implicó.

Susan Traheme, su protagonista, da cuenta de los estragos de la guerra en ella y en el transcurso de la trama me encuentro confrontado a cierta desmesura. Miedo, impotencia, soledad, sexo, desolación, referencias políticas y estratégicas están presentes de entrada y a medida que avanza se van sumando otras que me dejan con la sensación de estar ante a un banquete de lo más tentador, pero frente a su exceso, no me es posible probar ningún bocado.

Pensé en no volver a verla.

Sin embargo, una escena retorna y es desde ahí que vuelvo a la película. Se trata justamente de una cena elegante que transcurre entre comentarios frívolos y una tensión constante, allí Susan toma la palabra denunciando la hipocresía de la reunión y un comentario en particular me ofrece otra perspectiva: luego de enumerar los diversos manjares dispuestos, dice con vehemencia e ironía: "...hay abundancia de todo..." e invita a los desencajados comensales a volver a cenar.

La referencia a la abundancia me revela la imposibilidad de llenado. Una vez terminada la guerra la protagonista experimenta la insuficiencia de cada una de las opciones a las que intentó aferrarse (amor, matrimonio, maternidad, trabajo), es decir que la operación de llenado no termina de producirse, queda un vacío, un límite al empuje enloquecedor del sentido. Será por eso que nos testimonia: "he roto con todo lo que he conocido, la única dignidad que me queda es vivir sola", y le suma un explícito pedido a su amante: "quiero creer en ti, así que no me cuentes nada".

Me vienen a la mente las palabras de María Negroni en *Elegía Joseph Cornell*: "... no sé si podré, de ese modo, encontrar una idea futura, pero lo intentaré. Lo importante, ahora, es cuidar el vacío..." .



Un ladrón en la alcoba

La moralidad es la más siniestra y osada de las conspiraciones.

CHESTERTON

Claro está que un encuentro no es un cruce cualquiera. Eventualmente, en el horizonte de la repetición, ahí donde una y otra vez cada uno traza su destino, se puede recibir un impacto.

¿Será eso un encuentro?

De ser así, el de Lily y Gaston es uno. Haciendo uso de las formas de un grupo al que dicen pertenecer se indagan: si él es bribón, si ella es ladrona, si le robaron a este o a aquel, juegan sus astucias el uno con el otro sabiéndose intrusos y en ese campo algo de lo mismo se vuelve nuevo. Crean un cierto pacto lleno de expectativas y también de amenazas.

La reciente pareja diseña una estafa en conjunto y así entra en escena Mariette, víctima del plan pero también quien pondrá en riesgo el idilio.

¿Qué se encuentra en un encuentro?

Es difícil la salida del conflicto pero Lily hay algo que tiene claro, en lo que cree: “Cariño, recuerda que eres Gaston Monescu, eres un bribón, te quiero como bribón, te amo como bribón. ¡Roba, atraca, estafa, desfalca! Pero no te conviertas en uno de esos gigolós buenos para nada”. En un movimiento firme pone en juego su amor a partir de la clara condición que lo torna necesario. Le da a la palabra la contundencia de lo vivo: “bribón”, repite, y de alguna manera recupera el latido del encuentro, un camino al paraíso de los bribones.

Textos Alicia Paroni
Imágenes Marcelo Blanco



Esa fue nuestra guerra, representada como en un tablero, la del pueblo, dispuesto a todo por la Patria. Era la que jugábamos en la calle el indocumentado, el ilegal, el marginal, el cabecita, el inmigrante, el laburante, porque ya habíamos sido derrotados por los mismos que ahora darían batalla una vez más. Son siempre los mismos, sin importar el lugar o el año. Sabíamos pelearla. Reuniones clandestinas en callejones oscuros, alcoholes baratos en conventillos usurpados. Palabras claves y un arma. Esa, esa era nuestra guerra, abandonando todo, hasta los modales con tal que el enemigo no atravesara el arco triunfante. Los soldados ya habían dado todo, y también por ellos la peleábamos, ¡si eran pibes! Uno solo hacía falta que llegara, uno de los nuestros con todos los estandartes al hombro, con todas las luchas en la espalda. Uno solo bastaba para liquidarlo. Uno solo bastaba para llegar al arco.

Para mí fue la de Diego, pero algunos dicen que fue la mano de Dios.

Lejos del mundanal ruido



Los nombres escritos en tiza se van borrando. Desde arriba puedo ver la caja que lleva los cuerpos. No hay cortejo. Sólo el chofer que conduce el carro. Para él es un trabajo más, el último del día. Pronto serán dos nombres en una lápida que sólo algunos podrán reconocer por un tiempo. El amor ha muerto, pienso. Desde arriba trato de memorizar los nombres por si la lluvia se empecina en desaparecerlos. Me pregunto si el nombre del niño lo habrá elegido ella o quien lo recibió, tal vez ya muerto, en este mundo. Me pregunto si la hora de la muerte habrá sido cuando dieron el último aliento o cuando él la abandonó. El amor ha muerto. Nadie quiso ver su hambre, ni su preñez ni su dolor. Yo, desde arriba, veo la escena tal como querías que la viera, de lejos, con distancia, mostrándome que todos los otros siguen su vida, aun cuando el amor ha muerto.



Ya estaba yéndose, bajando la escalinata del mercado, cuando alguien salió y le gritó traidora. Ella no necesitó darse vuelta para ver quién era. Tampoco le importaba. Siguió bajando como si nada. La gente que ocasionalmente vio la escena podía pensar que tal vez él se había equivocado porque a ella no se le escapó un gesto, como si tan acostumbrada estuviera al agravio.

Muchas veces había pensado en mudarse, pero su foto había circulado dentro y, sospechaba, también fuera del partido. Estaba segura de que en algunos puntos de reunión importantes hasta estaría puesta a la vista, en una pizarra, sin el cartel de buscada, pero casi. Muchas tardes, en el ensueño de la siesta, y muchas noches, en la soledad de sus alcoholes, fantaseaba con poder reivindicarse, con un discurso, que hablara de amor. *¡Porque qué, sino el amor, nos hace humanos! ¡Y es en esa humanidad donde la debilidad también nos*

habita y nos hace equivocarnos! No. No podía usar la primera persona del plural, no. Podían criticarla por querer manipularlos con demagogia. No. *¡Y es esa debilidad que me habita la que hace que me equivoque!* Pero tampoco. No había sido una equivocación. Fue premeditado. Sospechaba, pero igual le entregó a su amado todo lo que no era de ella a cambio de una promesa de amor que él nunca hizo. No le creía, pero igual entregó la vida de sus compañeros esperando un poco de cariño. Y cuando no obtuvo nada a cambio, también a él lo mandó a matar: era fácil, bastó con darle su nombre a los grupos de tarea, a esos contra los que supuestamente luchaba. Entonces, ella decía que quien la había amado había muerto. *Bugia* decía el tano.

Ya estaba subiendo a su auto cuando alguien desde enfrente le gritó traidora. La gente que se dio vuelta a mirar pensó que era un error porque a ella no se le escapó ni un gesto. Ella, como si nada.

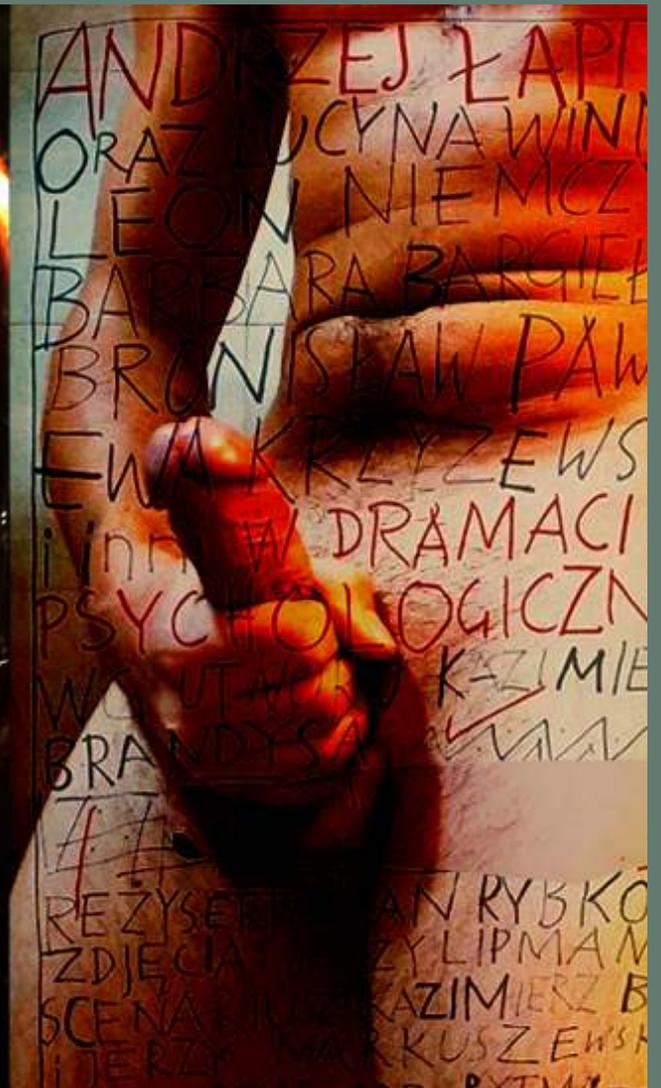


Mi secreto me condena

Vos te callaste la boca, eso hiciste. ¿Venís a hablar de condena, de tu condena, cuando tu silencio le valió la vida a una mujer? ¡Y el escarnio social a otra! El ñato roba, mata a un tipo, ¿no te das cuenta cómo es? Y ves que tiene todo el tiempo dominada a la jermu... No, a mí no me vengas con pavadas. Si a otros les cabe cosa de ellos, a mí no. ¿Sabés qué? ya no te queda bien hacerte el santito. Te andás llenando la boca con el amor a Dios, con los votos que hiciste y ¿sabés qué? si esos votos no salvan gente no le sirven a nadie, ¡a nadie gil! Y mirá qué justo... primero mata a un tipo, vos calladito, y después las víctimas son dos mujeres... ¡Y claro! Si todo es en nombre del padre, del hijo y un espíritu santo. Las mujeres bien gracias. ¡Y no se te ocurra interrumpirme que te zampo la sartén en la jeta, gilún! A la vieja tuya le podés haber hecho el cuento del tío que en paz descansa, se deslomó

para que seas el cura del barrio, se llenaba la boca hablando de vos mientras nosotras le lavábamos el culo porque el señorito estaba en no sé qué misión de paz en la loma del orto. ¡Y el orto a tu vieja se lo limpiábamos nosotras! Te callaste, vos te callaste, porque ni siquiera te animaste a hacerle frente, hay muchas cosas que podrías haber hecho sin revelar tu secreto, a mí no me tomés por boluda, que inteligencia a vos no te falta. Lo que te falta es coraje, si te fuiste de debajo de las polleras de tu vieja a la de los curas. Cobarde. Lo único que falta es que te hagan una película. Mirá andate, andate ya, que desde que volviste a esta parroquia ya viniste como tres veces y la piba va a sospechar. Se me caería la cara de vergüenza de decirle que sos el padre. Andá, andate orgulloso con tu secreto que te condena. A mí déjame con el mío, que a mí no me lo ordena nadie.

Textos Rosana Pascual
Imágenes Marcelo Blanco



En el medio del odio, me pareció que había dentro de mí un amor invencible.

ALBERT CAMUS

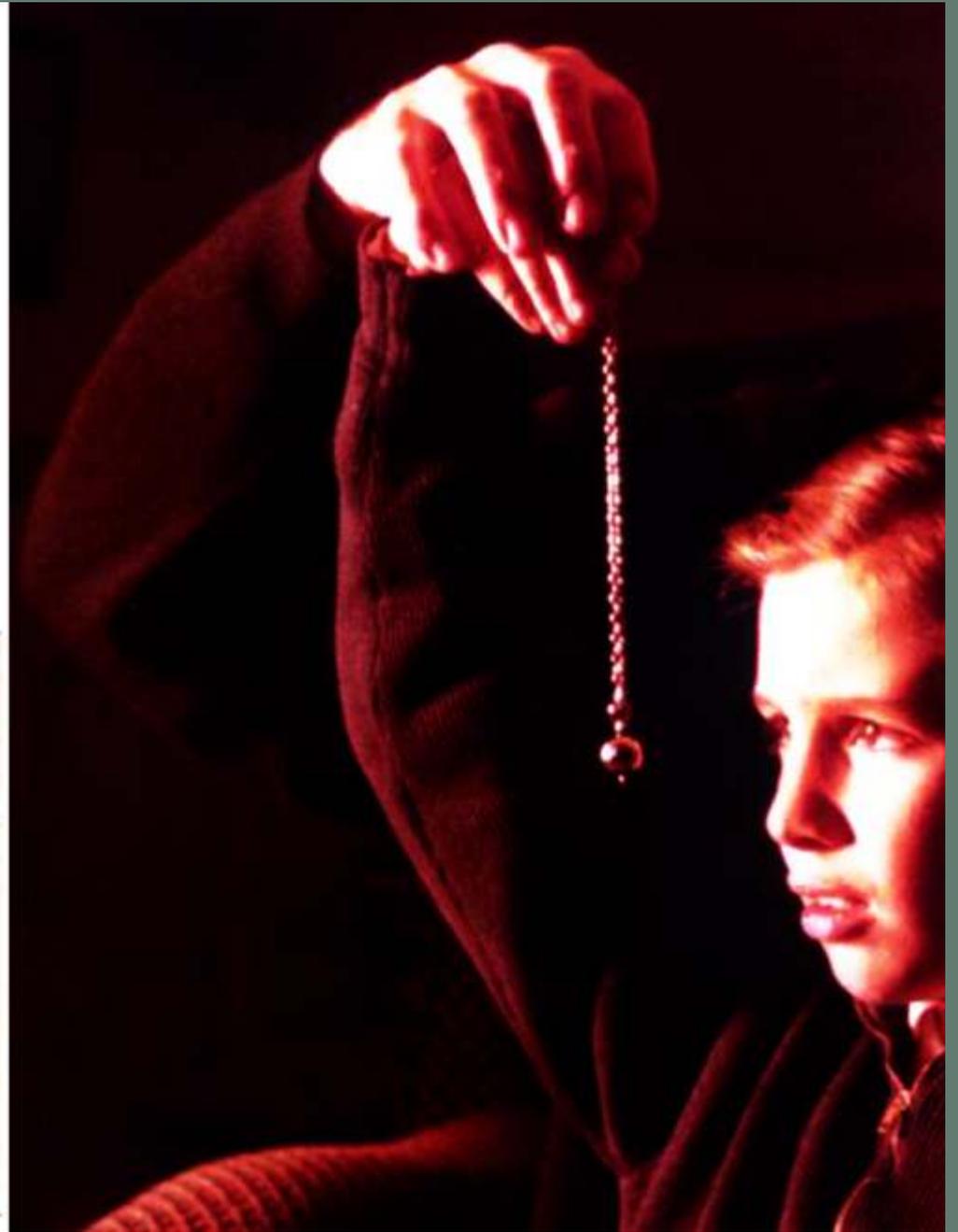
Henrietta va descalza, borracha de tristeza, más hermosa que descalza, más descalza que borracha. Esquiva los espejos que reflejen la culpa de un sacrificio secreto, que le devuelvan la soledad viscosa que se escama en sus ojos. Su cabeza se disuelve apoyada sobre la cama; su cara brilla blanca con la sal de una lágrima que se descuelga sólo para ser deseada, tocada, lamida.

Ingrid va soberbia, bruja infiel, persona no grata, puta exiliada, condenada al infierno para arder por toda la eternidad. Se atrevió a cambiar un marido y una hija por un Rossellini que quiso amarla, escándalo de un sacrificio público, pecado sin número ni expiación para una mujer, aunque lo único que busque sea que la quieran.

Bajo el signo del deseo y la culpa, Henrietta/Ingrid-Ingrid/Henrietta van suplicando deshacerse en la quimera sanguinaria y voraz del amor.



Por fin iba a conocer el Sur



Del diario de Estrella. Diciembre de 1975

Hoy he vuelto a escuchar aquel paso doble que me unió a mi padre en dos ocasiones distantes, mi primera comunión y el último día de su vida. Su melodía me ha llevado una vez más a las páginas del diario de mi adolescencia, aquellas escritas en el tren que me traía de regreso al norte. He aprendido que hay costumbres que no se pierden, como esta de escribir por las noches, aunque lo hago con menos frecuencia, o la costumbre de andar sola pensando poco en la felicidad. Nunca supe lo que era eso, sigue repitiendo Irene Ríos en su escena final. Tal vez, de algún modo extraño, yo sí lo supe, las páginas de mi viejo diario parecen atestiguarlo, será por eso que vuelvo a él una y otra vez. En ellas está lo más cercano a la felicidad que pude haber tenido durante los días que pasé en ese sur blanco de sol, allí descubrí una parte de mi padre que yo ignoraba y que siempre me había colmado de preguntas (quiero preguntarte tantas cosas, le dije el último día que estuvimos juntos casi del mismo modo en que podría decírselo hoy), allí está lo que había dejado atrás, la guerra civil con los malos y los buenos de los que me hablaba Milagros y que entonces no podía entender bien quiénes eran en realidad, está sus amores secretos y su otro hijo, el que tampoco pudo conocerlo. El hijo de Irene, o de Laura, qué más da, el hijo de mi padre.

El día que me fui de Sevilla, Milagros me acompañó a la estación. Cuando llegamos, vi a quien era mi hermano, parado en el sol y con un libro apretado en el brazo. Había bajado de Carmona para despedirme. El relato de esa despedida, escrito durante mi viaje de regreso, me oprime el alma con la misma mano que la libera. Recuerdo el contacto con la cajita en mi bolsillo, el péndulo oscilando en el aire mientras le enseñaba cómo usarlo, “es tuyo, se pueden adivinar cosas si encuentras la fuerza que tiene”. Lo guardó y me dio *En los mares del sur*, el libro que tenía bajo el brazo y que le había regalado su tío cuando comenzó a iniciarlo en las novelas de aventuras, mientras hacía del padre que nunca había tenido. Ahora mismo, mientras escribo, puedo verlo reclinado en un estante y escucharlo repitiéndome que en el sur “estuvo en un tiempo el Paraíso”.

Quiero hacer las paces contigo, me dijo mi padre mientras sonaba el paso doble en el restaurante donde lo dejé solo aquella última vez. Están hechas, ya he comprendido el reto silencioso del día en que intenté desaparecer debajo de la cama, ya sé que tu dolor era mucho más grande que el mío.*

*Inspirado en una entrevista a Víctor Erice sobre la película que no fue.



HOLLYWOOD

Jueves 9 de octubre de 1975. Tiene que seguir caminando a la deriva, esconderse, dejar atrás todo lo que ama y lo define, todo lo que cada día lo planta en el mundo y le dice quién es. La ciudad no para, y ellos tampoco, están demasiado cerca. Pasaron cuatro días desde el ataque al Regimiento 29 de Monte, llegar hasta acá fue una sucesión de desprendimientos y olvidos obligados. Mirta quedó en Chaco con M, chiquita, frágil, y con su otro hijo guardado en la panza, alimentándose de miedo e incertidumbre, como se alimentó él de coraje en los brazos de su madre, hace ya casi treinta años, aquel 17 de octubre.

Caminar, seguir caminando. Un cine anuncia un estreno, un título extraño aumenta el desasosiego y lo seduce, queda algo de guita, a la noche se encontraría con un compañero que lo sacaría para guardarlo por un tiempo, ya había zafado con Mirta en el 74, por qué no esta vez. Entra a la sala con la película recién empezada. La imagen de una rajadura en la pared, medio escondida tras un cuadro, lo angustia y lo aplasta contra la butaca. Detrás del cuadro, un agujero se abre como una boca negra y deforme que quiere gritar y termina ahogándose con una flor. La trama avanza perezosa, una rubita casquivana consigue distraerlo de a ratos, pero la cara de Mirta se va mezclando ganándole a la imagen de la pantalla, esa cara que no sabe que va a ver por última vez desde un calabozo, unos meses después cuando la trasladen con su hijo recién nacido entre las sombras de la tortura.

Quince minutos para que termine el celuloide. Tres horas para que lo agarren. A él acá, mientras va al encuentro del compañero de la “orga”. A Mirta en Chaco, en la casa de un amigo. Quince minutos de una violencia estaqueante que no se espera aunque se venga anunciando en hechos irrefutables, muecas de gritos mudos, una nena que insulta descontrolada, una riña de gallos, una pelea por una mujer... De este lado de la pantalla, el horror se anuncia en las persecuciones, en los crecientes fusilamientos en la calle, mentidos y ocultos en cuerpos dinamitados. Dos plagas que van materializándose de a poco de formas diferentes. Una es una furia que explota anestesiada por la ilusión de Hollywood y de religiones opioides. La otra, un odio frío que le va a abrir la puerta a una plaga de asesinos meticulosos.

Una flor se marchita en la pared, la rajadura camina lenta y constante.

¿Fin? En la Argentina, la película de Schlesinger lamentablemente no tuvo la trascendencia que se merece. La verdadera historia de Néstor Salas y Mirta Clara –apresados el 9 de octubre del 75 y en quienes se inspira este texto con algunas modificaciones– tuvo en cambio algo de justicia: en 2011 fueron procesados y sentenciados por el delito de lesa humanidad los imputados en la Masacre de Margarita Belén en la que fusilaron a Néstor, junto con veintiún militantes más, después de catorce meses de encierro.



Hay tres partes: atrás dos cuadrados juntos forman un rectángulo y en el centro, adelante, vemos otro rectángulo notoriamente más chico. El cuadrado de la izquierda, muestra cuatro fotos de la misma mujer capturadas casi en el mismo momento. Lleva el cabello recogido, que está teñido de un rubio ceniza y viste un traje sañre gris entallado que marca su silueta. La pollera es de tipo tubo y se extiende hasta 10 cm por debajo de la rodilla. Una fuerte luz verdosa la rodea. El cuadrado derecho está coloreado de verde pero sin imágenes. El rectángulo central es rojo y tiene impreso un ojo (parece de una mujer) del que sale un espiral. Sin embargo, el más inquietante es el cuadrado de la derecha: se tiene la sensación de que en su desnudez se representa a la muerte.

Tanto soñé contigo que pierdes tu realidad / (...) Tanto soñé contigo, tanto caminé, hablé, me tendí al lado de / tu fantasma que ya no me resta sino ser fantasma entre los fantasmas...

ROBERT DESNOS

Escena emblemática de *Vértigo*: la cámara acompaña la espera inquieta del protagonista, Scottie, quien escucha el ruido de una puerta y se da vuelta; un primer plano nos mete en sus ojos: ahí está Madeleine, estática, difusa y gris; comienza a avanzar, y la imagen se define lentamente a medida que se acerca.

Si nos separamos de la mirada de Scottie, vemos en esta escena un objeto animado que ocupa el lugar del Otro —y me voy a la dialéctica de Hegel con una pisca de Lacan—, que no es sustancialmente real y en el que, quien ha perdido su propio Yo, se encuentra a sí mismo como otro ser, el de su deseo, un No-Yo deseado, imposible, un objeto que no hace más que poner de manifiesto el vacío de una ausencia que produce vértigo. Es necesario un Otro que sea capaz de significar el Yo, sólo es posible definirse en una oposición, y en esa construcción el Otro es el objeto no esencial que permite afirmar la esencia propia. En la dualidad Madeleine/Judy, Madeleine es la mujer ideal, la que no existe,

no es sujeto; tampoco lo es Judy, la mujer real, es el objeto que debe enajenarse y renunciar a su propio Yo: “Lo que tú quieras, ya no me importa nada de mí”, le dice a Scottie en el momento de la dimisión que la convierte en fantasma. Y si la realidad de cada ser humano está en el ser del Otro, la alienación es mutua, la mujer es el Otro a través del cual el hombre se busca a sí mismo, la búsqueda del reconocimiento del Otro es también la búsqueda del reconocimiento propio en tanto existente, soy porque alguien me reconoce y cuanto más perfecto es ese Otro, mayor es el reconocimiento. Pero lo sublime no existe, la mujer ideal es un fantasma proyectado por el deseo de ser en la perfección del Otro.

La paradoja —aparente, si pensamos con Lacan que la enajenación es recíproca— es que Scottie también es un fantasma, una especie de Pigmaleón enclenque y desexualizado que se desmaya en los brazos de una mujer cuando sube tres peldaños de una escalerita; una sombra que se desvanece cuando la realidad lo pone frente a la inexistencia del objeto sublime: “Es demasiado tarde, no hay forma de traerla de vuelta”, le dice a Madeline/Judy poco antes de su caída definitiva. Es la muerte del objeto y, con él, también la de Scottie que ahora puede mirar desde la altura del campanario, libre de todo vértigo, la disolución de su propia existencia.



TWENTIETH CENTURY-FOX presents
KLAUS KINSKI ISABELLE ADJANI
in NOSFERATU THE VAMPIRE
(English Subtitles)
with BRUNO GANZ

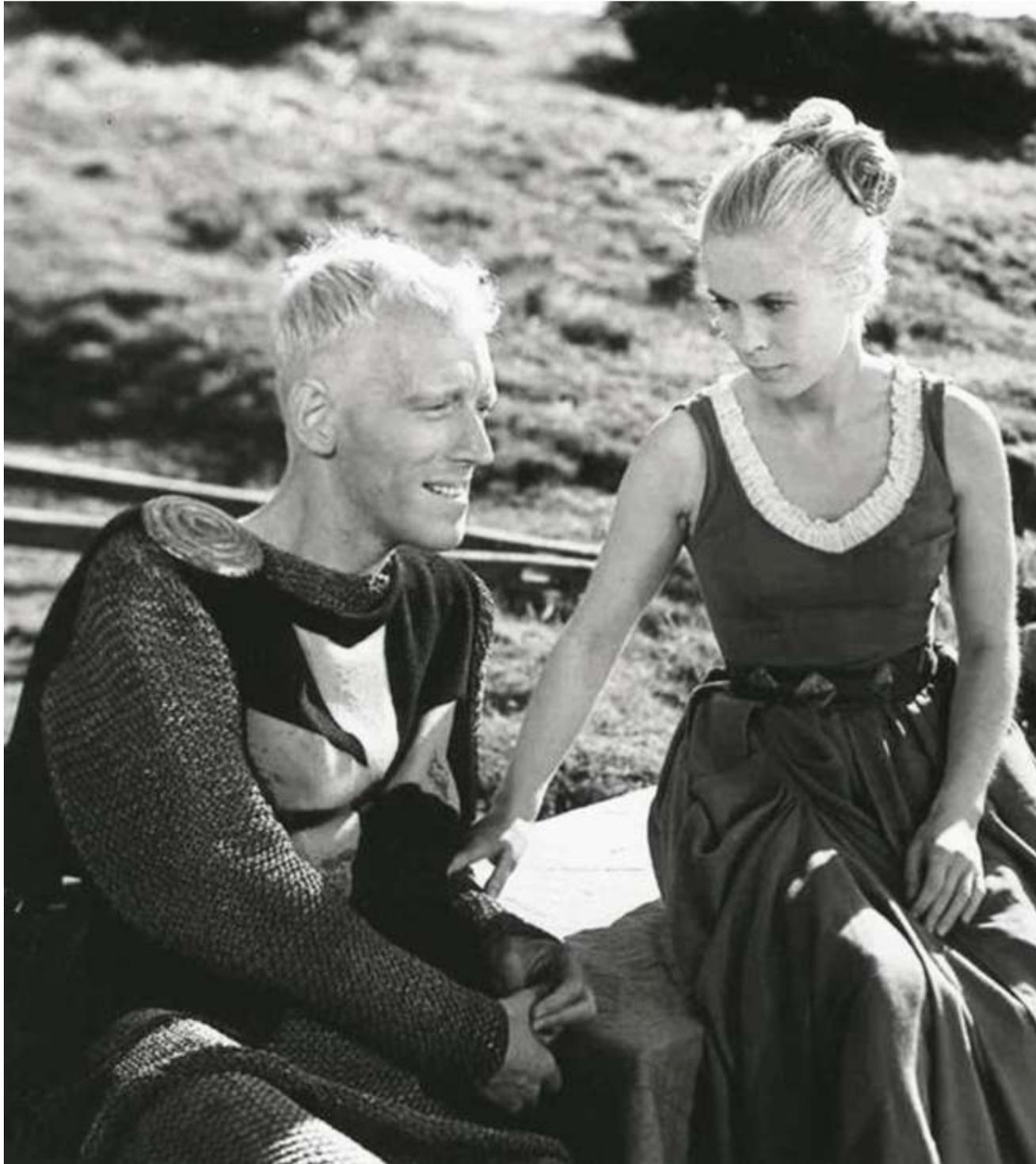
MICHAEL GRUSKOFF presents A WERNER HERZOG FILM

Written, Produced and Directed by WERNER HERZOG Color by EASTMAN

Now in paperback from B&C&C



Nosferatu, sinfonía de la noche - Werner Herzog - 1979



El séptimo sello - Ingmar Bergman - 1957

Textos Abel Posadas
Imágenes Marcelo Blanco



Aprovechando la novela policial de Michael Valbeck publicada en la colección *El séptimo círculo*, el realizador Luis César Amadori guionó una nueva película para Laura Hidalgo. En sus siete años de carrera estelar, esta mujer había conocido y gozado de una amplia popularidad no siempre compartida por los críticos. Aquella Argentina Sono Film de los Mentasti la aprovechó también para realizar negocios con España y México. Para cuando llega a *Caídos en el infierno* la señora Hidalgo se había convertido no sólo en carta segura para la boletería sino también en una discreta actriz de belleza que despertaba la envidia de las mujeres y el sexo en los hombres. Era lo que se hacía con estas personalidades de celuloide, aunque debe reconocerse que esta mujer fue mucho más allá de aquello que los Mentasti esperaban de ella.

Estas manufacturas que gozaban del pulido oficio de la fotografía —Antonio Merayo—, del montaje —Jorge Garate— o de la escenografía —Gori Muñoz—, lograban disimular ciertas incongruencias del guion o algunas deficiencias de parte de los actores. Estos se movían cómodamente en los estereotipos ya muy frecuentados por el cine industrial. Pero no hay que olvidarse de Amadori. Este realizador, cuando se lo proponía, lograba relatos que eran populares y nada ingenuos. En este caso eligió a San Carlos de Bariloche como marco en el que se mueve gente corrompida y ambiciosa. Desde la modesta secretaria Renata Brissol con un novio, Stefano, que se aproxima a lo que se consideraba un lumpen, hasta los figurones de las fuerzas vivas del lugar, Guillermo Brandsen y Mario Cogan, el guion de

Amadori no tiene interés en salvar a nadie de ese infierno en el que han caído.

La hipocresía, la trampa, las intenciones asesinas se mueven cómodamente en una superficie en la que brilla la figura de Wanda. Tanto ella como su amante, Adrián Villar, fueron confeccionados para no despertar simpatía alguna en el espectador. Estamos viendo a gente depravada que no vacila en olvidarse de cualquier escrúpulo a la hora del dinero y del placer que este proporciona. Es evidente que a estas alturas la señora Hidalgo había aprendido mucho y que bien dirigida aún hoy es un placer verla moverse entre las mentiras y la basura que se oculta entre las ropas elegantes. Una casona de las que aún perduran entre el centro de Bariloche y el hotel Llao Llao sirven también de escondite para cadáveres a los que no se admite.

Según Stefano, el novio de la secretaria muerta accidentalmente, Wanda es una eficaz inspectora de dormitorios. Sin embargo, a juzgar por las líneas que el guion entrega a otros personajes, aquí a la gente le gusta averiguar lo que ocurre en lugares habitualmente privados. Cuando la protagonista es rechazada por aquel novio de juventud, Adrián Villar, intenta matarlo de una manera no muy convencional. Este encuentro Amadori-Hidalgo le llegó a la ahora actriz en el momento justo. Tanto la firma productora como los realizadores se habían excedido en el manejo de esta belleza.

Dos datos curiosos: *Caídos en el infierno* fue muy frecuentada por la radio luego de su estreno. Y en el papel de la mujer de Mauro Cogan, nos encontramos con una estrella del cine silente argentino: Chita Foras.



Se supone que esta película fue rodada en 1953-1954 pero debido al golpe de Estado de 1955 no fue posible estrenarla. Figuraban en su equipo nombres que no eran del agrado de las autoridades que derrocaron al peronismo. Esto ocurría en Buenos Aires. En la primavera de 1955 pudimos verla en Bahía Blanca en una sala de segunda categoría. En Buenos Aires hubo que esperar hasta 1957 para la semana obligatoria. Luego sobrevino el silencio y, según se decía, era otra de las películas perdidas. Por fin, se la encontró en Montevideo en los años noventa del siglo XX y los VHS fueron vendidos al por mayor en Buenos Aires. Otro problema a considerar es que esta película provenía de Cinematográfica Cinco. Se trataba de una agrupación en la que intervenían Hugo del Carril, Lucas Demare, Luis César Amadori, Mario Soffici y el propio Tinayre. Tenían por objetivo elevar el nivel del cine argentino. Algunos lograron terminar sus productos antes del golpe de Estado, otros no lograron filmar ni siquiera una película.

La bestia humana, la novela que Émile Zola publicara en 1890, contenía la suficiente pila de cadáveres y resultaba lo suficientemente escabrosa como para atraer al realizador franco-argentino. El recorrido se había iniciado en Rusia, en 1921, con Ludwig Wolf. Luego, esta muestra del naturalismo literario fue elegida por Jean Renoir en 1938 y después, casi simultáneamente, Fritz Lang en Hollywood y Daniel Tinayre en Argentina la seleccionaron para que integrara sus filmografías. La de Fritz Lang se tituló *Human Desire* y cae dentro del naturalismo de emparedados y Coca Cola del cine norteamericano de los años cincuenta. Algo muy distinto ocurre al hablar de lo que consiguió Tinayre. Este hombre venía asesinando a seres humanos

en medio del sexo y la crueldad desde mucho tiempo antes. Autor, además, de una de las comedias más divertidas de la época –*La vendedora de fantasías*, 1950– talento no se le podía negar. Ocurre que por sobre lo que está narrando siempre campea una ostentación de sabiduría en cuanto a la técnica. Su estilo no es precisamente parco y es seguro que encontró en *La bestia humana* lo que necesitaba. Aún cuando él y el galaico Eduardo Borrás pulieran la exuberante novela del escritor francés quedaba todavía bastante material para asustar al público entretenido con Roberto Tálce.

Si una puta relajada, Laura de Santángelo, se va al otro mundo por gentileza de su amante, Pedro Sandoval, si este a su vez es muerto por un compañero de trabajo, si la nada inocente Flora se suicida, si el matrimonio Santángelo asesina a un antiguo amante de Laura, si una alternadora escapa por segundos de las manos sedientas de sangre de Pedro Sandoval, la ironía definitiva reside en que es el marido de Laura el condenado por el asesinato de la dama alegre porque Pedro debe morir en la locomotora. El disparate naturalista de Zola, aún descafeinado por los guionistas, conduce a una mueca que se parece a una sonrisa. Esto ocurría allá por los años cincuenta en un cine de provincias. Con el paso del tiempo y luego de ver mucho cine, es indudable que *La bestia humana* de Tinayre, merece ser reivindicada. Por suerte, no lograron que esta película desapareciera aunque el negocio que se aguardaba no se produjo. *La bestia humana* según este realizador implica un curioso final de la primera parte de su carrera. Que otros se ocupen de la segunda.



Irónicamente, el año del estreno de este melodrama en cine, moría en Montevideo Elsa O'Connor, creadora en el Río de la Plata de este personaje imaginado por Rino Alessi. Muy popular en Italia, había sido engendrado por el autor para la rusa afincada en ese país, Tatiana Pavlova. Es un mundo de ensueño morir casi en un escenario como ocurrió con Elsa O'Connor y más en una obra concebida para el temperamento de la rusa Pavlova. Tal vez los Mentasti, a lo mejor Zully Moreno, decidieron que sería conveniente llevarla al cine en Argentina. Lo importante es que la actriz eligió como director a Mario Soffici y prosiguió, de este modo, una amistad que perduraría a través de los años. Ella había comenzado a sentir que era realmente dirigida en *Celos* (1946) y que el director no le permitía ninguna mueca que estuviera de moda en el cine de la época.

¿Cómo trasladar a la pantalla una obra de teatro italiana estrenada en 1933? La compañía O'Connor-Gómez Cou había recibido buenas críticas por esta creación de Rino Alessi. El llamado "teatro elegante" de los años treinta del siglo XX permitía y alentaba la sobreactuación. A veces la técnica del escenario se trasladaba al cine pero no era este el caso de un director como Soffici. Tulio Demicheli y Roberto Tálice intentaron que el texto del dramaturgo italiano no corriera por la imprecación y el grito destemplado. Lamentablemente, es lo único que consiguieron. Como ocurre con mucho del "teatro elegante" de los años treinta del siglo pasado, es impensable no lanzar una carcajada frente a ciertos parlamentos y situaciones.

Distraen y lo hacen de buena fe, tanto la escenografía siniestra de Jorge Beghé, como la música del austríaco Víctor Schlichter —o Esliester para los oyentes de Radio El Mundo—. Ambas juegan al *gran guignol* y se aproximan al

esotérico mundo de Flavia, Laura, Ana, Roberto, Mario y Carlos. Desde que llegan los créditos mientras las *voice - overs* de Roberto y el arquitecto Trascani nos sitúan, sabemos que asistiremos a un melodrama o a un folletín. Y es que este producto contiene elementos de ambos géneros. Así, el plano mayor de los años cuarenta que tiene como centro a Laura cuando mata a su esposo, Mario, es un ejemplo —gracias también a Sabina Olmos— de cómo se pueden saltar vallas y llegar al epicentro del melodrama. El folletín corre por cuenta del diálogo y los encuadres que rodean a Carlos y Flavia, o bien a las discusiones que mantienen Ana y su marido Roberto.

Para no abatir al auditorio con una considerable cantidad de información, los guionistas recurrieron a varios *flashbacks*. A través de ellos nos enteramos qué ocurrió con la familia Boris, con las hermanas Flavia y Laura, con los advenedizos que planean quedarse con la mansión. El arquitecto Trascani es el primero en enterarse de la decadencia de los Boris, de la necesidad de Flavia —en el texto teatral el sexo es bastante más claro— y del histerismo y ACV de Laura. Aquí es necesario poner de relieve la luz elegida por Antonio Merayo para mostrarnos esta casona que, literalmente, se cae a pedazos. Por otra parte no hay que olvidarse que Beghé es el creador de la escenografía de *El vampiro negro* y se caerá en la cuenta de que el tono luctuoso de este folletín-melodrama consiguió la aceptación de aquellos que lograron firmar el pacto ficcional con este pesado monumento de lujo que la Argentina Sono Film o Zully Moreno prepararon para el público de finales de los años cuarenta.



Confesión del realizador al ver por vez primera a Lamarque en un galpón casi nuevo de la Sono en San Isidro: “¿Y ahora qué hago yo con esta gorda?”.

El libro estaba casi terminado y decidió tomarle una prueba. La sentó junto a Carlos Adén –seudónimo de Luís de Elizalde– quien se hizo cargo del personaje de la tía Rosario. Y a continuación este director no vaciló en alabar la solvencia de la actriz y cantora. Naturalmente, se dirigió a la plana mayor de la firma: la señora debía adelgazar unos ocho o diez kilos. No hubo problemas al respecto, ya que la dama debutaba en la Sono y necesitaba una apariencia que no se lograba sólo con el código del vestuario. Saslavsky continuó hablando del guion de una vieja historia que él había escuchado en su infancia. Habló con su amigo, el que firmaba Carlos Adén y juntos elaboraron un guion que se internaba por el lado oscuro del teatro popular de fines del siglo XIX. También él debutaba en la Sono y le encargaron una tarea difícil.

Antonio, un integrante de la patricia familia Olmos, decide casarse con la famosa primera figura del Variedades, Nina Miranda. Sobreviene el encono de la tía de Antonio, doña Rosario y el vertiginoso descenso de los jóvenes porque Antonio es incapaz de aportar dinero alguno ni siquiera a través de sus cuadros. Con Nina embarazada, corren a la casona de las tías –la otra es doña Josefa, la benévola–. Pero con la excepcional fotografía de John Alton y la música de Mario Maurano, se nos hace saber que el perdón no ha llegado y que la casa de los Olmos permanecerá con su puerta cerrada para Nina Miranda. En este singular melodrama, el *flashback* de rigor es gigantesco y ocupa casi toda la película. En una gresca el marido de Nina, Antonio, muere asesinado por una bala. Si bien fue el hermano de Nina el que inició la pelea,

las circunstancias condenan a Nina y la justicia falla: veinte años a prisión, veinte años en los que no verá a su hijo, un bebé al que llamaron Daniel.

Recordaremos siempre el comienzo de este singular melodrama: Nina sale de la cárcel y se llega hasta la residencia de los Olmos. Hay un *travelling* punteado por la adecuada música de Maurano y allí la cámara nos regala el cuadro –todo cuadro tiene siempre una historia secreta–: una muy bella y joven Nina Miranda observa a esta otra vieja terminada que viene a reclamar a su hijo. Y a través de la pintura, retrocedemos en el tiempo y se nos narra el melodrama. Saslavsky extrañaba a su amigo Carlos Adén y cada vez que lo nombraba había emoción en su voz. Porque si el germen se encontraba en el director, fue el guionista el que le dio forma y encontró el tono justo para el desarrollo de la desesperanza.

La heroína no recobrará a su hijo, convertido en un joven de veinte años. Más aún: el muchacho la salvará, al menos para que el metraje llegue al final, de un maleante que, por culpa de Antonio, exige un dinero que se confunde con un chantaje. La discusión de quien esto escribe con el director sobre la generosidad de los poderosos y la basura de quienes jamás tuvieron nada fue interminable y aún hoy no nos deja para nada tranquilos. Detrás de los números musicales impecables, de cierta comicidad a cargo de Adela y Arturo, más allá de la límpida escenografía de Raúl Soldi y Ernesto Arancibia, el negocio se huele desde lejos. En su momento pudieron estar todos conformes y lo cierto es que nadie dirigió a Lamarque como Saslavsky. Pero también es verdad que el punto de vista de este realizador y de su libretista acaba asesinando precisamente a quienes producían las ganancias: los Antonios y las Ninas Miranda.

Textos Marcos Rodríguez
Imágenes Marcelo Blanco

The history of NAPALM DEATH in the mid-80's teenage period when open mix 'n' match was by the demos of Death metal bands in USA and Europe. single purpose or stagnant UK scene originally formed in Bullen and Miles Rothwell recorded various founder members. Whitley who joined the band in late 86, both citing boredom with Napalm's self imposed 'Voe Sells' but was musically very different to Napalm Death. by quickly recruiting local scenesters with no previous band experience:

DEATH #1
Justin Broadrick (Guitar)

The a-side of Scum was originally gonna be for a split with Atavistic, this never happened and was the basis for the 'Scum' album which boasts two separate line ups. A-side Guitarist Justin Broadrick left to perform the drum duties for fellow Brunettes HEAD OF DA... at that point a best selling Indie band. He also worked on numerous side projects including SWEET T... DEATH band, GODFLESH with G.C. Green who he had worked with in FALL OF BECAUSE who is Bill Steer, who continued to appear in... SACRILE... CEREBRAL FIX... Similarly, founder... Mick B... in left sh... by after... teamed... again in... for their... and going... Jim White... in bass.

FALL OF BECAUSE
Justin Broadrick (Guitar)
G.C. Green (Bass)
Paul Neville (Guitar)

GODFLESH
Justin Broadrick (Guitar)
G.C. Green (Bass)

WARHAMMER
Mike Craddock (Vocals/Bass)

UNSEEN TERROR
UNSEEN TERROR was one of the... directly inf... NAPALM DEATH... UNSEEN TERROR recorded their... LP to date... (currently... on guitar, Mick H... on vocals, Shane... with GOVERN... T ISSUE and were... David Bowie and J... "21 years of d... compilation disc... the likes of The G... the likes of The G... this is like... Metal Hall... and... short... during... the likes of... UNSEEN TERROR

AZAGOTH
Wayne Aston (Guitar)

SCUM
Andy Whale (Drums)
Jim Whitley (Guitar)
Shane Embury (Guitar)

DROP DEAD was the... to feature Mick Harris... Embury together, also... up were Jim Whitley on... Guitars and Wayne Aston... Thrower's Andy Whitley... drums. The band played... few... before Jim Whitley... NAPALM DEATH as bass...

SCUM
Andy Whale (Drums)
Jim Whitley (Guitar)
Shane Embury (Guitar)



Lai Yiu-fai y Ho Po-wing se instalan en el barrio de La Boca y a una primera ruptura –que incluye a un compañero de trabajo como el tercero en discordia– le sigue un fallido intento de reconciliación. Lai se vuelve a Hong Kong pero retornará para confirmar que en la destructiva relación nada ha cambiado. En estas pocas líneas se puede resumir el argumento de *Happy Together*. Cabe recordar que el director arribó a la Argentina con el propósito de filmar una adaptación de *The Buenos Aires Affaire* y que al no lograr un acuerdo con los familiares de Puig se lanzó con unas pocas anotaciones, un equipo de treinta personas –entre actores y técnicos– y un sinfín de temas musicales a la aventura de rodar en este lado del mundo. No resulta ser un método ajeno para Wong Kar-wai y logra con este film el punto más alto en su madurez estética y acaso la realización de su obra maestra.

El cine del hongkonés se caracteriza por historias más bien sencillas, cargadas de una poética inusual y centradas en su totalidad en los intrincados laberintos de las relaciones interpersonales. El amor

y el deseo son el motor de sus historias aunque la soledad se impone como el tema central de su filmografía. *Happy Together* (1997) se inscribe en esa misma tradición. En este film, como en la mayoría de los que llevan su firma, no se centra en el guion o acaso en los parlamentos de sus criaturas sino en la belleza que le confiere a sus imágenes; en el cuidado manejo de la música y en montaje que de tan fragmentado refuerza el desarraigo de esta pareja en tierras un poco extrañas.

La dimensión plástica es abrumadora y ecléctica. Pasa sin escala de la brillantez de los rojos y los verdes al blanco y negro; de las luces de neón a los espacios más lúgubres e incómodos; de recursos vinculados a una estética clipera a recursos más propios de un cine clásico. No es un capricho de autor o una experimentación en un sentido lúdico, se trata de elegir con total libertad los recursos que refuerzan una sensación o un estado pretendido. Es en esa dimensión y en esas decisiones donde mejor se expresa su genialidad.



La ansiedad de Veronika Voss

La ansiedad de Veronika Voss (Rosel Zech) se centra en la tragedia de una talentosa actriz que ha perdido su prestigio por su adicción a la morfina. Su talento y fortuna van mermando mientras sus días transcurren entre dolorosas crisis de abstinencia y el deseo de no ser olvidada. Goza, sin embargo, de la lucidez suficiente para planificar su final.

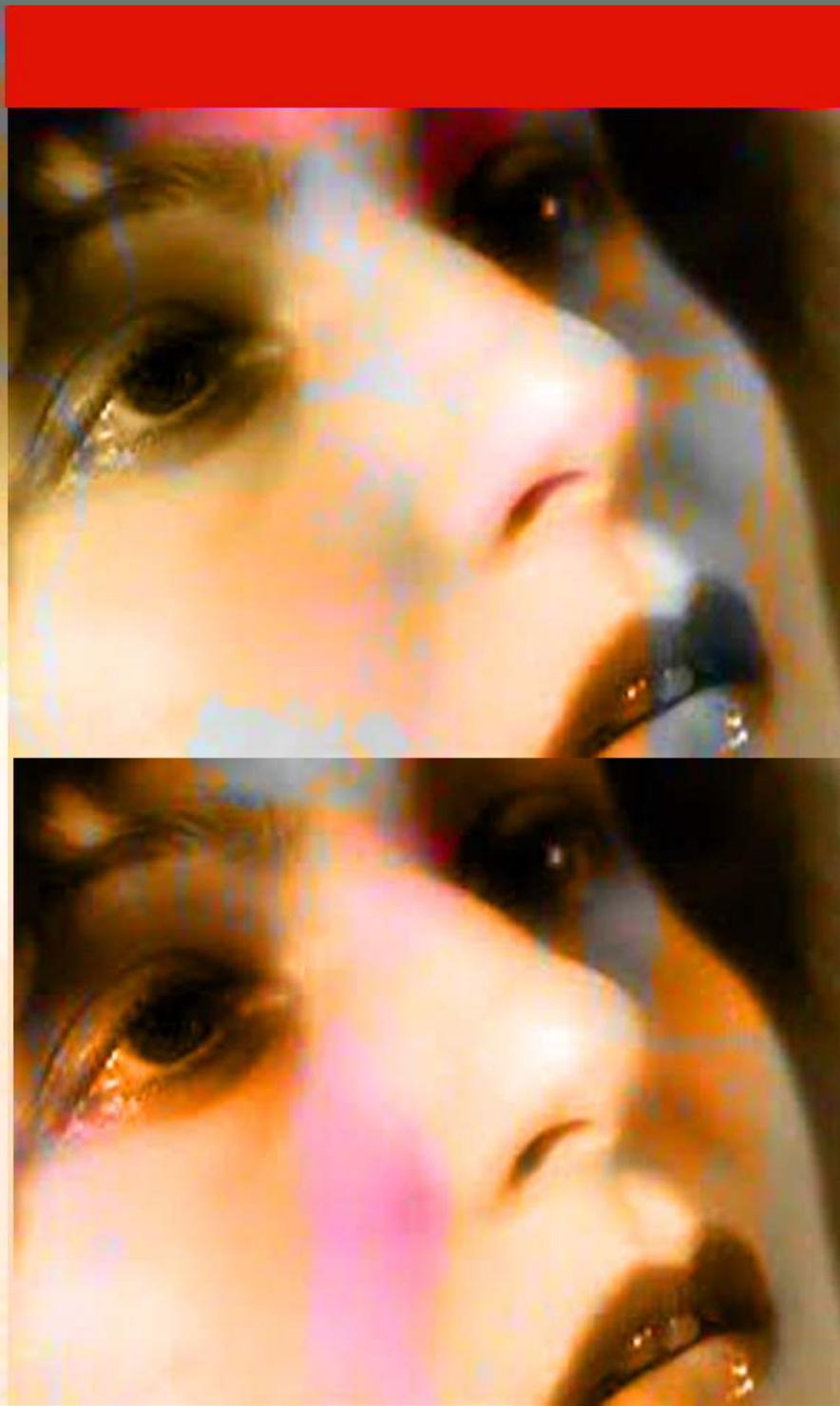
Se trata del alter ego Sybille Schmitz una verdadera estrella de cine que brilló durante el Tercer Reich. La industria cinematográfica no le perdona haber trabajado en ese período y cae en el olvido. Años después, se suicida.

Es el último film de la trilogía sobre el desmoronamiento de los sueños de la Alemania Occidental de posguerra.

La elección del blanco y negro, además de reforzar el período histórico, parece estar relacionada con la admiración de Fassbinder por el cine clásico y los melodramas hollywoodenses de antaño. La denuncia política también se hace presente en una insistente referencia a la apertura económica alemana, que –a juzgar por el

autor– dio lugar a la corrupción más descarada. En ese vale todo los límites éticos desaparecen y lo único que cuenta es la obtención de dinero: la doctora que administra morfina a Veronika –y a otros desdichados– lo hace con el único propósito de quedarse con su fortuna. No alberga la moral de la doctora, ni de quienes la secundan, la más mínima duda acerca de su comportamiento.

El film es la anteúltima película de Rainer Werner Fassbinder y aborda, como en otras tantas oportunidades, una problemática vinculada a su atormentada e intensa vida. El prolífico director también había encontrado en la cocaína su propio infierno. Con sólo treinta y seis años y a unos meses de haber estrenado este film en el Festival de Berlín –Oso de Oro incluido– fallece en circunstancias poco claras –¿se trató de un suicidio?–. Sin embargo para quienes lo conocían nada resultó extraño. Algo similar sucede con nuestra diva alemana y su anunciado final. Una traducción literal del título original *El anhelo* (o el deseo) *de Veronika Voss* nos advierte que no se trata de las consecuencias de una patología capaz de hacernos tomar las más terribles decisiones, sino más bien de la crónica de un suicidio anunciado.



La película de Jacques Feyder fue muy bien recibida por el público y la crítica de entonces. Los melodramas románticos situados en escenarios exóticos –preferentemente en el norte africano– resumían una parte importante del gusto de la época. El éxito de *Le grand jeu* no sólo sirvió para cimentar una época dorada del cine francés sino que consolidó el prestigio actoral de la dupla protagonista. Pierre Richard-Willm interpreta a Pierre Martel, un playboy que cae en desgracia y se enrola en la legión extranjera; Marie Bell –en un doble rol– encarna a Florence, la venerada amante que lo abandona intentando no perder sus privilegios, y se pone en la piel de Irma, una prostituta en Marruecos que poco recuerda de su pasado y que tiene un increíble parecido con Florence. El toque fantástico está dado por un juego esotérico de cartas que anuncia una muerte y el cruce amoroso entre el legionario y la prostituta. El final nos reserva una lección acerca del destino.

Anticipando el realismo poético –donde el destino y la fatalidad juegan con parias, soldados y prostitutas– la narración resulta sólida y sorprendente para los estándares de la época. La modernidad del trabajo de cámara –largas secuencias en travelling– no sólo da cuenta

de cierta destreza sino que nos habla del gusto por la técnica y la experimentación; doblar la voz de uno de los personajes de Marie Bell es un paso más en ese sentido que mantuvo expectante a toda la industria. El sutil montaje, a casi noventa años de su realización, también resulta destacable.

Feyder, que había sido testigo y parte en la transición del cine mudo al sonoro, detestaba la utilización de los cuadros de textos que guiaban al espectador aclarando alguna situación o bien poniendo letra a algún diálogo importante; de manera que planificaba sus relatos intentando el mínimo uso de este recurso. Sostenía, por entonces, que la narración podía valerse sólo de las imágenes. Es posible que en esa insistencia se haya fundamentado su pericia. Sustituir luego esos carteles por verdaderos diálogos escritos por el Belga Charles Spaak –junto a Prévert, es considerado una de las piezas fundamentales de letra cinematográfica en los años treinta– no es un dato menor si queremos ser justos con el lugar que ocupa este film en la historia del cine francés y del mundo.



La realidad abrumadora y una dosis poética se combinan en este opus perfectamente equilibrado. El matrimonio Fellini-Masina, aunque con sus particularidades, se inscribe en el neorrealismo italiano y vuelve la atención sobre el cotidiano de la gente común; de las mayorías empobrecidas, poniendo el foco en una puta más o menos marginal, más o menos agraciada y poseedora de una humanidad desbordante; tan romántica y sufrida como una italiana puede serlo.

La desdichada e ingenua Cabiria se prostituye en los márgenes de Roma mientras se debate entre el orgullo que se nutre de su precaria independencia y el tenaz deseo de encontrar un amor verdadero. Ha sido estafada por un malandra a quien suponía un buen hombre –o al menos un amigo– y casi pierde la vida en ello. Sin embargo, ni las peores circunstancias doblegan su genuino deseo: encontrar un hombre bueno que la saque de la calle, de un presente lleno de peligros o de un futuro desolador. Este es el primer evento –y el primer desengaño– de una serie de acontecimientos que estructuran episódica y armoniosamente *Las noches de Cabiria* y sostienen sin fisuras el relato.

Nuestra obstinada heroína enfrenta los hechos y defiende con entereza lo que le queda de dignidad. A pesar de un contexto adverso –una Italia empobrecida y sin escrúpulos– su férrea humanidad nos invita a pensar que es merecedora de un futuro más justo; incluso que de existir un dios debería estar más atento a las periferias. Cuando la razón no explica, cuando las esperanzas se agotan y a pesar de su orgullo –“A mí no me falta nada” habría dicho– Cabiria decide participar de una procesión para pedirle a la Madonna que cambie de una vez y para siempre su vida. Por supuesto nada cambia y cuando nos preguntamos si su destino es inalterable aparece un hombre con promesas diseñadas a sus expectativas. Un nuevo desengaño la espera.

Podría ser una tragedia pero en manos de Fellini y con Giulietta Masina en una gloriosa actuación –ya se había consagrado en un papel del mismo tono como Gelsomina en la recordada *La strada* (1954)– me atrevo a decir que se trata de la vida como comedia.

Sobre el final del relato el director nos alivia con una cuota de esperanza: la aparición de un grupo de jóvenes cantando le devuelve la sonrisa a la desdichada Cabiria y nos invita a creer que un mundo mejor está llegando.

Textos Daniel Roldán
Imágenes Marcelo Blanco



Sec.1: El primer encuentro

ESC. 1: INT.- RESTAURANTE DEL HOTEL RITZ. SINGAPUR.- NOCHE

El restaurante es un lugar lujoso, con pocas mesas y luz baja. En la terraza, en un lugar privado rodeado de vegetación, hay una mesa con velas con los restos de la cena.

GEOFF HAMMOND levanta la botella de champagne vacía y con un gesto le pide al mozo que traiga otra. La Sra. LESLIE CROSBIE se levantan de la mesa y por un instante pierde el equilibrio, pero se agarra de la mesa y se recompone.

Ambos se ríen con ganas.

LESLIE CROSBIE

(riendo)

No pidas más champagne o no responderé por mí misma

GEOFF HAMMOND

¡Por dios, cuánto hace que no me reía tanto!

Quién iba a decir que en el negocio del caucho podía haber personas tan divertidas

LESLIE se para y camina hacia la baranda de la terraza. Se inclina levemente hasta apoyarse con los codos. Se da vuelta y lo mira por sobre su hombro. La noche está espléndida y la luna llena parece dar un manto de intimidad a las miradas.

LESLIE CROSBIE

Mi marido es el dueño de la plantación y te aseguro que no tiene ojos más que para esos malditos árboles. A veces creo que debería ponerme un vestido de caucho para que me vea.

El MOZO retira la botella vacía y deja otra en un balde con hielo. Comienza a abrirla pero GEOFF le hace una seña para que la deje así.

LESLIE CROSBIE

Hace días que lo espero para celebrar nuestro segundo aniversario, pero debería aceptar que sus negocios son más importantes y volver a la plantación.

GEOFF se levanta de la mesa y se acerca por atrás de Leslie. Le pasa un brazo por la cintura. Ella se estremece y se deja abrazar. Quedan cara a cara, a punto de besarse. Ella le saca los anteojos.

LESLIE CROSBIE

Tus ojos son muy bonitos. No deberías ocultarlos detrás de estos horribles anteojos.

ESC. 2: INT.- HABITACIÓN DE HOTEL.- NOCHE

La habitación está a oscuras. Por el ventanal que da al mar entra la luz de la luna.

GEOFF y LESLIE entran besándose apasionadamente. Él deja la botella de champagne sobre una mesita y busca con la mano la llave de luz pero ella lo detiene.

LESLIE CROSBIE

No lo hagas. Esto no debería estar pasando. Si no te veo, tal vez mañana me parezca un sueño.

GEOFF, sin dejar de besarla, la va desvistiendo hasta dejarla desnuda, tendida en la cama.

GEOFF termina de sacarse la ropa. Ella lo mira: él está desnudo, parado en la penumbra de la habitación y a contraluz de la luna.

LESLIE CROSBIE

Eres el hombre más hermoso que jamás he visto.



Voraz - Antonia Bird - 1999



Sec. La venganza de Zoska Malinowsky

ESC. 1: INT.- CASA MALINOWSKY.- NOCHE.

En la cocina, la MADRE revuelve con resignación un caldo. En la olla se ven flotar algunas pocas verduras. La hija, ZOSKA, la mira desde la mesa.

Entra el HERMANO. Tiene cara de abatido. Del bolsillo del abrigo saca un pedazo de pan y un sobre con un documento. Los pone en el centro de la mesa. Luego se saca el abrigo y lo cuelga de un perchero.

MADRE

¿Conseguiste la indemnización?

HERMANO

Los abogados dicen que hay que esperar que se defina la sucesión. Hasta que no haya un responsable de la empresa, no hay a quién iniciarle juicio.

ZOSKA lo mira y baja la mirada al plato vacío.

La MADRE se apoya en la mesada y se pasa el repasador por los ojos.

El HERMANO se sienta a la mesa, levanta el plato y lo estira hacia su MADRE.

ZOSKA se levanta decididamente y sale.

ESC. 2: EXT.- CALLE LODZ.- NOCHE.

ZOSKA camina por las calles oscuras. Hay NIÑOS durmiendo en las veredas, PERSONAS tapadas con mantas alrededor de fogatas improvisadas. Perros, ratas, sombras, gritos.

Nada parece perturbarla.

Llega a la puerta de la fábrica. Sobre el portón, el cartel de HILANDERÍA KESSLER.

ZOSKA trepa el portón de hierro forjado y salta hacia adentro de la fábrica.

Se interna en la oscuridad.

ESC. 3: INT.- PASILLOS OFICINAS HILANDERÍA KESSLER.- NOCHE

ZOSKA se detiene frente a la puerta de la oficina. Ante sí, al alcance de su mano, un cartel indica: "Sr. Malinowsky". Queda un momento estática y baja la mirada. Toma el picaporte, abre y lentamente ingresa. Está todo en penumbras y sólo se ve un poco por la luz que entra por el ventanal. Aun así, lo primero que ve es pared manchada con sangre.

La inmensa máquina que se tragó a su padre aún hace girar la polea, pero las válvulas ventean la presión por unos caños hacia el exterior. Los manómetros están en cero.

ZOSKA se acerca a la máquina y comienza a cerrar las válvulas y traba con la palanca de freno la enorme polea. Poco a poco, las agujas comienzan a levantar presión y en medio de la oscuridad, los metales comienzan a verse incandescentes.

Ella sale de la habitación.

ESC. 4: INT.- CALDERAS. HILANDERÍA KESSLER.- NOCHE

ZOSKA abre las puertas de las calderas donde se ve aún el resplandor del carbón. Hecha varias paladas más de carbón que hacen levantar el fuego y luego comienza a cerrar las válvulas. Los manómetros muestran cómo la presión sube rápidamente.

ESC. 5: EXT.- TALLER. HILANDERÍA KESSLER.- NOCHE

La frágil figura de ZOSKA en medio de la oscuridad apenas iluminada por el fulgor del incendio en las oficinas.

Comienza a nevar. A lo lejos, entre ladridos de perros, se escucha la sirena del cuartel llamando a los bomberos.

ZOSKA

(voice over)

He vengado la muerte de mi padre y no me podrán castigar...

Una gran explosión en la fábrica la conmueve. Una lengua de fuego gigantesca se abre paso por los techos de los talleres y se estira hacia el cielo. Los escombros vuelan en todas direcciones.

ZOSKA da media vuelta y se pierde en la noche, entre las sombras largas del incendio voraz.



Fargo - Hermanos Coen - 1996



ESC.1: INT.- SACRISTÍA DE LA IGLESIA.- DÍA

El pastor TOMAS ERICSSON mira por la ventana de su despacho. Afuera se ha desatado un viento que levanta la nieve y la arremolina en el aire, creando un velo que lo cubre todo.

Los árboles apenas se distinguen como si fuesen figuras humanas siendo azotadas.

TOMAS mira la pared de atrás de su escritorio donde un Cristo crucificado prolonga su agonía. El reloj de pared marca las 9:20 horas. En la cartelera, un afiche invita a las clases de catequesis para tomar la primera comunión: sábados a las 9 horas.

TOMAS tiene un acceso de tos que le quita el aire y no puede respirar. Se sostiene del pasador de la ventana y la abre. Entra el viento que le levanta todo y TOMAS abre la boca queriendo respirar. Una, dos bocanadas de aire helado y deja de toser. Entonces cierra la ventana.

Queda con la cara mojada y con nieve pegada en el cabello y contra el abrigo de paño. Está agitado pero respira profundo.

Vuelve a mirar hacia afuera y en medio del temporal ve a los hermanitos STRAND. El más pequeño, OLOF STRAND, camina trabajosamente en dirección a la iglesia. El viento y la nieve lo detienen y lo dejan clavado como una estatua en la intemperie. El mayor, en cambio, da media vuelta y se va. TOMAS lo ve alejarse desde la ventana de la sacristía y pierde de vista al pequeño OLOF.

TOMAS sale y corre en dirección a la puerta que comunica con la capilla.

ESC. 2: INT.- CAPILLA DE LA IGLESIA.- DÍA.

TOMAS apura el paso. Cruza a través del púlpito y corre hacia la puerta de entrada de la iglesia. Sus pasos resuenan vacíos.

En el piso, en medio del pasillo, OLOF STRAND está tirado con los brazos extendidos en cruz.

TOMAS, de rodillas, lo levanta en sus brazos y camina hacia el altar. A medida que se acerca a la cruz lo levanta como ofreciéndoselo a Dios.

Con mucha delicadeza lo acuesta sobre el altar. El niño no se mueve, parece muerto. TOMAS agarra una hostia y el cáliz. Le da la comunión y, levantándole un poquito la cabeza, le hace beber un poco de vino.

OLOF no se mueve; tiene los ojos cerrados. TOMAS cae de rodillas y llora en silencio.

Levanta la mirada y ve la imagen de Jesús crucificado.



llamando a las puertas del cielo

SEC. 1

ESC. 1: EXT.- DESIERTO.- DÍA.

A lo lejos Lincoln es un caserío enclavado en medio del desierto de Nuevo México.

Un jinete, a quien pronto reconoceremos como a BILLY THE KID, se dirige hacia él. Tiene unos 18 años pero aún conserva la cara de niño.

SOBREIMPRIME CARTEL:

LINCOLN

NUEVO MÉXICO, 1877

ESC. 2: EXT.- CALLE LINCOLN. FRENTE AL *SALOON*.- DÍA

BILLY llega montando por la calle principal pero se detiene antes de llegar al *Saloon*. Hay una carroza lujosa, con asiento de cuero con capitoné, y dos caballos negros lustrosos.

Ve movimientos extraños: dos COWBOYS agazapados a ambos lados del *Saloon* se hacen señas y agachados, se esconden detrás de unos barriles y cajones a ambos lados de la entrada.

Adentro se escuchan cuatro disparos.

Las pocas PERSONAS que están en la calle salen corriendo a esconderse.

BILLY se baja del caballo y camina lentamente por la vereda de enfrente del *saloon*. Desde adentro sale un hombre alto y elegante, vestido a la moda inglesa, a quien pronto conoceremos como al Sr. TUNSTALL, que en su mano lleva un revólver Beaumont-Adams calibre 442. Extrañamente tiene el correaje con la funda del revólver a la altura del pecho. TUNSTALL sale del *saloon* y mira a ambos lados de la calle. No hay nadie; pero cuando está por enfundar el revólver, apunta y hace dos disparos hacia la vereda de enfrente, a un lado de donde se encuentra BILLY.

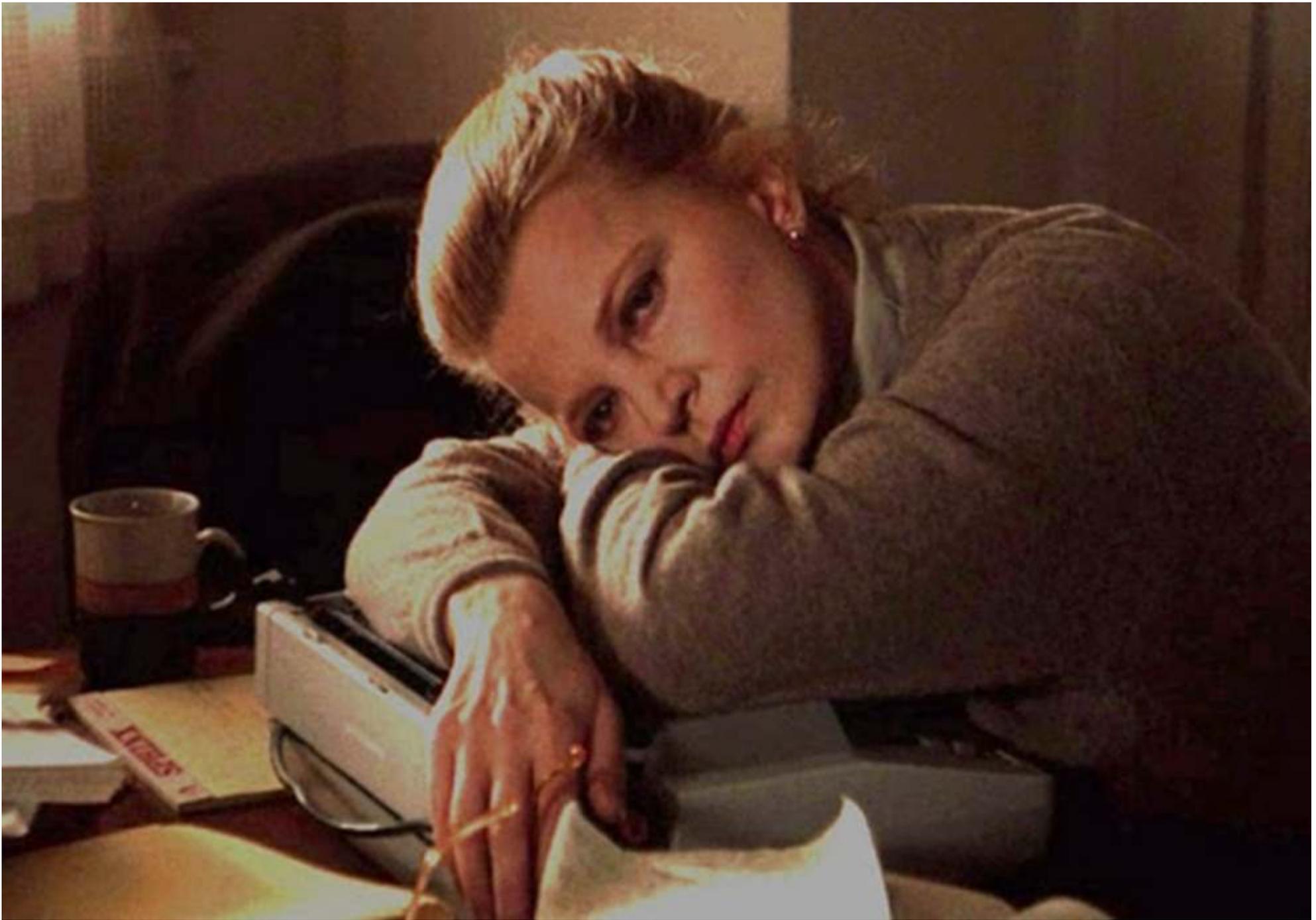
BILLY inmediatamente desenfunda y también hace dos disparos, uno a cada lado del Sr. TUNSTALL, a los dos COWBOYS que se han levantado de sus escondites y pretendían dispararle a TUNSTALL por la espalda. Cuando ellos caen, recién ahí TUNSTALL los ve tendidos en el piso, uno a cada lado suyo.

Lo mismo hace BILLY con el COWBOY 3 que cae a sus espaldas con un rifle Winchester en la mano. BILLY y TUNSTALL se quedan mirándose un instante. BILLY enfunda su Colt Navy y se toca el sombrero saludando al Sr. TUNSTALL. Él hace lo mismo. Enfunda su revólver y le hace un gesto para que se acerque. Ambos caminan y se encuentran a mitad de la calle. El Sr. TUNSTALL le da la mano.

TUNSTALL

Gracias, hijo. Venga conmigo al rancho. Allí no le va a faltar un hogar.

El Sr. TUNSTALL sube a su carro y se encamina hacia el final de la calle. BILLY lo sigue montando a su caballo. Empieza a caer el sol. Ellos se alejan del pueblo internándose en el campo.



La otra mujer - Woody Allen - 1988

Textos Mauricio Sonaglia
Imágenes Marcelo Blanco



El bebé de Rosemary

Todos ubican a la raíz de Tannis, responsable de modificar y arruinar el sabor del postre de la señora Castevest, como la desencadenante de los acontecimientos que llevaron a una pobre e inocente muchacha a pasar por incontables penurias, pero pocos han dado cuenta de que fue el chocolate el señuelo perfecto que la hizo caer en la trampa. Esta agradable y tentadora delicia, una vez descubierta, ha embelesado y a la vez perturbado a varias generaciones que a través de la historia de la humanidad se vieron obligadas a superar escepticismos y privaciones.

Investigadores han comprobado que vestigios de cacao fueron encontrados en fragmentos de cerámicas que datan de los años mil cien al ochocientos antes de Cristo, además de que esas culturas lo utilizaron para producir una cerveza y con el tiempo las semillas fermentadas fueron aprovechadas para la realización de un zumo analcohólico que, aunque agrio y amargo, era muy apreciado.

También una leyenda cuenta que fue la que hoy es considerada una divinidad del panteón mexicano, el dios Quetzalcóatl (cuyo nombre significa serpiente con plumas) quien al sentir tanta pasión por su pueblo, obsequió a estos hombres mesoamericanos una planta que por entonces era sólo propiedad de los dioses y de la cual obtenían una bebida digna de ellos.

Desde su descubrimiento por medio de los españoles que llegaron a América, pasando por la preparación en la que mezclaban las habas con azúcar que únicamente los ricos disfrutaban, llegando hasta los primeros bocadillos que comió María Antonieta, el chocolate y sus múltiples preparaciones han ido recibiendo más y más modificaciones

e ingredientes, pasando de esta forma a ser la delicia que hoy todos conocemos y disfrutamos. Voltaire decía que aprender a apreciarlo era “toda una filosofía de vida”.

Hay algo aún más malvado que la tentación, en donde parece haber metido la cola el hijo refutado del buen Dios (o alguien intenta responsabilizarlo). Sabemos que detrás de esta delicia, existe una realidad de maltrato, esclavitud y trabajo infantil. Esto último abarata tanto el chocolate que una regulación podría extinguirlo para siempre o al menos volverlo al convertir en un placer aún más elitista.

Nada de eso había leído Rosamaría en la revista de actualidad de la sala de espera. Sólo se hablaba de sus buenas propiedades, las que se contradecían sobremanera con las recomendaciones de su doctor. Bueno para el corazón, especial para disminuir el estrés, óptimo para la piel, decía la publicación, destacando por supuesto y acá viene la parte aburrida, su consumo moderado.

Así y todo, nada de bondadoso tuvo la mousse de chocolate que engordó a Rosamaría, y por más que su mal sabor la llevó a escupir la servilleta y condenar el postre al basurero, una sola cucharada bastó para que una *boa noite Cinderela* la dejara a merced del mismísimo diablo, el cual, muy macho él, violó a la mujer indefensa siendo la cobardía de un hombre ruin testigo presencial del hecho. Ese mismo, a cambio de unos favores, entregó sin mediar consecuencias, la integridad de su “amada” y de su futuro hijo.

Peores cosas vendrían, tan agrias y tan amargas como la bebida de los dioses.



El tercer hombre

Estimada Ana:

He decidido escribirle luego de haber entrado en comunicación con el mayor Collaway, quien según sospecho, con la intención de ponernos en contacto, me informó que seguía viviendo aún en la ciudad y que le había ayudado a conseguir la documentación para lograr su residencia. Parece que tenía algo de corazón ese hombre.

Ya han pasado varios meses desde que, luego de verla pasar delante de mí en absoluto silencio e ignorando por completo mi presencia, conté cada paso que dio hasta que se alejó del cementerio. Su silueta desapareciendo en la tarde brumosa me persigue en sueños, pero no me quejo, porque es la única parte suya que viene a socorrerme en estas noches de desolación. Día tras día crece en mí la duda de si en realidad con el paso del tiempo habrá podido llegar a entender la razón de mi comportamiento.

Los días que pasé en Viena fueron un torbellino de emociones en el que mi integridad quedó dividida en tantas partes como la misma ciudad donde nos conocimos, con tantas luchas de poderes y tantos episodios confusos que no sólo me agobian, sino que los hago responsables de mi impedimento para volver a escribir. Es que no concibo una ficción tal que supere a las desventuras padecidas en mi vida real. En poco tiempo tuve que hacer frente a dos hechos: el primero, me había enamorado de la novia de mi amigo; el segundo, mi amigo se había convertido en un monstruo.

Cuando me enteré que estaba sospechado de estar involucrado en el tráfico de un producto de primera necesidad, un hecho muy común en el estado en que Viena se encuentra, me mostré incrédulo, y más aún cuando vi los resultados y las consecuencias de tan ruin acción. No podía entender por qué mi amigo estaba robando penicilina de los hospitales militares para venderla en el mercado negro. La imagen de esos niños con las secuelas de enfermedades mal tratadas con medicina adulterada no se quitará de mi mente nunca.

La amistad, señora mía, no es ciega, es por eso que entiendo que hasta último momento y hasta con las pruebas a la vista usted se haya mostrado indulgente con él. También entiendo que considere de gran deslealtad mi comportamiento con respecto al caso.

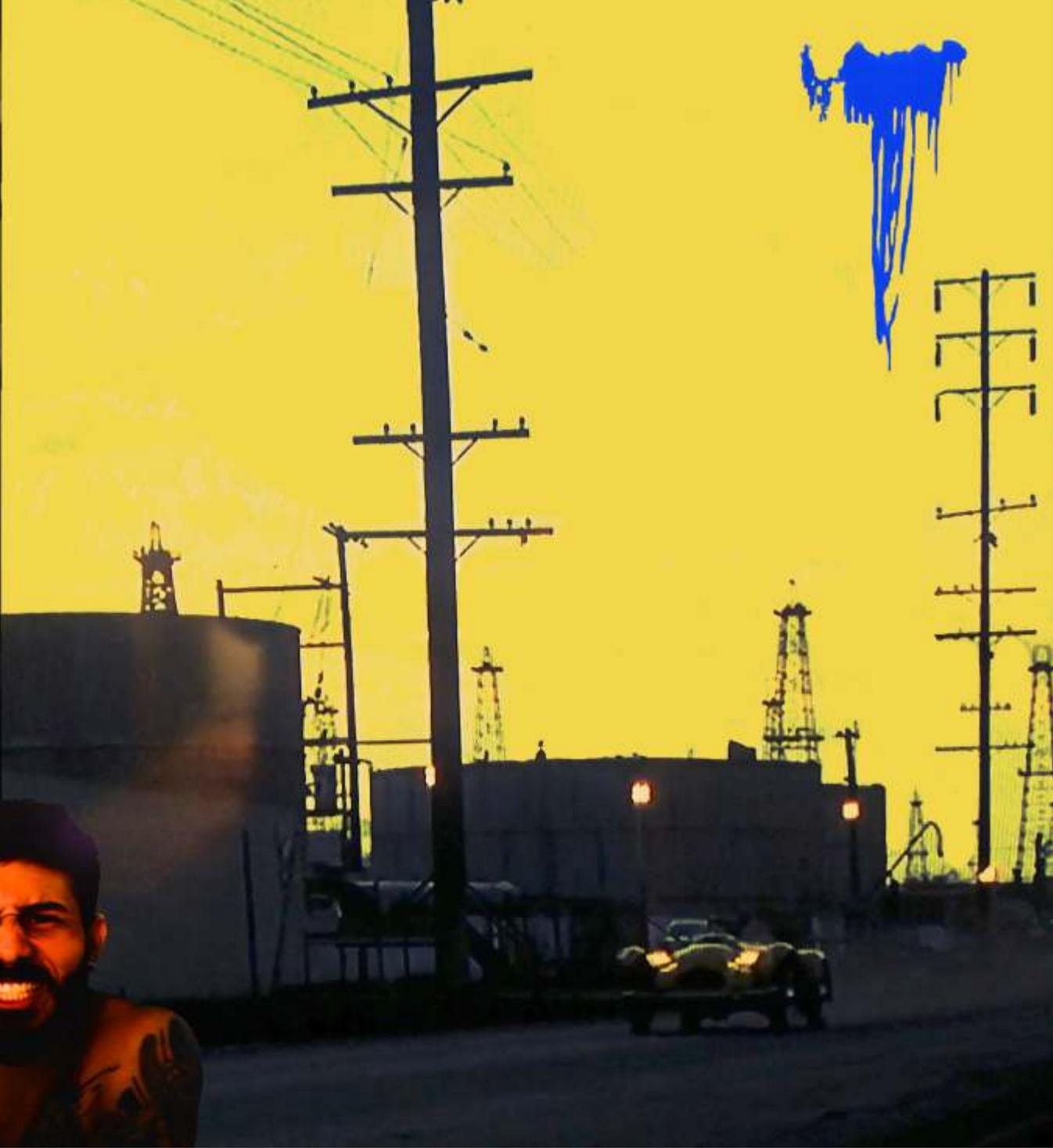
No fue traición, ni si quiera lo fue hacia usted; ignoraba por completo que su sentimiento por Harry estaba intacto. El día que me encontré con él de incógnito, me presentó un monólogo infame sobre la insignificancia de las víctimas y además de amenazarme de muerte de una forma muy discreta, me dejó leer entre líneas que para él eran más importante sus turbios negociados que la vida de esas indefensas personas.

No es mi intención darle un discurso moral, no considero que haya sido eso lo que me llevó a colaborar con la policía. Jamás pensé que Harry iba a perecer al intentar huir. Quizás le escribo para quitarme la aflicción de sentirme despreciado por la única mujer que creo haber llegado a amar y porque aún conservo las esperanzas de una conciliación.

Esa tarde, la última vez que usted hizo de cuenta que no me veía, perdí el vuelo. No volví a Estados Unidos, me tomé un tren a Italia y estoy viviendo en Ferrara. Aquí estoy trabajando en el campo, no me va mal y hasta tengo tiempo de sentarme ante una hoja en blanco que no se llenaba hasta este momento en que decidí escribirle. Esperaré con impaciencia su respuesta. Fantaseo con la idea de ir a buscarla. No estamos lejos. Si en cambio el correo devuelve esta carta, aquí estaré esperando, no tengo, al menos por ahora, otra cosa que hacer ni otro anhelo en mi vida.

Con todo mi afecto y respeto,

Holly Martins



El drama de Marylee duro poco, quizás, sólo hasta la última lágrima que resbaló de su mejilla y recorrió uno de los laterales de la miniatura, una torre de extracción que las manos sostenían con fuerza, como aferrándose a su destino. El mismo elemento decorativo, obtenía un primer plano en la gran fotografía que colgaba presumida en la pared. Detrás de él, asomaba la sonrisa de su antiguo dueño.

Minutos antes, parada en una de las ventanas de la lujosa mansión y escondida entre las cortinas, fue testigo de la partida, rumbo a una felicidad propia, de aquel viejo y empecinado sueño de que la amen. El camino era de concreto, o quizás de barro, eso nunca se sabrá porque esta vez no se pretende indagar en la vida de los que comieron perdices.

Sólo se supo que no tuvo tiempo para más amarguras, ni siquiera lo perdió en juntar los destrozos que provocó al arrojar la torre con fuerza, haciéndola trisas junto a tres insignificantes vasijas de porcelana china y un jarrón Tiffany, caro hasta lo ridículo, que ella misma había comprado un año antes.

Pronto reemplazaría su pisa papeles por uno un poco más inofensivo, compuesto de un material mucho más representativo y muy acorde a la época, un material que resultaba ser un símbolo innegable del reciente nacimiento de la sociedad de consumo norteamericana.

Caracterizada por una vida de lujos y excentricidades, esta conducta desmedida se hacía presente en cada uno de los sectores sociales de un país que, tras haber salido victorioso en la guerra, se vio beneficiado en su economía de manera considerable. Comenzaban a aparecer enormes centros comerciales en cuyas playas de estacionamiento no pocos convertibles colorados estacionaban soberbios y carentes de preocupación. Sus propietarios, ingenuos, pasivos, irreales, creían tener el mundo a sus pies mientras sus sueños se veían manipulados por empresas que, lanzadas por el trampolín del

hechizo del marketing, se aprovechan y exprimían a una sociedad confusa e híper estimulada.

Y en medio de todo esto estaba ella, y se consideraba capaz de sacar provecho de estas situaciones. Ardua tarea sería demostrar su gran capacidad para ponerse al frente, a sabiendas de que, para demasiados, su condición de mujer soltera podía imponerse a la realización tales propósitos. Le decían muchas cosas, niña rica, caprichosa, puta, vergüenza de la familia, y toda la serie de descalificativos que podía recibir una mujer que había decidido una mañana desafiar los mandatos que su condición le imponía.

Dos habían sido las ovejas negras de esa familia, dos hermanos con conductas autodestructivas que acabarían desatando la tragedia. Sin embargo, nadie hablaba ya del pobrecito Micht ni de sus tristes vicios, así como tampoco nada se decía de sus desesperados y justificados motivos para actuar en consecuencia. El gran chisme, lo que por ahí se aseguraba, era que ella en su absoluta crueldad fue la responsable de los hechos que desataron el torbellino de desgracias que terminó llevando a la tumba a su padre. Otro tanto se afirmaba sobre la muerte de su hermano, ocurrida poco tiempo después y de los medios un poco más convencionales que la ocasionaron.

Pero en definitiva, contra todo pronóstico, la señorita Wayne hizo crecer tanto a su imperio que colaboró en gran medida con la profanación de la naturaleza, y su bosque ausente de árboles quedó transformado en un paisaje infinito de torres extractoras de petróleo, elemento a partir del cual está hecho el plástico. Al final, todos dicen que a los sentimientos y a las palabras se las lleva el viento; que sólo quedan las posesiones materiales y que eso no es felicidad. A pesar de esto, podemos contar que Marylee, con su nuevo auto, que no era descapotable, siguió recorriendo las noches saturninas de Dallas y pasaron muchos años hasta que se detuvo su diversión.



Un hombre muy reconocido, editor de alto prestigio, aparece en escena de la mano de su prometida, una muchacha blonda y sonriente que pertenece a una de las familias más respetadas de la sociedad. Mientras tanto, rodeando a la pareja, un montón de personas saludan y se comportan con amabilidad y benevolencia, sin ningún otro propósito en mente que ganarse los favores del recién llegado. Están ingresando en la trastienda de un espectáculo de vodevil necesitado de una buena crítica en la prensa local. Reina la algarabía y se ven las corridas de actores y bailarinas mientras los asistentes acuden a en su ayuda. En ese momento, como metáfora del inicio del desastre, una parte de la escenografía cargada por dos operarios separa por un instante eterno a los futuros esposos.

Ella, la hija de un ministro, la niña bien, se enfrenta a su destino. La cámara focaliza en sus ojos que se desvían de manera inconsciente hacia una figura impertinente y dueña de su irremediable fracaso que, con sólo apreciarse de espalda, pone en evidencia su ingenua carnalidad.

Está vestida con elegancia y sensualidad: lleva un traje confeccionado por una condesa enamorada y peinada al estilo garzón, que introduce en esta película de 1929 el tema del amor lésbico. Se muestra con gracia mientras baila dando rienda suelta a un estilo muy natural para expresarse y también para seducir. Su cuerpo desprende un poderío que se acerca tanto al erotismo como a la animalidad. Es una supernova en plena explosión.

En ese preciso instante, crucial para la vida de estos tres personajes y en el que el espectador es sometido a un derroche de delectación, la escenografía cambia, se mueve y las barreras dejan de interponerse para que todos se adviertan.

Ahí es cuando comienza la cuenta regresiva hacia el momento en que el misterioso *pithos* se abrirá, expulsando y esparciendo por el mundo todos los males. Enfermedad, fatiga, locura, vicio, pasión, tristeza, crimen y vejez. Todo esto provocará y cosas más graves aún como el nacimiento de los valores, la tiranía sexual y los principios morales. El solitario *Elpis*, espíritu de la esperanza, permanecerá en el fondo, triste y hambriento, aguardando con ansias la ocasión justa para también perderse definitivamente, porque bien se deja ver que tanto en la vida de Lulú como en la de Schön, todo está absolutamente perdido y sus destinos comenzarán a trastocarse.

Desde la platea se ve cómo una mujer, la monstruosa Louise Brooks, comienza a irritar y a enamorar a las huestes europeas en la piel de un personaje concebido de manera especial para ella (al menos así parece). Lulú en la ira de algunos y en los corazones de otros. Lulú en la boca del gran dictador y también en su mente concupiscente. Lulú en el cine, en las tablas y en el puente, así como también en la radio, en la TV y en la discoteca.

“Nació en Kansas, en una llanura ordinaria, corrió a Nueva York, pero se escapó de la fama”, eso dice una canción que se escuchó por primera vez seis décadas después de Louise símbolo sexual y seis años después de la muerte de Louise mujer. “Cuando miras a tu alrededor ahora, ¿reconoces a la chica? La única que rompió mil corazones y aterrizó al mundo” *

* *Pandora's box*, *Orchestral Manoeuvres In the Dark*, 1991.

Textos Paula Tomassoni
Imágenes Marcelo Blanco



Estirás el desamor sobre una tabla lisa hasta que no quede ni una arruga. Unís los extremos y lo doblás a la mitad. Planchás con la palma de la mano los pliegues que persistan. Volvés a juntar los extremos y hacés otro dobléz. Bien alisado. Otro dobléz. Muy prolijo. Plegás de nuevo exactamente al medio. Con dedicación. Otra vez. De nuevo hasta que el largo sea menor a dos centímetros.

Guardás el desamor (sin derramar pólvora) en el interior de una bala.

Acomodás la bala entre las cuerdas del piano.

Escuchás reír a la Gert.



La pierna estirada sobre la bañera. Blanca. Su piel es tan blanca. El cuerpo bajo el agua, la pierna, blanca, afuera. La acaricia con la yema de los dedos y luego, con el reverso. Se incorpora apenas. La enjabona con fuerza. En una contorsión, alcanza el cigarrillo, da una pitada profunda y vuelve a dejarlo en el cenicero. Por la puerta se ve trabajar a la mucama. Va y viene doblando toallas acolchadas. Refuerza la cantidad de jabón en la pierna y la barre cuidadosamente con una gilette. Una leve picazón, algún resto de temor mal ordenado. Sumerge la pierna ya depilada, vuelve a aspirar el cigarrillo, lo apoya otra vez en el cenicero y cierra los ojos mientras el humo la recorre. Lo deja escapar despacio, y cierra la boca. Sus comisuras apuntan al infierno.

Odia a las mujeres viejas y piensa, mientras rasura su pierna izquierda, que alguna vez su piel blanca va a estar recorrida por venas azules e inflamadas. Sus piernas serán alguna vez como las de su madre y abuela. Serán alguna vez Venecia surcada por canales que esconden, por lo menos, su identidad, por lo menos, su razón de ser.

Por las venas de Venecia se cruzan Tyvian haciendo esquí acuático y un cortejo fúnebre. A flote las gentes se casan, se engañan, huyen, mueren.

Las dos piernas debajo del agua tibia de la bañera, jóvenes y suaves. Odia a las mujeres viejas. “*Oh, Virna Lisi, ageless beauty with a sense of duty*”. No envejecer nunca, no ser Venecia nunca.

El (pobre) hombre y su mujer estaban completamente desnudos y etcétera.

Apaga el cigarrillo después de la última pitada. Los ecos de la Holiday vienen desde la otra habitación. La toalla limpia la espera. Cierra los ojos y deja ir lo que queda del humo. Son molestos los golpes con los que el (pobre) hombre insiste en la puerta.



La vieja le clava una lanza de caña en las costillas. La joven le golpea la cabeza con un hacha. O al revés, no importa. Es presa, ha caído en la trampa, ellas podrán sobrevivir algunos días. Lo anunció el humo oscuro a lo lejos. Hay batalla, vendrán hombres huyendo, habrá mercadería. Desabrochan sus ropas. Mientras una le quita las prendas del torso la otra se ocupa de las armas, pantalones, calzado. El cuerpo desnudo es despojo. El botín se cambia por mijo al usurero.

Los días se suceden con un sólo sueño: que la guerra acabe y puedan dedicarse a la agricultura.

Pero siempre hay un pero. Y el pero es el amor, que arruina cualquier guerra. El deseo, que no escucha reglas ni órdenes ni entiende de supervivencia. Qué esconde por las noches el campo siniestro de cortaderas. Qué son los demonios, sino miserias humanas.

Soy una mujer buena, se lamenta. Sólo me dedico a matar, destripar y despojar lo que la guerra arroja a mis tierras. Soy una mujer pequeña que reduce a la nada al guerrero. Soy la madre coraje que vive de la guerra hasta que la guerra acabe y entonces, sembrará su mijo, y criará a sus hijos y llenará sus pulmones con el olor de los campos en flor.

Pero siempre hay un pero. Y el pero carga una máscara de demonio que se hace carne y es la única que controla verdaderamente todo.



Una larga ausencia

¿La memoria es un hogar?

¿Cuánto tiempo podría yo esperarte?

¿La piedra de la memoria está junto a la de la locura?

¿Se opera? ¿Existe la cirugía de extirpar la piedra de la memoria dejando una cicatriz grosera en el cráneo?

¿Sana con caricias esa cicatriz?

¿El amor acosa?

¿La identidad abrume?

¿Por qué, Therese, no te vas de vacaciones? ¿Por qué no dejás por un rato *De la vieille eglise*? ¿Acaso porque el bar es *chez toi*?

¿Mi pasado es *chez moi*?

¿Y mi nombre?

¿Y el amor?

Mientras la fonola funcione

la música será siempre

nuestro lugar de encuentro.

Canciones Sergio Pángaro

Colgado de la luz

Hoy va a ser mejor dormir
No sé por qué, pero sí
Tiene que servir, servir
No lo imaginaba así, y era así.
Vos a pleno sol
Te escribí
En el blanco del papel
Me dormí, me dormí.

Descargas de tu electricidad
En mí, que estoy colgado de la luz.

Gris de neón, doblame al español.
Tardes al calor de nuestro proyector
Y más rápido que yo.
Mirame, mirá lo que escupí
Tu puño en mi nariz es sangre.

Mirame, tu puño en mi nariz con sangre
Mirame, mirá lo que escupí,
Yo siempre que escribí, Güiraldes
Mirame, tu puño en mi nariz
Siempre que escupí fue sangre.
Yo siempre que escupí fue sangre.

Mercería

Mi fantasía va a cerrar
Me tengo que apurar
Miro el cristal
No me quería resignar
La soledad no mira hasta el final
Del otro lado del cristal
Ni te enterás
Toda esa lluvia en la que estás
No va a parar, cayendo vertical
Mi fantasía girando horizontal
Me va a arrastrar, me va a agotar
Promesas de hablar
Giran y giran conmigo se van

La mercería va a cerrar
Me tengo que apurar
No va a parar
Tampoco es que esperando va a llamar
Me voy que va a cerrar.

Influencer

Se reía de la televisión
de las revistas de divulgación
se reía de la tía
y nada lo distraería, a su modo
era sofisticación.
Se reía de las pelis de acción
que arruinaron una generación
pero un día se reía y al otro descubriría
que también es otra forma de amor.

Fuerte, lo que te tengo que decir
es que te sientes
que el que está quedando mal
puedo ser yo.
Voy a quedar como que
No tengo otra cosa para hacer.

¡Suerte! Que no te encuentres
a alguien más que te aconseje.
Fuerte, que el que está quedando
mal por recordar
por decirte que eso estuvo mal, déjate
equivocar



Carrie -1952- William Wyler

Sobre el autor y sus colaboradores

Marcelo Oscar Blanco nació una primavera de 1957 en Alberti, provincia de Buenos Aires. Coincide con Elke Aymonino en que el cine le salvó la vida.

Le gusta, sobre todo, el cine argentino de la época de los Estudios y el cine en general realizado antes de 2000. Su película preferida y la más perfecta que ha visto es *Luz de Invierno* de Ingmar Bergman y su actriz favorita, desde hace muchísimos años, sigue siendo Libertad Lamarque. Lee y relee sobre todo clásicos y SU músico es Mahler. Las canciones que escucha asiduamente son *North* interpretada por Joan Baez y *Dark* por Julie London.

En la adolescencia abrazó al peronismo, y hoy a los sesenta y tres años, reconoce que no se equivocó y eso lo hace muy feliz. Es FANÁTICO de Cristina Fernández de Kirchner y dice que ella es lo mejor que le pasó a la Argentina, junto con Perón, Evita y Néstor.

Estudió en la Facultades de Humanidades y de Bellas Artes de la UNLP, pasó por el dibujo, el grabado y la pintura hasta que –desde hace unos años– se dedicó al arte digital. Para el arte no tiene talento, pero disfruta muchísimo trabajando en él y es insistente y tozudo.

Vive en La Plata y tiene una gata.



El director George Cukor y el productor Hunt Stromberg con el elenco de *Mujeres* -1939-



Iván el Terrible -1946-1958- Sergei Eisenstein

Elke nació en La Plata. Ama el cine y quiere contarles que le salvó la vida.

Es cantante, actriz y profesora de teatro, egresada de la Escuela de Teatro. Se ha especializado en el humor bajo la dirección de Mariana Brisky y Cristina Martí.

Se ha dedicado a varios estilos musicales, pero especialmente en el tango perfeccionó su interpretación con Amelita Baltar. Ha tomado clases de canto con Emilce Vasaro, con Stella Crisci y actualmente con Mavi Díaz.

Ha brindado recitales, mezclando el canto, la actuación y el humor en diferentes bares, teatros e instituciones de la Provincia de Buenos Aires; en muchas ciudades europeas como Freiburg, Munich, Berlín, Zurich, Salzburgo y Basilea. También en New York en varias oportunidades.

Ha participado en numerosos festivales internacionales y grabado cuatro discos: *Josefina or Elke*, *Elke en vivo* (segundo premio en la categoría Tango de la Dirección de Cultura de la Municipalidad de La Plata), *Preludio*, *De grela y de bacana* con arreglos de Orlando Trujillo y el acompañamiento del Cuarteto de Orlando Trujillo. Su último y cuarto disco se llamó *Puente*.

Pollo autodefinido Nací en Corrientes, Corrientes (no me gusta decir “capital”). A los veintiún años vine a continuar mi carrera de Ingeniería electrónica a La Plata. Antes de terminarla probé un seminario de Teatro. No paré más. Seguí con un curso anual y luego años con Ricardo Bartís, Pompeyo Audivert, Alejandro Catalán, Pablo Seijo, Beatriz Catani, etcétera, etcétera. Me puse a actuar en obras, me puse muy crítico y me lancé a la dirección. Tampoco paré más. Me preguntaron: “no te gustaría dar clases?”. Y diez años hace que contesto que me encanta. ¿Cuál es el territorio que defiende del teatro?: la actuación.

Hoy me animo a decir que soy actor, director, dramaturgo y dirijo una sala de teatro: Área chica.



Greta Garbo

Alicia Alejandra Durán es actriz, directora, dramaturga y docente teatral.

Se ha formado como profesora en Artes Danza-Expresión Corporal, como profesora de Teatro y como actriz. Ha realizado entrenamientos con diversos referentes del teatro y de la danza.

Trabaja en la Dirección de Educación Artística como asesora y en la Universidad Nacional del Arte como profesora de Actuación I de la Licenciatura en actuación. Ha desarrollado su trabajo docente también en Escuela de Teatro como profesora y jefa de área de actuación; en la Escuela de Danzas Clásicas como profesora de técnicas de improvisación y composición coreográfica y en escuelas de estética de La Plata; en el Ministerio de Educación de La Nación como capacitadora y en el Encuentro Dramatiza como tallerista.

Es Autora del diseño curricular para teatro Ed. Primaria Básica Provincia de Buenos Aires. 2007. Ha realizado obras como actriz, directora y dramaturga. Su trabajo se centra en la creación e investigación de los lenguajes escénicos.

Patricio Foglia nació en 1985 en Buenos Aires. Publicó los poemarios *Temperley* (2011), *Lugano 1 y 2* (2014), *La escafandra* (2015), *Tokio* (2017) y *Todo lo que sabemos del cielo* (2018). Organizó los ciclos de poesía *Bueno Zaire* y *El rayo verde*. Prologó y antologó *Los fuegos de Orc* (antología de poesía argentina y ciencia ficción). Tradujo, junto con Natalia Leiderman, *Salto del ciervo* (antología de poemas de Sharon Olds), *El pájaro rojo* y *El trabajo del sueño* (poemarios de Mary Oliver). Fue guionista del podcast *Mostras - Maestras de la poesía argentina*. Edita el blog de poesía www.malonmalon.com.ar. Poemas suyos forman parte de diversas antologías y blogs.



Mecha Ortiz y Roberto Escalada

Gustavo Lailhacar es psicoanalista. Casi seguro que hijo único, por lo tanto se comporta como tal. Estudios primarios, secundarios y universitarios completos, ya no lo hace dudar ningún sueño. Cuando le preguntan su nombre, deletrea el apellido, dice querer guardarle un lugar a la "h". Actualmente reside en La Plata.

Alicia Paroni es escritora y psicoanalista, nacida en 1962 en Quilmes, platense por elección desde 1988. Autora de *El Masculinario* (Ediciones Corregidor), *El éxodo mecánico* (Ediciones Corregidor) y *Sensual* (Oficina Perambulante). Varios de sus cuentos han participado en convocatorias y hoy forman parte de antologías de narrativa y ensayos publicadas por editorial Nuevo Ser, editorial La Comuna de La Plata y la Municipalidad de San Isidro a través del certamen Manuel Mujica Láinez. Seis cuentos y sus traducciones son parte desde el 2020 del Audiolibro Tinta Acústica, proyecto de la Universidad Nacional de La Plata.

Rosana Pascual nació hace mucho, pero ese es un dato menor, casi sin importancia. Dice que apareció en el mundo una madrugada calurosa, en el sur (otro dato superfluo y carente de relevancia, geográficamente hablando, claro), bajo el signo de capricornio, aunque astrológicamente signada por acuario. Si es necesario dar alguna precisión más, sólo digamos que el vértigo parece ser una tendencia inevitable en su vida, generalmente resultado de pasiones variadas que suelen arrasarla como plaga de langostas. Se repone fácil, eso sí, pero siempre vuelve a sucumbir a la tentación de saltar al vacío (hecho del que claramente da testimonio este libro con sus esbozos sobre cine).

Abel Posadas es licenciado en Letras UBA. Llegó a Buenos Aires en 1960 procedente de Bahía Blanca. Escribió sus primeros artículos sobre cine sin saber ni siquiera qué era un plano. Tuvo paciencia y estudió teoría. Ha escrito demasiado solo o en equipo. En la actualidad se conforma contemplando la decadencia de los estudios en ciencias sociales y la escasa exigencia del público. Comete errores graves por lo que se lo ubica a la izquierda de la luna.



Brigitte Bardot

Marcos Rodríguez Marcos Rodríguez nació en Necochea en 1969. Es director y guionista egresado de la carrera de Comunicación Audiovisual (UNLP). Se ha desempeñado como director artístico de TV Universidad (UNLP). Su obra prima *Los chicos desaparecen* llegó a su estreno nacional en 2009 y obtuvo varios premios nacionales e internacionales. Dirigió los telefilm; *Amanda, el día que Einstein vivió en La Plata* (2013); *El último acto* (2014) y la serie documental *Jóvenes latinoamericanos* en dos temporadas de ocho capítulos. Realizó el documental *La pasión y los ciclos* *Alguien; Perdidos en Bs As; De acá para allá; 451 y La caldera* para la señal Ciudad Abierta. Ha participado en diferentes roles en numerosos films.

Daniel Roklán es egresado de la carrera de comunicación audiovisual. Se desempeña como investigador y docente en Guion en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de las Artes y en la Universidad Nacional de las Artes donde actualmente es Prosecretario de Medios y Comunicación.

Desde la UNA ha producido contenidos audiovisuales para Canal Encuentro y con diversas productoras del sistema universitario de medios. También ha participado como guionista en un documental 360° entre la Facultad de Artes con el Planetario de la Facultad de Astronomía de la UNLP.

Mauricio Gabriel Sonaglia nació en la localidad bonaerense de Berisso el 17 de mayo de 1974. En su ciudad natal estudió música y cursó sus estudios iniciales. Es egresado y estudiante de la Universidad Nacional de La Plata.

Paula Tomassoni es profesora de Literatura y escritora. Publicó las novelas *Indeleble* (EME, 2018) *Leche merengada* (EME, 2015) y los libros de cuentos *En servicio* (2020, Vera Editora Cartonera), *Pez y otros relatos* (Modesto Rimba, 2015) y *El paralelo* (2016, colección Leer es Futuro del Ministerio de Educación de la Nación). Escribió los textos del libro de arte de Marcelo Blanco *No me arrojes al olvido* (ConHeja, 2020). Participó en varias antologías de cuentos y ensayo. Reseña libros de literatura en la revista *Bazar Americano*. Trabaja como profesora de Literatura y Enseñanza de la Literatura en nivel secundario y terciario. Coordina los ciclos *Encuentros de lectura y Hasta que choque China con África*.



Helmut Berger y Romy Schneider

Sergio Pángaro es músico, cantante y compositor. Con su banda Baccarat editó los discos *Baccarat por el mundo* (1999); *En vivo en La Ideal* (2001); *Baccarat en castellano...!* (2003); *Autoayuda* (2005); *Unos minutos con Baccarat* (EP, 2011) y el compilado *Grandes éxitos del mañana* (2013).

Con el trío San Martín Vampire produjo un único álbum de corte tecnopop *Debut y despedida* (1999) y volvieron a reunirse en el 2020 para crear *Aspic*, el álbum regreso de San Martín Vampire.

Con la formación Las mil copas se presentó en varios escenarios porteños haciendo canzonetas napolitanas.

En la actualidad, se presenta bajo el nombre "Sergio Pángaro como El cisne negro" y acompañado por un trío de jazz que dirige Mariano Gianni, juega con un personaje que, así como en el mito de Sigfrido y Odette, se debate en la bipolaridad: el bien y el mal, el ridículo y la gloria, Tchaikovsky y Natalie Portman.

Ha participado como actor y con su música en varias películas, entre ellas: *El artista* (2008); *El hombre de al lado* (2009); *La gran orquesta* (2019); *Moacir y yo* (documental, 2021).



Carlos Thompson y Laura Hidalgo





Dos mujeres -1960- Vittorio de Sica



Madre Juana de los Ángeles -1961- Jerzy Kawalerowicz

ELKE AYMONINO

En un lugar solitario - In a lonely place (1950)

Dirección: Nicholas Ray

Guión: Andrew Solt, Edmund North sobre novela de Dorothy B. Hughes

Intérpretes: Humphrey Bogart, Gloria Grahane, Frank Lovejoy

Origen: USA

Gone to earth (1950)

Dirección: Michael Powell, Emeric Pressburger

Guión: Michael Powell, Emeric Pressburger sobre novella de Mary Webb

Intérpretes: Jennifer Jones, David Farrar, Cyril Cusack

Origen: Gran Bretaña.

Monsieur Ripois (1954)

Dirección Réne Clément

Guión: Réne Clément, Hugh Mills sobre novela de Louis Hémon

Intérpretes: Gérard Philipe, Valerie Hobson y Joan Greenwood

Origen: Francia y Gran Bretaña

La heredera - The heiress (1949)

Dirección: William Wyler

Guión: Ruth y Augustus Goets sobre novela de Henry James

Intérpretes: Olivia de Havilland, Ralph Richardson, Montgomery Clift, Miriam Hopkins

Origen: USA

JOSÉ "POLLO" CANEVARO

Puerta de Lilas - Porte des Lilas (1957)

Dirección: René Clair

Guión: René Clair, Jean Aurel y René Fallet sobre novela de este último

Intérpretes: Pierre Brasseur, George Brassens, Henry Vidal, Dany Carrel

Origen: Francia

Mujeres apasionadas - Women in love (1969)

Dirección: Ken Russell

Guión: Larry Kramer sobre novela de D.H. Lawrence

Intérpretes: Alan Bates, Oliver Reed, Glenda Jackson

Origen: Gran Bretaña

La caída (1959)

Dirección: Leopoldo Torre Nilsson

Guión: Beatriz Guido y Leopoldo Torre Nilsson sobre novela de Beatriz Guido

Intérpretes: Elsa Daniel, Duilio Marzio, Lautaro Murúa

Origen: Argentina

Sabor a miel - A taste of honey (1961)

Dirección: Tony Richardson

Guión: Tony Richardson, Shelagh Delaney sobre obra teatral de esta última

Intérpretes: Rita Tushingham, Murray Melvin

Origen: Gran Bretaña

ALICIA DURÁN

La noche de la iguana - The night of the iguana (1964)

Dirección: John Huston

Guión: Anthony Veiller y John Huston sobre obra teatral de Tennessee Williams

Intérpretes: Richard Burton, Ava Gardner, Deborah Kerr, Sue Lyon

Origen: USA

Dos amores en conflicto - Sunday bloody Sunday (1971)

Dirección: John Schlesinger

Guión: Penélope Gilliatt

Intérpretes: Peter Finch, Glenda Jackson Murray Head

Origen: Gran Bretaña

El muelle de las brumas - Le quai des brumes (1938)

Dirección: Marcel Carné

Guión: Jaques Prevert sobre novela de Pierre Mac Orlan

Intérpretes: Jean Gabin, Michele Morgan, Michel Simon, Pierre Brasseur

Origen: Francia

Maridos y esposas - Husbands and wives (1992)

Dirección: Woody Allen

Guión: Woody Allen

Intérpretes: Mia Farrow, Woody Allen, Judy Davis, Sidney Pollack

Origen: USA

PATRICIO FOGLIA

La noche del cazador - The night of the hunter (1955)

Dirección: Charles Laughton

Guión: James Agee sobre novella de Davis Grubb

Intérpretes: Robert Mitchum, Shelley Winters, Lillian Gish

Origen: USA

Repulsión - Repulsion (1965)

Dirección: Roman Polanski

Guión: Roman Polanski, Gerard Brach, Davis Stone

Intérpretes: Catherine Deneuve, Ian Hendry, Ivonne Fourneaux, John Fraser

Origen: Gran Bretaña

Setenta veces siete (1962)

Dirección: Leopoldo Torre Nilsson

Guión: Ricardo Becher, Beatriz Guido, Ricardo Luna, Dalmiro Sáenz sobre cuentos de este último

Intérpretes: Isabel Sarli, Francisco Rabal, Jardel Filho

Origen: Argentina

Europa (1991)

Dirección: Lars von Trier

Guión: Lars Von Trier, Niels Vørsel

Intérpretes: Jean-Marc Barr, Bárbara Sukowa, Udo Kier

Origen: Dinamarca

GUSTAVO LAILHACAR

Sin rastros del pasado - Come back little Sheba (1952)

Dirección: Daniel Mann

Guion: Ketti Frings sobre obra teatral de William Inge

Intérpretes: Burt Lancaster, Shirley Booth, Terry Moore

Origen: USA

Ana Karenina - Anna Karenina (1948)

Dirección: Julien Duvivier

Guion: Jean Anouilh, Guy Morgan, Julien Duvivier sobre novela de León Tolstói

Intérpretes: Vivien Leigh, Ralph Richardson, Kieron Moore

Origen: Gran Bretaña

Plenty (1985)

Dirección: Fred Schepisi

Guion: David Hare sobre su propia obra teatral

Intérpretes: Meryl Streep, Sam Neill, Sting, Tracey Ullman, Charles Dance

Origen: Gran Bretaña

Un ladrón en la alcoba - Trouble in paradise (1932)

Dirección: Ernst Lubitsch

Guion: Samson Raphaelson, Grover Jones sobre obra teatral de Gabor Aladar

Intérpretes: Miriam Hopkins, Kay Francis, Herbert Marshall

Origen: USA

ALICIA PARONI

Arco de triunfo - Arch of triumph (1948)

Dirección: Lewis Milestone

Guion: Lewis Mileston, Harry Brown sobre novela de Erich María Remarque

Intérpretes: Ingrid Bergman, Charles Boyer, Charles Laughton, Louis Calhern

Origen: USA

Lejos del mundanal ruido - Far from the madding crowd (1967)

Dirección: John Schlesinger

Guion: Frederic Raphael sobre novela de Thomas Hardy

Intérpretes: Julie Christie, Peter Finch, Terence Stamp, Alan Bates

Origen: Gran Bretaña

Senso (1954)

Dirección: Luchino Visconti

Guion: Luchino Visconti, Suso Cecchi D'Amico sobre novela de Camilo Boito

Intérpretes: Alida Valli, Farley Granger, Massimo Girotti

Origen: Italia

Mi secreto me condena - I confess (1953)

Dirección: Alfred Hitchcock

Guion: George Tabori, William Archibald sobre obra teatral de Paul Anthelme

Intérpretes: Montgomery Clift, Ann Baxter, Karl Malden, O.E.Hasse

Origen: USA

ROSANA PASCUAL

Atormentada - Under capricorn (1949)

Dirección: Alfred Hitchcock

Guion: Hume Cronyn, James Bridie sobre novela de Helen Simpson

Intérpretes: Ingrid Bergman, Joseph Cotten, Michael Wilding, Margaret Leighton

Origen: Gran Bretaña

El sur (1983)

Dirección: Víctor Erice

Guion: Víctor Erice sobre novela de Adelaida García Morales

Intérpretes: Omero Antonutti, Sonsoles Aranguren, Iciar Bollian

Origen: España

Como plaga de langosta - The day of the locust (1975)

Dirección: John Schlesinger

Guion: Waldo Salt sobre novela de Nathanael West

Intérpretes: Donald Sutherland, Karen Black, Burgess Meredith, William Atherton

Origen: USA

Vértigo (De entre los muertos) - Vertigo (1958)

Dirección: Alfred Hitchcock

Guion: Alec Coppel, Samuel Taylor sobre novela de Boileau y Narcejac

Intérpretes: James Stewart, Kim Novak, Bárbara Bel Geddes

Origen: USA

ABEL POSADAS

Caidos en el infierno (1954)

Dirección: Luis César Amadori

Guion: Gabriel Peña (Luis César Amadori) sobre novela de Michael Valbeck

Intérpretes: Laura Hidalgo, Eduardo Cuitiño, Alberto de Mendoza, Domingo Sapelli

Origen: Argentina

La bestia humana (1957)

Dirección: Daniel Tinayre

Guion: Eduardo Borrás sobre novela de Emile Zolá

Intérpretes: Ana María Lynch, Massimo Girotti, Eduardo Cuitiño, Oscar Valicelli

Origen: Argentina

La gata (1947)

Dirección: Mario Soffici

Guion: Tulio Demichelli, Roberto Tállice sobre obra teatral de Rino Alessi

Intérpretes: Zully Moreno, Sabina Olmos, Enrique Álvarez Diosdado, Alberto Closas

Origen: Argentina

Puerta Cerrada (1939)

Dirección: Luis Saslavsky

Guion: Carlos Adem, Luis Saslavsky

Intérpretes: Libertad Lamarque, Agustín Irusta, Sebastián Chiola, Angelina Pagano

Origen: Argentina

MARCOS RODRÍGUEZ

Happy Together - Chun gwong cha sit (1997)

Dirección: Wong Kar Wai

Guión: Wong Kar Wai

Intérpretes: Leslie Cheung, Tony Chiu-Wai Leung

Origen: Hong Kong

La ansiedad de Veronika Voss - Die Sehnsucht der Veronika Voss (1982)

Dirección: Rainer Werner Fassbinder

Guión: Rainer Werner Fassbinder, Pea Frohlich, Peter Marthesheimer

Intérpretes: Rosel Zech, Annemarie Düringer, Hilmar Thate

Origen: Alemania

El gran juego - Le grand jeu (1934)

Dirección: Jacques Feyder

Guión: Jacques Feyder, Charles Spaak

Intérpretes: Pierre Richard-Willm, María Bell, Charles Vanel

Origen: Francia

Las noches de Cabiria - Le notti di Cabiria (1957)

Dirección: Federico Fellini

Guión: Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tulio Pinelli

Intérpretes: Giulietta Masina, Amadeo Nazzari, François Perier

Origen: Italia

DANIEL ROLDÁN

La carta - The Letter (1940)

Dirección: William Wyler

Guión: Howard Koch sobre cuento y obra teatral de William Somerset Maugham

Intérpretes: Bette Davis, Herbert Marshall, James Stephenson

Origen: USA

La tierra de la gran promesa - Ziemia obiecana (1975)

Dirección: Andrzej Wajda

Guión: Andrzej Wajda sobre novela de Stanislaw Reymont

Intérpretes: Daniel Olbrychski, Wojciech Pszoniak, Andrzej Seweryn

Origen: Polonia

Luz de invierno - Nattvardsgästerna (1963)

Dirección: Ingmar Bergman

Guión: Ingmar Bergman

Intérpretes: Ingrid Thulin, Gunnar Björnstrand, Gunnel Lindblom, Max von Sydow

Origen: Suecia

Pat Garret y Billy the Kid - Pat Garret and Billy the Kid (1973)

Dirección: Sam Peckinpah

Guión: Rudy Wurlitzer

Intérpretes: James Coburn, Kris Kristofferson, Bob Dylan

Origen: USA

MAURICIO SONAGLIA

El bebé de Rosemary - Rosemary's baby (1968)

Dirección: Roman Polanski

Guión: Roman Polanski sobre novela de Ira Levin

Intérpretes: Mia Farrow, John Cassavetes, Ruth Gordon, Sidney Blackmer

Origen: USA

El tercer hombre - The third man (1949)

Dirección: Carol Reed

Guión: Graham Greene

Intérpretes: Orson Welles, Joseph Cotten, Valli, Trevor Howard

Origen: Gran Bretaña

Palabras al viento - Written on the wind (1956)

Dirección: Douglas Sirk

Guión: George Zuckerman basado en la novela de Robert Wilder

Intérpretes: Rock Hudson, Lauren Bacall, Robert Stack, Dorothy Malone

Origen: USA

Lulú o La caja de Pandora - Die buchse der Pandora (1929)

Dirección: Georg Wilhelm Pabst

Guión: Ladislav Vajda sobre las obras de teatro *El espíritu de la tierra* y *La caja de Pandora* de Frank Wedekind

Intérpretes: Louise Brooks, Fritz Kortner, Francis Lederer, Gustav Diessl

Origen: Alemania

PAULA TOMASSONI

El tiro de gracia - Der Fangschuß (1976)

Dirección: Volker Schlöndorff

Guión: Genevieve Dormann, Margarethe von Trotta, Jutta Brückner sobre novela de Marguerite Yourcenar

Intérpretes: Margarethe von Trotta, Matthias Habich, Rüdiger Kirschstein, Mathieu Carrière

Origen: Alemania

Eva - Eva (1962)

Dirección: Joseph Losey

Guión: Hugo Butler, Evan Jones sobre novela de James Hadley Chase

Intérpretes: Jeanne Moreau, Stanley Baker, Virna Lisi, Giorgio Albertazzi

Origen: Gran Bretaña

Onibaba (El mito del sexo) - Onibaba (1964)

Dirección: Kaneto Shindo

Guión: Kaneto Shindo

Intérpretes: Nobuko Otowa, Jitsuko Yoshimura, Kei Sato

Origen: Japón

Una larga ausencia - Une aussi longue absence (1961)

Dirección: Henri Colpi

Guión: Henri Colpi, Marguerite Duras, Gérard Jarlot

Intérpretes: Alida Valli, Georges Wilson, Charles Blavette

Origen: Francia



Los orgullosos -1953- Ives Allégret





Esta edición de *Salvo ver películas. Detrás de un vidrio oscuro* se terminó de pensar en Gorina, el día 31 de agosto de 2021.

"Y aquí comienza tía lo que quería contarte"







