

Año 1 Nº 1 Diciembre de 1991 \$ 10.-

EL AMANTE

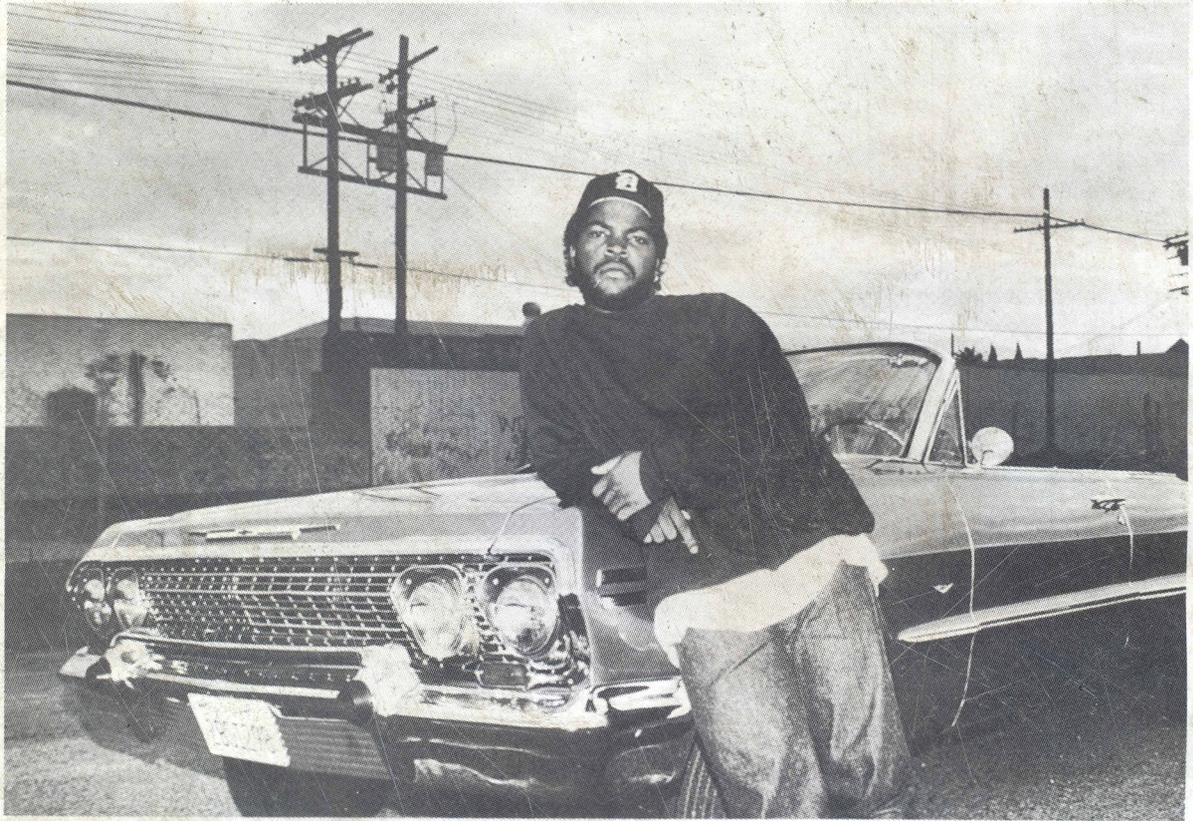
C I N E

Entrevistas:
Mickey Rourke
Spike Lee
François Truffaut

Informe Brando
Directores negros
Herzog en la Patagonia

Frank Capra
Video
rocos,

EDICION ESPECIAL
PARA COLECCIONISTAS



La ola negra: los nuevos directores negros norteamericanos por Sergio S. Olgún / 2

Bienvenidos al cuarto mundo: *Los dueños de la calle* de John Singleton por Sergio S. Olgún / 4

Orgullo y prejuicio: una entrevista a Spike Lee de David Breskin / 5

Fitzcarraldo en los Andes: la filmación de *Grito de piedra* de Herzog por Pedro B. Rey y Eduardo Hojman / 10

El hombre antes que el título: acerca de Frank Capra por Quintín / 12



Mickey Rourke: una entrevista de Jean-Paul Chaillet / 14

Cine y rock: Chuck Berry en la mejor película de rock en video por Quintín / 17

Libros: Hollywood va a la guerra por Gustavo Noriega / 20

Marlon Brando: Dossier a cargo de Pedro B. Rey / 21

La escena del crimen: columna a cargo de Rodrigo Fresán / 31

Verdad o consecuencia: a la cama con Madonna y con Eduardo Hojman / 32



Truffaut: *Los 400 golpes* comentados por su autor / 34

Los Dos Chinos: *Barrio Chino y Barrio Chino II* por Gustavo Noriega / 38

Estrenos: *La doble vida de Verónica* de Krzysztof Kieslowski por Sergio S. Olgún / 40



Grupo de familia: columna a cargo de Marcelo Motto Rouco / 41

Ultimo tren a Transilvania: fantasía y terror por Gustavo Noriega / 42

Desde el sillón: novedades en video por Gustavo Noriega y Quintín / 43

Las buenas, las malas y las feas: tabla de estrenos en video / 47

Agenda: los ciclos de cine / 48

Tapa: Marlon Brando y Vivien Leigh en *Un tranvía llamado deseo*. **Retiración de tapa:** Ice Cube en *Los dueños de la calle*. **Retiración de contratapa:** Fanny Ardant en *Confidencialmente tuya*.

EQUIPO

Director:
Sergio S. Olgún

Consejo de redacción:
Eduardo Antín (Quintín)
Pedro B. Rey
Flavia de la Fuente
Gustavo Noriega
Sergio Olgún

Colaborador especial:
Eduardo Hojman

Columnistas:
Rodrigo Fresán
Marcelo Motto Rouco

Colaboradores:
Mario Spina
Verónica Tozzi

Corresponsales:
Mariana Stein y Nora Wosco (París)
Brenno Quaretti y Mónica Hasenberg (Italia)

Jefe de Arte:
Elías Abdul

Promoción y publicidad:
Sandra de la Fuente

Circulación:
Lisi

Composición:
Acuatro

Impresión:
Gráficas y Servicios
Río Limay 1641

Distribución:
Trapacs.
Tel: 38-8671

Agradecimiento: A Roberto Martínez, celestino de estos amantes.



La ola negra

NEGROS por Sergio S. Olguín

Entre rapers y vendedores de crack, entre gangsters y chicas decididas a todo, llegan las películas de los directores negros norteamericanos. Tan sólo este año hubo 19 producciones. Muy pronto en la Argentina se estrenarán dos de las más importantes: *Jungle Fever* de Spike Lee y *Boyz'n the Hood* de John Singleton. Todos los detalles más una entrevista a Spike Lee en el siguiente informe.

Antecedentes. El cine norteamericano de 1991 se vio revolucionado por el surgimiento y el éxito de directores de raza negra que no sólo comparten el color de la piel sino también toda una poética en la que conviven la denuncia, el erotismo, la violencia, las drogas duras, el rap y el protagonismo indiscutible de los "afroamericanos", tal como les gusta definirse a más de uno de ellos. Otra característica que los une, al menos a los más populares, es el éxito de público y de crítica, además de desencadenar las más encendidas polémicas. Algo que el cine norteamericano (a no ser los films relacionados con la guerra de Vietnam) hacía mucho que no despertaba.

Por lo menos 19 películas se filmaron o se estrenaron a lo largo de este año. Se calcula que la cifra de producciones para 1992 será aun mayor. Lo más llamativo de estos números es que en casi todos los casos se trata de directores debutantes menores de 30 años. Algunos ni siquiera pisan la línea de los 20, edad casi increíble para debutar (cinematográficamente, se entiende) tanto en Estados Unidos como en cualquier otra parte del mundo.

El boom del cine negro, por cierto, no es nuevo. Los memoriosos recordarán que algo parecido se dio en los setenta con el surgimiento de **Melvin Van Peebles** y de películas tales como *Coffy* o *Cleopatra Jones*. Su éxito comercial llevó a que se las denominara como "blaxploitation films" (neologismo que contraía black y exploitation y que hace referencia al cine comercial que apuntaba sólo a vender bajo la imagen de películas con cierto "contenido" social). Pero tanto *Coffy* como *Cleopatra Jones* fueron dirigidas por blancos y el film más importante de **Van Peebles** fue calificado con una X (es decir, sólo para salas de cine porno) por su violencia y su "crudeza sexual". Se trataba de *Sweet Sweetback's Baadass Song* (1971), película que narraba las aventuras de un semental negro que debía escapar de la policía (esta rareza filmica puede verse en video bajo el título de *Masacre policial*). Estas películas cayeron por su propio peso y muy rápido pasaron al olvido.

La nueva ola. El renacimiento del cine negro se produjo de la mano de un muchacho que hoy tiene 34 años pero su fama se puede rastrear hasta 1987, año de su primera película: *She's Gotta Have it*. **Spike Lee**, que de él se trata, volvió a poner en el ojo de la tormenta no sólo al cine negro sino la situación de

los negros en los Estados Unidos de hoy. La carrera de **Spike Lee** en el mundo del cine fue tomando cada vez mayor velocidad con cada película nueva que dirigía, a razón de una por año. El éxito de **Spike Lee** junto con la explosión musical que significó el rap produjeron importantes cambios en los comportamientos culturales de las nuevas generaciones de norteamericanos blancos que comenzaron a adoptar la vestimenta, la música y cierto lenguaje de los norteamericanos negros. El propio **Spike Lee** reflexiona sobre su obra en la entrevista que aparece en la página 5 de este número.

El director de *Haz lo correcto*, sin embargo, no estaba solo. Otros tres directores, con menos ruido, habían aportado lo suyo a estas cuestiones: **Robert Townsend** (autor del éxito comercial *Hollywood Shuffle*), **Charles Lane** (*A Place in Time*, *Sidewalk Stories*) y **Charles Burnett** que en 13 años filmó tan sólo tres películas; la última, *To Sleep With Anger*, tal vez se estrene en Argentina. **Burnett** reconoce como referente obligado de su obra al dramaturgo August Wilson.

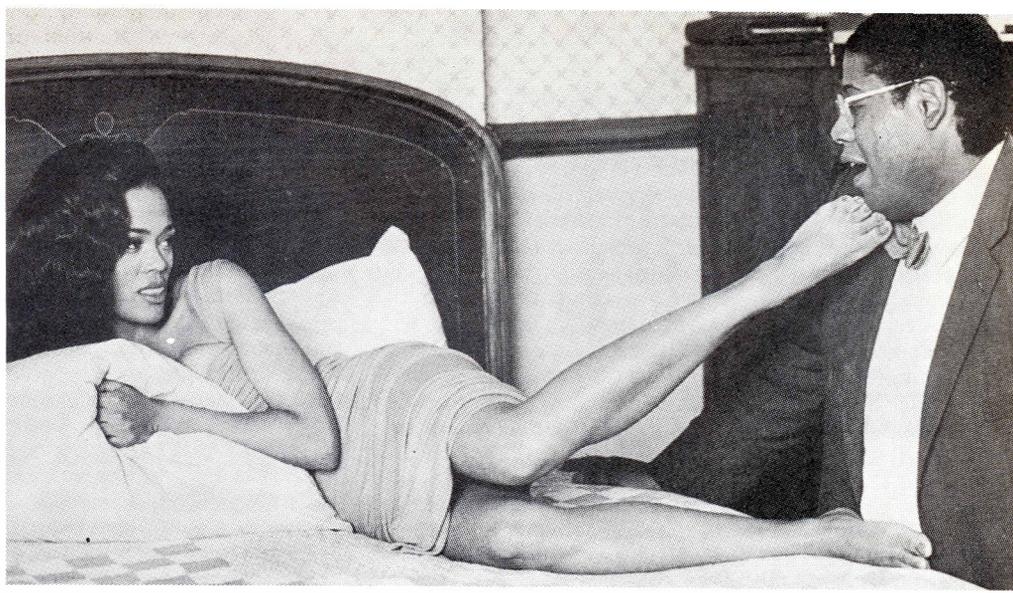
Charles Lane, por su parte, luego del suceso que significó en su país *Sidewalk Stories* acaba de terminar su nuevo film: *True Identity* y ya quiere comenzar a rodar un viejo proyecto suyo: *Skin*, una historia de amor interracial, donde "los miembros de la pareja estarán realmente el uno enamorado del otro". Pero el ruido y las nueces grandes vendrían con cuatro insolentes y debutantes jóvenes: **John Singleton**, **Bill Duke**, **Mario Van Peebles** y **Matty Rich**. **Singleton**, de 23 años, viene de despertar amores y odios con su opera prima *Boyz'n the Hood*, que aquí se conocerá como *Los dueños de la calle* (ver comentario en página 4).

Bill Duke filmó *A Rage in Harlem* (algo así como *Una bronca en Harlem*) basada en la novela homónima del escritor negro Chester Himes. Himes, un autor de la serie negra habitualmente (e injustamente) poco tenido en cuenta por los cada vez más insoportables lectores de este género, ya había sido llevado al cine durante la blaxploitation pero, según los críticos que tuvieron oportunidad de ver la obra de **Duke**, ésta es la mejor adaptación de sus novelas. *A Rage in Harlem*, tanto por su tema como por su estilo cinematográfico, es considerado como el film más afroamericano y tradicionalista de todos los de su generación. Un ritmo vertiginoso, erotismo inquietante y un clima de película policial de los cincuenta, es la fórmula utilizada por **Duke** para hacer de este film un éxito. Pero mientras **Spike Lee** y **Singleton** contaron con el apoyo,

respectivamente, de las productoras Universal y Columbia, otros deben ingeniárselas para hacer sus películas, tal es el caso de **Matty Rich** y su *Straight Out of Brooklyn*.

Es cierto que **Rich**, con sus 19 años, no era lo más aconsejable para una productora cinematográfica, a pesar de haberse diplomado, al igual que **Lee**, en la Universidad de Nueva York. **Rich** financió la primera parte de la película con su tarjeta de crédito y la de su santa hermana. Con ese pequeño crédito produjo una especie de "cola" de lo que iba a ser *Straight Out of Brooklyn* (cola que retiró del laboratorio sin haberla pagado) y gracias a los buenos oficios de un amigo suyo animador de radio organizó proyecciones en la comunidad negra, lo que le permitió procurarse nuevos fondos. Jonathan Demme (el director de *El silencio de los inocentes*) se interesó por la película y luego de ver la cola decidió ayudarlo. Demme lo puso en contacto con Ira Deutchman y éste encontró el dinero que faltaba en American Playhouse, una filial de la televisión pública que ayuda a los cineastas independientes. La persona más contenta del éxito de **Rich** es, como se puede sospechar, su generosa hermana. *Straight...* cuenta una historia con tópicos bastante comunes entre estos cineastas: un joven negro, Dennis, tiene un padre que no deja de pegarle a su mujer y de esa manera descargar sus frustraciones. Dennis decide volverse ladrón para poder abandonar lo más pronto posible el ghetto de Brooklyn. También como muchos de sus colegas, la película de **Rich** tiene, según él mismo declaró, mucho de biográfico.

Noches en la gran ciudad. La película de **Rich** puede considerarse como un emergente de la cultura de "New Jack". La expresión "New Jack" (juego de palabras con New York) fue utilizada por primera vez por el periodista Barry Michael Copper para describir la vida de los nuevos pobres, los *homeless*, los vagabundos, los desocupados o semi-ocupados que en los veinte últimos años crecieron en proporción geométrica. La característica más sobresaliente de la cultura New Jack es un deseo de gratificación inmediata en un mundo de opuestos económicos muy marcados (*yuppies* vs. *homeless*). Todo esto al ritmo y al fraseo del rap. Y de estas cuestiones la película de **Mario Van Peebles**, titulada justamente *New Jack City*, tiene mucho para decir. **Mario Van Peebles** no es otro que el hijo de **Marvin Van Peebles**, el más destacado director de la *blaxploitation*. Filmada en Harlem, *New Jack City* está inspirada en las películas clásicas de gangsters pero dirigida a un público joven, tan joven como su veinteañero director. Como ya es costumbre en estas películas no podía estar ausente un raper, en este caso se trata de Ice-T que hace el papel de un policía razonablemente anarquista (!). Vista con notable éxito en el último festival de Cannes, el crítico Antonio Weinrichter caracterizó así a *New Jack City*: "Violencia extrema, filosofía y argot callejeros, individualismo feroz, excelente música del momento, reelaboración del género de acción urbano con características propias y un toque urgente de realismo social". Admirador confeso de *Scarface* (no la de Hawks sino la de Brian de Palma), **Van Peebles Jr.** no ha sido para nada complaciente con la comunidad negra y la violencia que explota en la pantalla ha despertado más críticas que defensas. No obstante, **Van Peebles** no ha olvidado el papel pedagógico a la que parece destinada (¿condenada?) esta generación y en toda la película subraya que el crack está destruyendo a los jóvenes.



A Rage in Harlem (Bill Duke)

DIRECTORES NEGROS: OTROS ARTICULOS

- Antoine de Baecque**, "Ebony and Ivory", *Cahiers du Cinema*, jun. '91.
- Ana María Bahiana**, "A difícil arte de crecer...", *Set Cinema & Video*, oct. '91.
- David Breskin**, "L'affranchi", *Les Inrockuptibles*, nov. '91.
- Michel Cieutat**, "Les nouveaux Noirs américains", *Positif*, set. '91.
- Gérard Legrand**, "Le cave qui se rebiffa", *Positif*, set. '91.
- Rodney Mello**, "Os novos donos da rua, fazendo a coisa certa", *Video News*, Nov. '91.
- "One on One" (diálogo entre Charles Burnett y Charles Lane), *American Film*, ag. '91.
- Vincent Ostria**, "Les garçons du quartier", *Cahiers du Cinema*, set. '91.
- Bérénice Reynaud**, "Sex, race and credit cards", *Cahiers du Cinema*, jul-ag. '91.
- Nicolas Saada**, "Black America", *Cahiers du Cinema*, jun. '91.
- Antonio Weinrichter**, "Simpatía por el diablo", *Dirigido*, jun. '91.
- Antonio Weinrichter**, "Nuevo cine negro USA", *Dirigido*, jul. '91.

Lo que vendrá. De los que aún no han despertado tantos amores y odios pero que más temprano que tarde despertarán, se encuentran varios directores. Uno de los más interesantes es **John B. Vasquez** (así, con "s") por su condición de mitad negro y mitad puertorriqueño. El mulato **Vasquez** dirigió *Hangin' with the Homeboys*, una película en la que explora las tensiones semi-tribales entre los integrantes de un mismo barrio cuando uno es negro y el otro puertorriqueño. Entre las producciones independientes está *Chameleon Street* protagonizada y dirigida por **Wendell Harris Jr.** Su interpretación de un hombre que se hace pasar por profesional de distintas ramas (médico, abogado, etc.) ha concitado más alabanzas que su dirección. La película fue rodada en 1989 pero recién se la conoció este año. El problema a plantearse es cuántas películas tan homogéneas en su temática y sus fines pueden alcanzar el beneplácito del público. ¿Podrán superar los estrechos márgenes de la denuncia? ¿Podrán usar su insolencia para desprenderse de su papel pedagógico? Dos cortometrajistas comenzaron a poner el dedo en la llaga y muy probablemente se conviertan en los primeros en tomarse en broma la perplejidad de sus compañeros de ruta. Uno de ellos, **Michael Mayson** se ha metido con el tema de la homosexualidad y el otro, **Laurence Carty** ha filmado un corto cuyo argumento es una obra maestra: un matrimonio negro y muy burgués no quiere tener hijos que sufran por su condición racial y sí tenerlos para el crecimiento propio en el status social. Para ello deciden adoptar un nene bien blanquito. Ahora bien, el nene a medida que va creciendo comienza a tener muchos amiguitos... negros. El horror de los padres ("¡hemos educado a un monstruo!") es imaginable. La insolencia a ritmo de rap continúa. Siguen la premisa del hermano mayor: hacen lo correcto.



NEGROS

Bienvenidos al cuarto mundo

Cuando *Boyz 'n the Hood* se estrenó en Estados Unidos la respuesta no pudo ser más paradójica: una película que intentaba reflejar la violencia entre los propios negros despertaba en ellos una violencia digna de una nueva película: trompadas, puñaladas, tiros y algún malherido. En realidad tal paradoja no existía, sólo que Singleton había narrado en su película una realidad que distaba de ser sólo producto de la imaginación para convertirse más bien en la "puesta en escena" de una marginalidad racial y clasista que dirimía hasta en los cines sus odios, venganzas y otras cuentas pendientes. "De cada 21 negros muertos, uno muere asesinado. Y, generalmente, en manos de otro negro" especifica en el comienzo el film que se pudo observar en el ciclo de preestrenos internacionales de la Asociación de Cronistas Cinematográficos. Aquella frase será el leitmotiv de toda la película. Singleton, director y también guionista de *Los dueños de la calle*, ha preferido el relato descarnado, hiperrealista, que no desdén el discurso pedagógico y directo. El argumento no es para nada complejo: un grupo de chicos negros crece en un barrio negro de clase media baja de Los Angeles. La entrada en la juventud estará marcada como en un destino de tragedia según hayan sido educados: está el que se salvará yendo a la universidad, el que deberá conformarse con ser un eterno marginal, el que se dedicará a vender crack y el que (como se anuncia en el comienzo) morirá asesinado en manos (en las balas) de otros negros.

El jovencísimo Singleton ha sabido retratar estos chicos con precisión, sin golpes bajos, sin apologías simplistas pero también sin demasiadas sutilezas. Tre (Cuba Gooding Jr.) es educado por su padre Furious (Larry Fishburne) que le enseña a ser un buen muchacho. El discurso paterno es al comienzo atractivo ("yo estuve en Vietnam, no entres en el ejército, eso no es asunto nuestro") pero termina convirtiéndose en un manual de buenas costumbres ("no robes", "mirá siempre a los ojos para que te respeten", "usá siempre preservativo"). Tre respeta los preceptos de su padre, no se mete en problemas y sólo hacia el final tendrá una verdadera crisis de identidad en uno de los mejores momentos de la película.

Los personajes femeninos también están presentados en trazos gruesos. La mamá de Tre es una señora de mundo que no pertenece al ámbito de su hijo, educado por el padre. La noviecita de Tre se contrapone a todas las demás mujeres del barrio. Virgen y sanita (como recomiendan las tías) nada tiene que ver con las demás chicas siempre dispuestas al sexo o, como le dice una a Tre, dispuestas a "chuparte el pito" a cambio de una línea de crack.

El personaje más rico es, sin duda, Doughboy (Ice Cube, raper en la vida real), amigo de Tre. Se trata de un gordo mal afeitado, mal hablado, vago, violento, vendedor de crack, habitual visitante de cárceles, que, sin embargo, es capaz de transmitir ternura. Tal vez porque entre los personajes dibujados con trazos gruesos, Doughboy es el único que

cuenta con matices en su forma de ser, un verdadero antihéroe, que es como decir un héroe de nuestro tiempo. Pero si Singleton cae en un lenguaje pedagógico, con un mensaje demasiado insistente, a la hora de usar las imágenes revela todo su talento, su capacidad para combinar magistralmente la imagen y el sonido y su dirección toma un vuelo realmente soberbio. Lo que a los personajes les lleva varias escenas explicitar, Singleton lo define con una imagen. El helicóptero recorriendo constantemente el cielo del barrio con un reflector (al mejor estilo carcelero) pinta de manera acabada el clima de encierro y de violencia que soportan los supuestos "dueños de la calle".

La violencia, justamente, es la constante de la película. Violencia en los hechos y en las palabras pero siempre violencia entre negros. Entre negros de clase media que viven con temor de los asaltos y de la irrupción de esos seres que desprecian y que no llegan a ver como un igual. El insulto favorito de todos ellos es "negro". No es inocente que en las primeras escenas en el lugar donde fueron acibillados algunos de ellos se vea pegado en la pared un afiche del sonriente cowboy Ronald Reagan postulándose para un segundo período junto a su adlátere George Bush. La película comienza en el significativo y profético año 1984. La administración republicana, por entonces, había cortado toda ayuda a los hospitales y otros servicios sociales. La marginación creció notablemente en pocos años y lo que para muchos era increíble se hizo realidad: verdaderos bolsones de pobreza observados con miedo y desprecio por las clases medias que convirtieron en objetivo de vida no hundirse más y zafar de la marginalidad, generalmente por medio de los estudios universitarios. Esa realidad nueva y actual es la que Singleton refleja en su película. El "cuarto mundo" irrumpe en las pantallas y el director negro no duda en insistir que los de su raza son no sólo víctimas sino también victimarios de ellos mismos.

En otros tiempos se calificaría a esta película de cine político o de denuncia. Pero, por suerte, Singleton pudo ir más allá del mero mensaje. Estamos, quizás, ante una película cuyos resultados son superiores a la concepción original que de ella tenía su director.

S. S. O.



Boyz'n the Hood (*Los dueños de la calle*). USA, 1991, 1h52m. Dirección y Guión: John Singleton. Fotografía: Charles Mills. Montaje: Bruce Cannon. Música: Stanley Clarke. Intérpretes: Cuba Gooding Jr., Ice Cube, Larry Fishburne, Morris Chestnut. Producción: Steve Nicolaidis.



Orgullo y prejuicio

N E G R O S por David Breskin

A los 34 años es uno de los nombres más importantes del cine actual. Polémico cuando filma y cuando habla, Spike Lee mantuvo un incisivo diálogo con un redactor de *Les Inrockuptibles*.

Se lo acusa de autopromocionarse...

De autopromocionarme... Yo sé que hay dos pesos, dos medidas. Es así. No voy a dejar que nadie me diga lo que tengo que hacer.

Ud. era jefe de redacción de la revista musical *Spin* el otoño pasado. Donald Bogle escribió allí un artículo sobre el cine negro que terminaba siendo una publicidad para su película *Mo' Better Blues*. También había un artículo sobre su hermana Joie.

No veo dónde está el problema. Yo no tenía ningún escrúpulo respecto de que hubiese un artículo sobre mi hermana en mi revista. No le decía a la gente lo que tenía que escribir y no le ordené a Bogle escribir sobre mí. Su tema era el cine negro.

Pero alguien escribió un artículo sobre el último álbum de Wynton Marsalis y Ud. lo suprimió. ¿Por qué?

Porque el crítico había escrito que el álbum era una mierda. Yo no estaba de acuerdo y estimaba que este crítico no sabía nada de jazz. Por lo tanto, no iba a publicar su nota. Todos los jefes de redacción deciden lo que publican en su revista.

¿Pienso que su papel de cineasta es el de "esclarecer ciertos problemas" con el fin de que éstos puedan ser comprendidos y discutidos?

No para todas las películas. Depende del tema. Creo que uno se equivoca si espera del artista que tenga siempre respuestas para todo. Por ejemplo, una película como *Locuras en la universidad* (*School Daze*) estudiaba las diferencias muy superficiales, muy triviales pero que continúan separando a los negros entre ellos. Pienso que nosotros los negros somos el grupo menos unificado del planeta. En las otras culturas estas diferencias no tienen la estructura ni el aspecto de las nuestras. Tampoco tenemos las mismas libertades que los otros.

Existe una tensión, es decir una contradicción fundamental entre la unificación y la diversidad. ¿Cómo se resuelve esa contradicción?

Pienso que los judíos son muy diferentes entre ellos pero igualmente están fuertemente unidos acerca de muchos puntos. Tome el caso de Israel: los judíos están bien unidos en torno del Estado de Israel.

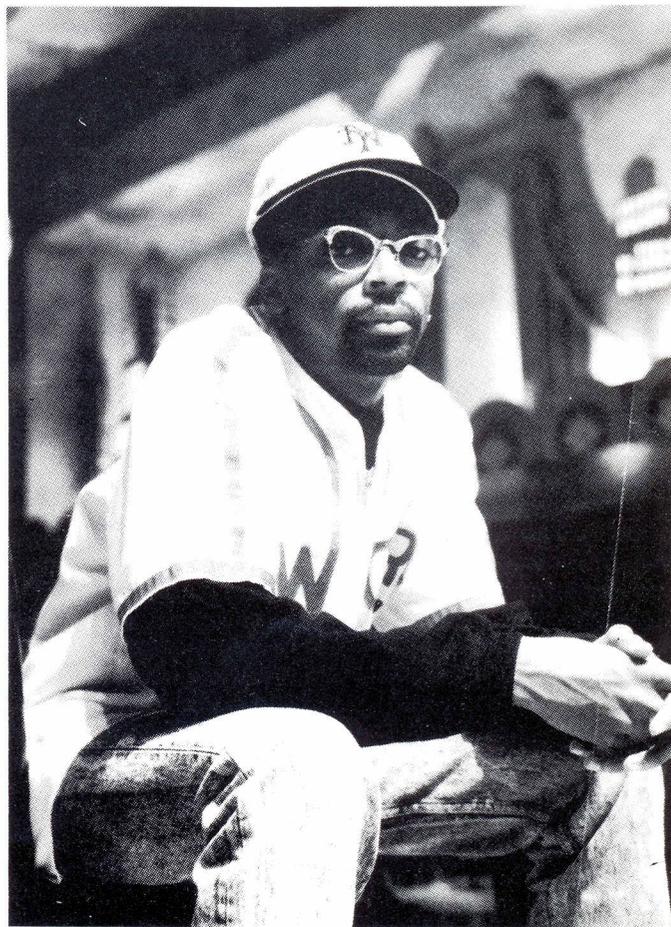
Hay poca gente que se enfurezca tanto como los judíos lo hacen sobre el problema de Israel.

Sé que los judíos son más unidos que los negros. Lo sé. No pienso que se les enseñe a los judíos a detestarse tanto como se lo hace con los negros. Ahí está la clave del problema. El odio a sí mismo. No digo que los judíos no hayan sido perseguidos.

Atención, no digo eso. Pero no se les enseñó a detestarse al punto que se lo hace con los negros. Cuando se es perseguido lo natural es identificarse. Pero cuando al mismo tiempo se nos enseña que uno es la mierda del mundo, que somos subhumanos, ¿por qué uno querría identificarse con gente como ésa? ¿A quién se odia entonces? A uno mismo.

***Joe's Bed-Stuy Barbershop*, su film de graduación, plantea el tema de la autarquía económica. ¿Qué tipo de economía?**

Yo no tengo un programa. Todo lo que digo es que los negros nunca pensaron en hacer sus propios negocios. Esa es la clave. Cuando se tiene un negocio se tiene el control, se puede hacer lo que se quiere. Esta es una de las claves de *Haz lo correcto* (*Do the Right Thing*), toda la historia de la pizzería entre Sal y Buggin' Out. Buggin' Out piensa legítimamente que Sal podría tener la decencia de colgar al menos algunas fotos de negros en su pared porque toda su ganancia proviene de gente del barrio que son negros o hispanos. Pero pienso que Sal tenía un argumento concluyente: "Esta es mi pizzería y puedo hacer





lo que se me cante. Cuando tengas tu restorán vas a poder hacer lo que quieras". Buggin' Out contraatacó organizando el boicot contra la pizzería, una de nuestras armas habituales contra este tipo de cosas. Pero el boicot de Buggin' Out no funcionó.

She's Gotta Have It está construida para responder a una pregunta que Ud. se planteaba durante la realización del guión: ¿por qué Nola hace tanto el amor? En su diario Ud. escribió varias veces:

"Tengo interés en conocer la respuesta".

No estoy seguro de haberla encontrado. Ella trataba simplemente de explorar la vida. Vivía su vida como los hombres viven la suya. Y en la mayor parte de los ambientes las mujeres no pueden hacerlo sin que las traten de putas, de atorrantas, de ninfómanas.

Pero ella le hace el amor a los hombres, y eso es todo.

Ella les hace otras cosas (risas)... Es esto lo que nosotros mostramos. Yo quería decir que el sexo es una parte importante de la vida porque la hace feliz. Y la hace feliz practicarlo con hombres diferentes, no siempre con el mismo.

Michelle Wallace, la feminista negra escribió que la película habla "de una mujer negra nunca saciada del viejo falo y que en consecuencia no desea más que ser violada".

Nunca tenía suficiente, ¿eso significa que debía ser violada?

Cuando se niega a casarse con Jamie él la castiga con violencia sexual.

Esta escena no constituye para nada una aprobación de la violación. Mi intención era mostrar el horror de la violencia sexual. Si la gente tiene un problema con la escena es a causa de su torpe realización pero fue totalmente involuntario de mi parte.

Si era horrible, ¿por qué escribió entonces "es en ese momento que ella se da cuenta de que es a Jamie a quien ama realmente"? ¿Ud. quería decir que una mujer violada puede amar al violador?

Pero no es a causa de la violación. Ella pensaba eso desde hacía mucho tiempo. Sentía que era él el más afín con ella. De todas maneras yo quería que el asunto de la violación permaneciera ambiguo. ¿Violación o no?

La violación es también el punto álgido de su segundo film *Locuras en la universidad*. ¿Tenía conciencia de estar insistiendo en este tipo de escenas al punto de hacer de ella el momento crucial de la película?

Tenía conciencia porque el tema principal de la película era el sexo y también la manera en que esta fraternidad (asociación de estudiantes hombres cuya reputación se mide por sus proezas sexuales) usaba a las mujeres. Era mi experiencia de la facultad. Hubiese podido mostrar a los tipos haciendo cola para voltearse esa mina.

Sé que Ud. quería filmar una escena así.

Habría sido demasiado. Pero esa clase de cosas es muy común, no habría inventado nada.

Los que lo criticaron pensaban que la película se contentaba con mostrar el sexismo y el racismo en lugar de juzgarlos.

No, sin duda era un film crítico. Mostraba hasta qué punto podía ser idiota el sexismo. Números musicales como *Straight and nappy* o los dos campos opuestos de niños cantando la belleza superior de sus cabellos era una sátira absoluta a esas

diferencias superficiales e insignificantes.

¿Una blanca que se rehace los labios prueba con eso que se odia?

Simplemente quiere ser negra. Desea esos labios bien carnosos (risas)... Pero me cago en lo que los blancos se hacen a sí mismos, no tengo tiempo para eso. Si quieren cocinarse al sol y agarrarse cáncer de piel para estar más oscuros, ¡que lo hagan! No es mi prioridad. Mi prioridad son los negros. Todo el mundo privilegia a su propia raza. Lo que no implica que haya que hacerlo oprimiendo a los otros.

¿Esta película era antigay o mostraba la realidad?

Mostraba ciertas realidades. Cómo puede ser que Martin Scorsese tome un taxi en *Taxi Drivery* y le diga al chofer: "Mire a mi mujer allá arriba, está haciéndose un negro. ¿Vio alguna vez en qué estado queda una concha después de tirarle con una Magnum 44?". No he leído un solo artículo que insinúe que Martin Scorsese sea racista porque interpreta a ese personaje que habla de su mujer que está en su departamento con un negro y le va a reventar la concha. Me encantan los films de Scorsese pero no por eso debo aprobar a sus personajes.

¿Pero Scorsese tiene derecho a hacer ese personaje?

¡Sí! Y agregó que yo jamás dije que fuera racista por eso. Presenté las cosas tal como son entre los negros, lo que no me hace antigay.

¿Cuánta gente le ha preguntado si Mookie hace lo correcto?

¿Cuántos habitantes tiene Nueva York?

¿Y Ud. qué les contesta?

Los negros nunca me hacen esa pregunta. Solamente los blancos. Porque los negros entendieron perfectamente por qué Mookie tira el tacho de basura contra la vidriera. Ningún negro me preguntó si Mookie hacía lo correcto. Nunca. Sólo los blancos. Los blancos dicen "Uno quería tanto a Mookie en ese momento de la película. Es un personaje simpático, ¿por qué diablos tira el tacho contra la vidriera?" A los negros las razones de este gesto no les generan ninguna duda. Mookie actúa en respuesta al asesinato de Radio Raheem por parte de la policía sabiendo que no es la primera vez que ocurre una cosa semejante y que no será la última. La gente debe comprender una cosa, que cada estallido que se produce en Estados Unidos en los cuales hay negros implicados se desprende de pequeños incidentes de este tipo: los canas bajan a alguno, los canas golpean a una negra embarazada... Esto es lo que enciende la hoguera. Yo solamente hice uso de la historia. En cuanto asesinan a Radio Raheem, los canas lo suben a su auto y se van rápido de manera de poder dar su versión de los hechos.

¿Pero por qué vengarse con Sal?

Creo que Mookie quiere mucho a Sal. Para mí la pizzería representa todo para Mookie, y por eso él la toma de blanco. Representa al alcalde Ed Koch, los canas, todo. Es el poder institucional en ese momento. Pero cuando todo está quemado se vuelve a lo de antes y aun peor. Así son todos los motines: los negros no queman los barrios elegantes, queman su propio vecindario.

Y finalmente no queda ningún lugar donde se venda pizza: es lo único que se logra. No se detuvo a la policía, no...

Eso es lo irónico. Es su único medio de combate. Se sentían muy fuertes en el momento del motín pero no era más que una ilusión.

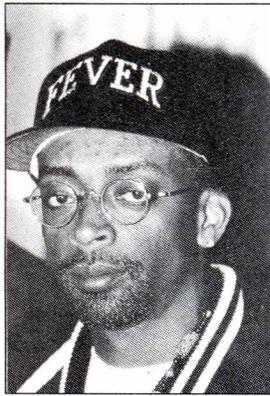
Malcolm X decía que cualquiera sea el arma utilizada, el voto o las balas, el fin debe ser claro. No hay que apuntar a los títeres

sino al titiritero. ¿En *Haz lo correcto* no se le apunta a un títere? Así es. Pero no tienen al alcalde frente a ellos. Es difícil tener la oportunidad de acercarse al verdadero enemigo. Y el más cercano es la pizzería de Sal.

Unos de los aspectos problemáticos que produce la película es que la gente se molesta, pero no por la muerte de Radio Raheem y allí hay más razones que un simple racismo.

Lo que me gusta de *Haz lo correcto*, sobre todo teniendo en cuenta las críticas, es que la película es un test. Uno puede saber lo que la gente piensa y quiénes son en el fondo. Cuando leo un artículo que no hace más que perorar sobre la estupidez de incendiar una pizzería, sobre la estupidez de la violencia sin decir la menor palabra sobre la muerte de Radio Raheem, sé exactamente de dónde proviene. Para los periodistas que razonan de esta manera, la vida de un joven negro no tiene ningún valor. Para ellos los bienes materiales tienen más importancia, sobre todo si pertenecen a los blancos.

Le sugiero otra interpretación del hecho de que el incendio de la pizzería sea el centro de la película y no la muerte de Radio Raheem: las razones son de orden estético y no racial. En primer lugar, Radio Raheem no es un personaje muy desarrollado, es una caricatura, un emblema. El público no



puede sentir simpatía hacia él. No estoy para nada de acuerdo. Una vida humana es una vida humana.

Por supuesto, pero la vida de Mookie habría significado más para el público porque a Mookie lo conocía. La segunda razón es que el incendio constituye la clave del film, por la manera en que está filmado y estructurado.

Ud. señala dos buenos puntos pero yo le hablo de la gente que ni siquiera piensa en la muerte de

Raheem. La única cosa importante para ellos es el incendio del restorán. Para ellos Sal representa la caballería, Fuerte Apache en el medio de los salvajes. Ese es su bando.

Se le preguntó, y Ud. encontró esta pregunta racista, “¿por qué no hay droga en *Haz lo correcto*?”

¿Por qué se debería hablar de droga en un film sobre los negros? ¿Por qué soy al único cineasta de la historia al que se le pregunta “¿por qué sus films no hablan de droga?”.

Respecto de las citas al final de la película ¿no crea un debate falso entre Malcolm X y Martin Luther King?

No creo que haya un debate falso. Para mí lo más importante es que Martin Luther King y Malcolm X aspiraban a los mismos objetivos para el pueblo negro. Divergían simplemente en los medios. Los negros siempre estuvieron enfrentados a esta elección: qué medio emplear para lograr nuestra libertad. No es forzosamente uno u otro, puede ser una síntesis.

Pero Ud. cierra su diario sobre el film con las palabras:

“tenemos que elegir, Malcolm o King, yo sé cuál es mi bando.” Es verdad, me inclino más por Malcolm porque mi pensamiento está más en la línea de su obra. Pero esto no elimina a Martin del todo. Simplemente no es una buena estrategia permanecer parado recibiendo palazos sobre el lomo sin reaccionar. Lo siento mucho.

Pero en algunos casos la no violencia es una estrategia eficaz. Estoy totalmente de acuerdo. En ciertos casos. Pero cada vez que los negros tratan de ganar su libertad se les dice

sistemáticamente “¿por qué no ser no violento?” ¿Por qué estamos siempre arrinconados en la táctica no violenta? (risas)... Mientras que los otros hacen lo que tienen que hacer.

A Malcolm X le gustaba esta cita de Goethe: “Nada es más terrible que la ignorancia en la acción”. Si Malcolm hubiese asistido a la escena de la destrucción de la pizzería habría tenido miedo porque era la ignorancia en la acción.

(Pausa)... Puede ser. Pero habría comprendido perfectamente las razones del acto. Malcolm no condenaba jamás a las víctimas y los que quemaron el restorán eran víctimas. La única de mis películas que no puedo ver es *She's Gotta Have It*. Me resulta muy dolorosa. La dirección, la actuación del elenco... Cuando los actores son malos la culpa es siempre del director. En esa época no me sentía cómodo con ellos.

¿Le molesta confesar sus influencias? Scorsese es una, evidentemente.

En el plano de la dirección Scorsese lo es todo. Un film importante para mí fue *Stranger than Paradise* (*Extraños en el paraíso*) de Jim Jarmusch. Me abrió los ojos sobre lo que se podría llegar a hacer. Sobre todo dado que conozco bien a Jim, estudiamos juntos en la sección cine de la NYU, él estaba un año más adelantado que yo. Me hizo dar cuenta de que podría desempeñar este oficio.

En su obra suele haber una yuxtaposición entre estilos estéticos diferentes en una misma película. Esto no es común en el cine americano.

No me molesta hacer estas mezclas porque no pienso hacer films de género. Creo que la pregunta debería ser “¿están logradas sus yuxtaposiciones?”. Sería incapaz de filmar una película unidimensional, eso no tiene ningún interés para mí.

Esto crea choques a los cuales el público no está acostumbrado.

La mayor parte de las películas a las cuales el público está acostumbrado son una verdadera mierda. Son siempre las mismas recetas, las viejas fórmulas y al final se empaqueta todo con un moñito. Es difícil que estos films hagan pensar y uno ya se lo olvidó al salir de la sala. Es la distracción Kleenex, uno se sienta dos horas en la oscuridad, el film le resbala sobre la piel y eso es todo.

A Ud. le gustan los finales abiertos.

Yo pienso que al final de una película no todo debe resolverse.

¿Piensa que es trabajo del público imaginar el desenlace?

No solamente imaginar el desenlace sino sobre todo reflexionar. Me parece que no se le exige lo suficiente al público. Ninguna sutileza. Siempre se piensa en el común denominador más bajo. Se hacen películas para el nivel intelectual de un chico retardado de doce años.

En el documental sobre el rodaje de *Haz lo correcto* Ud. dice: “la preocupación número uno es convertirme en el mejor cineasta posible y no engañar a los medios con la excusa de que uno es un cineasta negro”

Creo que hoy es más válido que en esa época.

¿Conoce gente que dice “soy un director negro, ¡quíranme!”? No necesariamente “quíranme”, pero mucha gente obtiene contratos para hacer películas y, sin querer desestimar a nadie, el tiempo separará a los auténticos de los impostores.

¿Ud quiere ser tomado como un cineasta “negro” o más bien como un cineasta que resulta ser negro?

Creo que en Estados Unidos el momento en que una persona blanca mire a una persona negra sin ver que es negra no llegará nunca. Esto es un hecho irrefutable. Entonces, por qué

debería hacerme mala sangre preocupándome por eso. Malcolm X dijo "cómo se le llama a un negro universitario? Negro." Entonces no voy a perder tiempo ni energía diciendo "no me califiquen de cineasta negro, ¡soy un cineasta!" No quiero entrar en esa discusión. Se la dejo a otros negros (risas)... Los que se creen negros.

Ud. declaró "Woody Allen escribe para los intelectuales judíos neoyorquinos, yo escribo para los negros." ¿Sigue sosteniendo que escribe para el público negro?

Sí pero esto no excluye a todos los otros. A mí me gustan mucho las películas de Woody Allen pero hay escenas que se me escapan mientras que el espectador que está a mi lado se muere de risa. Pero esto no disminuye en nada mi placer al ver el film. Creo que pasa lo mismo con mis películas. Los negros estarán doblados en cuatro mientras que los blancos ni siquiera pestañearán. Pero incluso si los blancos no advierten todos los matices, todas las referencias, igual pueden disfrutar de la película. Por lo tanto, no es un crimen escribir pensando en un público específico.

Ud. también escribió: "Los negros son las personas más creativas de la Tierra"

Es verdad, no me retracto. Tengo la impresión de que esto hace de mí un racista ante sus ojos.

Sin embargo, Ud. también declaró que "los negros han sido demasiado indulgentes hacia los artistas negros", ¿qué entiende por esto?

Pienso que con demasiada frecuencia los artistas negros no se hacen responsables como deberían. Tener éxito no implica no tener responsabilidades. No se puede hacer cualquier cosa, como por ejemplo, aceptar una producción de Sudáfrica o, en el caso de Eazy E, almorzar con Bush y donar 2500 dólares al partido Republicano cuando se es miembro de un grupo de rap (NWA) que dice "Fuck the police" ignorando que Bush ha hecho un héroe del jefe de policía de Los Angeles. ¿Qué significa esto, este tipo de razonamiento? Esta gente está en pose. No todo el mundo lo está. Pero para la mayoría de estos tipos, la causa de su ignorancia es que no leen nada. Si leyeran, tendrían una cierta conciencia. ¿Cómo puede uno donar 2500 dólares al partido Republicano y almorzar tranquilamente con Bush? ¿Cómo se puede pensar en una cosa semejante? Pero ellos no reflexionan. Eazy E no reflexionó.

Su imagen en los medios, ¿lo refleja con fidelidad?

No, porque los medios me presentan como un joven negro enojado. Es gracioso cuando los blancos acusan a los negros, cuando les dicen "¿por qué están tan enojados?" (risas)... Si no saben por qué los negros están podridos, entonces no hay ninguna esperanza. Es un milagro que los negros americanos sean tan buenazos y joviales. No creo estar tan enojado. No estoy tan furioso como tendría el derecho de estarlo. La cita que Ud. me leyó está incompleta. Por un lado, no se pueden negar las injusticias que se cometieron contra nosotros como pueblo; pero por otro, no se pueden utilizar excusas del tipo: "Yo habría podido lograr tal cosa, pero el hombre blanco me lo impidió." He aquí la cita completa.

Ud. dice que los negros no pueden ser racistas.

Es verdad. Y lo que agrego siempre, pero los diarios nunca publican es que para mí hay una diferencia entre racismo y prejuicios. Los negros también tienen prejuicios. Pero mi definición de racismo es *la institución*. Los negros nunca promulgaron leyes prohibiéndole a los blancos la posesión de bienes, los matrimonios mixtos o el derecho al voto. Hay que tener el poder para eso. Eso es el racismo, una institución. Si yo lo llamo a Ud. "un blanco de mierda", no es racismo, es prejuicio. Es una pequeña exageración racial. Esto no

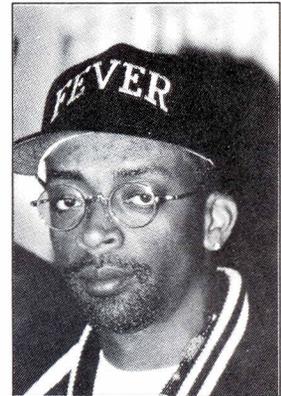
lastimará a nadie. *Todo el mundo* puede tener prejuicios. Este es el fondo de mi pensamiento, pero nunca se lo publica entero.

Yo veo racismo en el mundo entero: una tribu contra otra, los japoneses contra los chinos, etc. Es muy complejo y muy triste y, por lo tanto, no puedo aceptar su frase "Los blancos inventaron el racismo".

Los blancos querían explotar a la gente. La colonización. ¿Por qué cree que no hay más indios?, ¿por qué cree que están todos en las reservas?

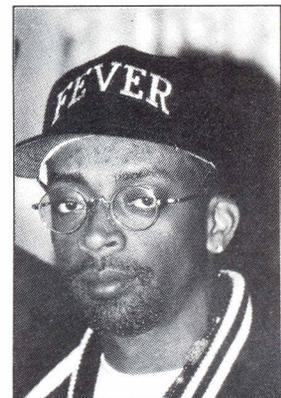
¿Reflexionó Ud. sobre los orígenes del racismo? "Los blancos inventaron el racismo" deja entender que Ud. cree en un gran complot de un grupo de personas sentadas en una pieza en Amsterdam en 1619 intentando impedirle a todo el mundo el acceso a los frutos del planeta.

¿Ud. no cree que hubo un gran proyecto para exterminar a los indios? Esta canallada se planificó. Los blancos descubrieron las riquezas de esta tierra y se la apropiaron. Es lo que hicieron los Afrikaners en Sudáfrica. Y previamente, Europa se repartió Africa. Los blancos, tal vez, no inventaron el racismo, pero ciertamente lo perfeccionaron. Hicieron de él una ciencia que se aplica actualmente en toda su extensión.



¿No percibe ninguna declinación?

¿De qué, del racismo? Yo no fumo crack (risas)... Más bien es todo lo contrario, después de ocho años de Reagan/Bush y esta guerra, esta histeria patriótica. Yo estuve en el Superbowl [final del campeonato de fútbol americano] y hubiera preferido no haber estado. Me destrozaron todas estas banderas, estos aviones. God bless America. Este Superbowl fue como la Alemania Nazi. En lugar de Lenny Riefensthal, teníamos los avisos de la federación de fútbol, a Whitney Houston cantando el himno en playback. No pude disfrutar del partido.



Se sabe que ciertas tribus africanas se odiaban entre sí mucho antes de la llegada de los blancos.

Es cierto, pero yo nunca dije que los negros no se pelearan entre ellos. Nos matamos entre nosotros, los blancos no pueden hacer nada, sólo pueden mirar.

Cuando Ud. abrió su negocio en Brooklyn, un periodista de MTV le preguntó "¿Qué va a hacer con las ganancias?" y Ud. le contestó que a De Niro no le preguntaban por las ganancias de su restorán. Dejó entrever que la pregunta era racista. Nunca se le preguntó a un blanco: "¿qué va a hacer con los beneficios?"

Pero gente como Sting o Bono que están politizados...

¡Las pelotas! ¿Ud. me está diciendo que si Sting es disco de platino se le pregunta qué va a hacer con su dinero? Es esta puta Norteamérica. En cuanto los negros empiecen a ganar un poco de plata eso se convierte en un gran problema (muy enojado)... Déme un ejemplo en el que se le haya preguntado a un artista blanco "¿Qué va a hacer con sus ganancias?"

Yo le he preguntado a artistas blancos que tienen posiciones políticas ya sea sobre los bosques tropicales o el problema irlandés, cómo pensaban ayudar financieramente.

No es lo mismo. Yo le hablo del día de la apertura del negocio, en el que me enchufaron un micrófono en la nariz: "¿Qué va a hacer con las ganancias?" Es una pregunta racista. Cuando De Niro abrió el puto restorán Tribeca, nadie le preguntó "¿Qué va a hacer con las ganancias?"

Hay otra polémica a propósito de los chicos que se hacen matar por zapatillas de lujo del tipo Air Jordan [Spike hizo los clips de Air Jordan]. Ud. contestó en *The National*, que las críticas dirigidas a Ud. eran racistas. ¿Es posible preocuparse por un problema —los chicos asesinados por un par de zapatillas— sin ser racista?

No creo una palabra de estas boludeces. Uno se pasea por Chicago y se encuentra con un gil que tiene puestas unas Air Jordan del mismo tamaño que uno y bum... No tengo por qué defenderme cuando cargan la sangre de la juventud negra sobre mis espaldas. Se equivocan de objetivo. Deberían terminarla con las zapatillas, las camperas de cuero, las cadenas de oro y preguntarse cuáles son las circunstancias que hacen que los jóvenes negros estén obsesionados por esas cosas materiales. ¿Qué es lo que hace que un par de zapatillas, o una cadena de oro los hagan sentir seres humanos? ¡Ahí es donde hay que poner el maldito acento! Sobre la causa, no sobre los síntomas.

Al hacer los avisos, ¿no aumentó el deseo por tales productos?

Sí, pero yo no pienso que la juventud negra se vaya a matar por un par de zapatillas. Si fuera así, entonces... no vendamos más automóviles. Librémonos de todo el sistema capitalista. Que no se agarren de un par de zapatillas. Que no me rompan las pelotas, ni a mí ni a Michael Jordan.

¿Le molesta ser un capitalista?

(Pausa)... ¿Soy un capitalista? Todos lo somos. Intento simplemente obtener el poder para hacer lo que tengo que hacer. Siempre intenté razonar como un hombre de negocios. Poseer es necesario para los afroamericanos. Poseer lo suyo, ser dueño de su destino.

Llegamos a *Jungle Fever*. Cuando su madre murió en 1976, su padre se volvió a casar con Susan Kaplan. ¿Es negra o ...? Ella es judía. Es su mujer. No tengo nada que decir (pausa)... No nos llevamos muy bien, pero es su mujer. Punto.

¿Le gustaría fundar algún día una familia?

Sí, y no quiero más que VARONES (risas)...

Nola Darling quería cinco varones, Bleek quiere uno. ¿Por qué esta obsesión?

Bueno, si tuviera una hija, no la tiraría al mar... pero yo no quiero más que varones. Una nena estaría bien pero pienso que deberían existir más negros hombres. Para empezar a emparejar.

¿El matrimonio mixto en su familia influyó en *Jungle Fever*?

No, no pensé en mi padre. En todo caso no solamente en él. Los matrimonios mixtos existen desde que se trajo a los esclavos de África. No es una respuesta a mi padre.

Los temas religiosos abundan en la película.

El actor Ossie Davis es pastor bautista. Yo quería introducir este aspecto en el film. Estas cosas se ven en los negros de la vieja generación. Es todo lo que hemos hecho: arrodillarnos, rezar e implorar al cielo. Estoy muy lejos de ser un partidario de la religión institucional.

¿Cree que la Iglesia contribuyó a contener a los negros en este país?

En el mundo entero. La biblia en una mano, el fusil en la otra.

Le rezamos a Cristo y nos preocupamos por la vida después de la muerte en lugar de hacerlo por el presente real. Y así nos dejamos patear el culo. No pensábamos más que en intentar la entrada al paraíso. Malcolm X dijo que el paraíso de los blancos es el infierno de los negros. Efectivamente. La religión fue utilizada con fines opresivos.



***Jungle Fever* está centrada en el entorno de la relación entre el negro y la blanca más que sobre la relación misma. ¿Por qué esta elección?**

Porque en el caso de la película la pareja se forma por razones equivocadas. No se trata de amor. Aun si Angie termina por amar a Flipper. Y yo quería hablar de los dos barrios de los que provenían, Harlem y Bensonhurst, de fronteras violadas, de reacciones de los amigos, de la familia.

Es bastante pesimista desde este punto de vista.

Así es. Una vez más, no pretendo que esto ocurra de esta manera con todas las parejas interraciales, pero pienso que esta dinámica es la que prevalece hoy en día, sobre todo en Nueva York, y especialmente en esos dos barrios. La diferencia entre esta película y *Haz lo correcto* es que una trata el tema de la raza mientras que la otra trata también del sexo y la clase social.

Ud. vivió algunas de las situaciones planteadas en este film.

Pienso en el famoso almuerzo con Kim Basinger. Para algunos diarios ustedes salieron juntos (Spike sonríe con picardía)...

Ud. declaró: "No me gustaría que veinte millones de mujeres negras piensen que me vendí".

Yo dije: "No quiero afrontar la cólera de veinte millones de negras imaginándose que me vendí." Eso es todo. Era una broma.

¿Ud. no saldría con una blanca por motivos ideológicos o porque las blancas no lo atraen?

Las dos cosas.

¿Piensa que la idea de una sociedad ciega a los colores de piel es un objetivo a alcanzar o una estupidez?

No veo la Utopía como una sociedad completamente mestizada. Espero que se podrá coexistir pacíficamente, pero que los pueblos conservarán sus nacionalidades, sus razas, sus culturas y todo lo que los distingue.

¿Es Ud. un integracionista?

No necesariamente. No voy a matarme para poder mear en el mismo lugar que los blancos (risas)... Esta batalla ya está ganada. El asunto no es más vivir en un barrio blanco o ir a la misma escuela. En mi opinión, el verdadero combate se desplazó al frente económico.

¿Y el nuevo nacionalismo negro? ¿Este movimiento no prohíbe la mezcla racial de cualquier clase?

¿Si comparto estas ideas? Yo creo que uno debe frecuentar a la gente con la que uno está cómodo. Y estoy muy cómodo con los blancos, no tengo ningún problema en este sentido. No deseo un Estado negro separatista, ni nada por el estilo.

Extraído de *Les Inrockuptibles*, setiembre-octubre 1991

Fotos de F. Darmugny

Traducción de F. F. y Q.

Werner Herzog filmó el año pasado Grito de Piedra en el cerro Torre (Chubut). Como siempre ocurre en sus películas, las cosas fueron muy complicadas.

por Pedro B. Rey y Eduardo Hojman

EN

FITZCARRALDO

De todos los galardones que se pueden dar en un festival de cine, tal vez el más atípico sea el que premia el esfuerzo de producción. Sin detenerse a considerar demasiado la calidad artística de la película, la Mostra de Venecia de este año decidió reconocer así a *Grito de Piedra* de Werner Herzog. El premio fue de lo más acertado. El esfuerzo es un tema central en la filmografía de este director al que una vez se lo sindicó como miembro de una virtual Nouvelle Vague alemana. Desde los primeros documentales en lugares exóticos pasando por la épica revisionista de *Aguirre, la ira de Dios*, Herzog no solamente filmó historias de tenacidad encarnada en personajes que luchaban contra los elementos de una geografía hostil, sino que también él mismo tuvo que convertirse en el protagonista de otra historia frente a la adversidad: la filmación de esas películas.

En *Aguirre*, la búsqueda de El Dorado por parte de un mesiánico conquistador español obligó a Herzog a meter su cámara en los meandros de los ríos de lo más profundo de la selva peruana. Cualquiera espectador atento puede darse cuenta de la fuerza real que tenían que hacer los actores para arrastrar los ibéricos cañones por una jungla infestada de charcos y mosquitos. Incluso, la cámara pasaba en esos momentos a formar parte de la historia al recibir las salpicaduras que rebotan en la lente.

Cuando se habla de esfuerzo, se habla de una geografía que hay que hollar. Herzog va construyendo una épica planisférica con las locaciones en su filmografía. Su primer largometraje, un documental llamado *Signos de vida* (1967) fue rodado en Grecia. *Fata Morgana* (1968-1970), un delirio onírico con formato de documental, narra un viaje a Níger y así persisten los ejemplos ad infinitum. En las Islas Canarias se filmó *Los enanos también nacen pequeños* (1970); la evacuación de la isla caribeña de Guadalupe durante el erupción del volcán que da nombre a la película quedó registrada en el documental *La Soufrière* (1977). *Corazón de cristal* (1976) se realizó en Irlanda, *Nosferatu* (1978) en Checoslovaquia, *La Balada de Bruno S.* (1977) en los Estados Unidos y Alemania, *Cobra Verde* (1987) en Ghana y Brasil.

Y ahora le tocó el turno a la Patagonia argentina. *Grito de piedra*, la última película de este inquieto alemán, se filmó en su totalidad en la base y cumbre del cerro Torre, una aguja de piedra que está considerada la pared de escalada más difícil en el mundo.

Piedra y camino. Herzog llegó a Buenos Aires el año pasado de incógnito un mes antes de la filmación de la película para investigar el lugar donde iba a llevarse a cabo el rodaje. Tan disimuladamente como había llegado se fue, pero para volver un mes después con todo el equipo, actores y alpinistas incluidos.

En la prehistoria de esta película se halla un encuentro: el del realizador de *Woyzeck* con Reinhold Messner, un alpinista tirolés, famoso por haber revolucionado las técnicas de escalamiento, dándole más importancia al esfuerzo humano que a la tecnología. Messner ascendió las 14 cumbres del mundo superiores a 8000 metros. Como si eso fuera poco, fue el primer hombre capaz de subir al Everest sin máscara de oxígeno; y después de semejantes hazañas se dedicó a la divulgación de su filosofía y a la organización de expediciones a las regiones más alejadas del planeta. En 1984 Herzog filmó su ascensión al Karakorum en el medimetro documental *La montaña luminosa*.

Es precisamente una idea argumental de Messner, sobre la competencia existente entre dos alpinistas para vencer una cumbre mítica, la base de *Grito de piedra*.

Con producción alemana, francesa y canadiense, y con actores de distintas nacionalidades, como el canadiense Donald Sutherland, el norteamericano Brad Dourif, el italiano Vittorio Mezzogiorno y la francesa Mathilda May, y verdaderos alpinistas en papeles protagónicos como Stefan Glowacz,



LOS ANDES



campeón de escalada artificial, y Hans Kammerlander, el film plantea un punto de intersección entre el documental y el relato de ficción.

La historia trata sobre el conflicto entre dos tipos de alpinistas: el joven Martín (Glowacz), dispuesto a hacer negocio con sus acrobacias y mostrarse como un espectáculo televisivo, y el veterano Roccia (Mezzogiorno), a quien sólo le importa el desafío que le ofrece la montaña. La confrontación entre los dos personajes es inevitable y el cerro Torre será el escenario perfecto de esa contienda. Herzog, con su épica del esfuerzo, y Messner, quien ya desde un primer momento no estuvo de acuerdo con el tratamiento cinematográfico de su idea y no participó en la filmación, tienen una filosofía que los emparenta con el personaje idealista de Roccia. Ya Messner, al bajar del Everest, había definido su proeza como "una aventura de autoexamen intelectual y moral", posición que está muy lejos de la visión mercantilista del personaje de Martín, compartida a su vez por un productor norteamericano encarnado por Sutherland. Herzog, a su vez, se reserva el papel de un realizador televisivo que retransmite el campeonato de escalada artificial.

El Reto. "El hombre no ha sido creado para subir montañas", dijo una vez Messner, "pero durante doscientos años hemos luchado para demostrar que somos capaces de ascender a cualquier sitio. Este era el mito de la montaña y ha sido vencido. Pero nunca se podrá superar la idea de que la montaña excluye al hombre." Ese desafío que la montaña le plantea al hombre debe haber inspirado a Herzog, hombre acostumbrado a hacer, de su cine, un reto a la naturaleza, como en el caso de *Aguirre* y de *Fitzcarraldo*.

En la historia de John Fitzgerald, el irlandés a quien los nativos llamaban Fitzcarraldo, Herzog centró su épica del desafío por el desafío mismo. Con el débil propósito de transportar caucho por el Amazonas para financiar la construcción de un teatro de Opera en Iquitos, Fitzgerald debe subir un barco por una montaña. Desalentado, con el fantasma del hambre y de la fiebre, con la deserción creciente de sus acompañantes, el irlandés se encuentra con una ayuda inesperada: los indios, quienes no preguntan para qué hay que subir al barco; simplemente, lo hacen. *Y después lo ponen de vuelta en el río.* Sin caucho, sin ganancias. Los indios entendieron que el verdadero

triunfo, el fin, estaba en vencer a la naturaleza, en hacer subir un barco por una montaña, sin un para qué.

Fitzcarraldo es, sin duda, una metáfora perfecta del cine de Herzog: el reto como fin. Herzog tuvo, efectivamente, que subir al barco por la montaña, sin trucos. Sufrió, también, la fiebre y la deserción. Jason Robards, quien iba a interpretar al irlandés Fitzgerald, se abrió enseguida del proyecto y tuvo que ser reemplazado por Klaus Kinski, cuyas relaciones con Herzog ya estaban bastante deterioradas. *Fitzcarraldo* tardó cinco años en realizarse. Mucha gente quedó en el camino. ¿Tanto por una película? No. Lo que importa es el esfuerzo y el reto que significan hacer esa película.

Grito de Piedra es otro jalón en esta épica. Hubo que subir al cerro. Herzog, otra vez, puso su vida y la de su gente en peligro. El mismo estuvo aislado en un agujero de nieve durante más de cincuenta horas debido a una tormenta con vientos de hasta doscientos kilómetros por hora. No todo pudo ser recogido por las cámaras. El ascenso, real, no fue filmado en su totalidad por las condiciones climáticas.

Muchos críticos han relacionado las películas de montañas con la tradición de los *Heimat films* de los años '30, realizados por gente como Arnold Frank, Louis Trenker o la propia Leni Reifenstahl, productora de filmes de propaganda nazi. La doctrina de Hitler podía prohijar la épica del ser superior que desafiaba a los elementos. Quien trepa a la montaña mira de arriba a los demás con un pequeño complejo de superioridad. A partir de *Escenas de caza en la baja Baviera*, un film de los '60, dirigido por Peter Fleischman, se demostró que la montaña como elemento a vencer no es un patrimonio exclusivo del fascismo.

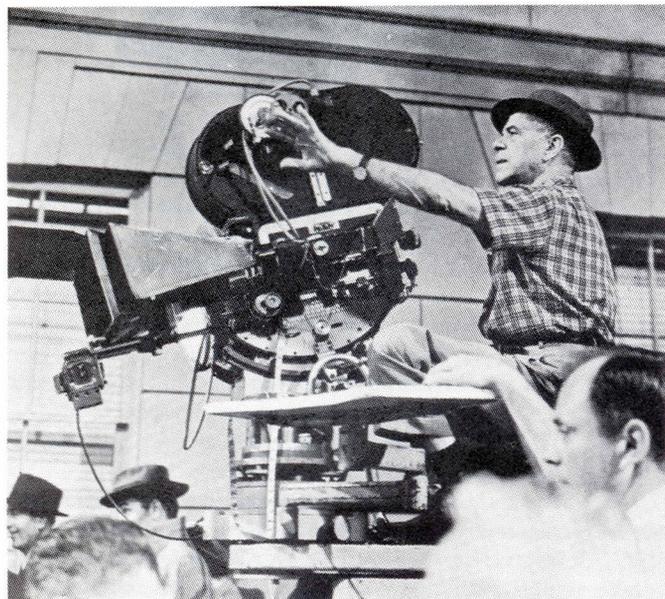
Grito de Piedra parece venir a confirmar esta interpretación.

Alemania - Francia - Canadá. 1991. Título original: *Scream of Stone*. Director: Werner Herzog. Productor: Walter Saxer. Producción: Sera Filmproduktions, Molecule Films A2, Le Films Stock International, Hans Ulrich Kelnner según un argumento de Reinhold Messner. Fotografía: Reiner Kausmann, Diseño de producción: Juan Santiago. Música: Ingrand Marshall, Alan Lamb, Sarah Hopkins, Atahualpa Yupanqui. Montaje: Suzanne Baron. Duración: 105 minutos. Intérpretes: Vittorio Mezzogiorno (Roccia), Mathilda May (Katrina), Stefan Glowacz (Martín), Brad Dourif ("Fingerless"), Donald Sutherland (Ivan), Werner Herzog (periodista), Chavela Vargas, Georg Marischka, Volker Prechtl.

Frank Capra (1896-1991)

El hombre antes que el título

por Quintín



El título de esta nota alude al de la autobiografía del director norteamericano, aunque también podría ser una descripción de sus ideas populistas. Capra fue un creador mucho más interesante de lo que los prejuicios de una crítica distraída pretendieron durante mucho tiempo. Esta nota intenta revalorizar lo que podría llamarse el período social de su cine.

VIDEOGRAFIA

1934	Lo que sucedió aquella noche	<i>It Happened One Night</i>
1937	Horizontes perdidos	<i>Lost Horizon</i>
1939	Caballero sin espada	<i>Mr. Smith Goes to Washington</i>
1944	Arsénico y encaje antiguo	<i>Arsenic and Old Lace</i>
1947	¡Qué bello es vivir!	<i>It's a Wonderful life</i>
1948	Su último deber	<i>State of the Union</i>
1961	Milagro por un día	<i>Pocketful of Miracles</i>

El cine de Capra se desliza entre una visión y una paradoja. La visión es el "amarás a tu prójimo como a ti mismo". Incluye tanto la cordialidad entre vecinos como la paz entre naciones y se localiza en la tierra prometida de Shangri-la en la que reinan la sabiduría y la abundancia. Su sujeto es el humilde, el hambriento, el pobre de espíritu, el "hombre que barre", el hombre que está solo y espera. Los enemigos de la visión son los enemigos del hombre común: los ambiciosos, los ricos, y sobre todo el capital corporativo y sus operadores: los banqueros, los políticos, los periodistas: aquellos que tienen el poder para manipular y frustrar las ilusiones de la gente. "En cuanto tienes una cuenta de banco empezaron tus problemas: te vas transformado en un idiota", nos dice el vagabundo Walter Brennan en *John Doe*. Hay pues sólo dos bandos (con posibles desertores): nosotros, el pueblo, y ellos, los poderosos. Sobre este fondo vagamente anarquista, también llamado populismo, se cuentan las historias de la lucha de los individuos contra los intereses. Estos conflictos se desarrollan en un mundo sórdido, peligroso e injusto. Y los malos son mucho más fuertes. En apariencia, sin embargo, ganarán los buenos y el final feliz será un respiro para los protagonistas. Pero todo lo que conseguirán será sobrevivir, casarse o festejar la navidad. Cuando la película termine, el sistema seguirá intacto acechando a los desvalidos y a los inocentes. Mr. Smith no mejorará el Senado, ni Doe la prensa, ni Matthews (*State of the Union*) la maquinaria política, ni Conway (*Horizontes perdidos*) logrará la paz, ni Apple Annie (*Lady for a Day, A Pocketful of Miracles*) dejará de ser una mendiga, ni George Bailey vencerá definitivamente al malvado Potter. La alegría del final se habrá reducido al instante del abrazo o de la canción. Y esto es lo específico de Capra: el conflicto entre una visión espléndida y una realidad mezquina que no se resuelve sino en una tregua y en un desgarramiento. El desgarramiento es el que hace llorar al espectador, no de felicidad sino de dolor porque la felicidad es precaria. No por la bondad del ángel, sino por lo arduo de su tarea. En ese panorama sombrío, un simple gesto de ternura o aun de mera amabilidad es tan emotivo porque a través de él se manifiesta que el mundo podría ser de otra manera, pero no lo es. Las películas de Capra no tranquilizan, no proveen una salida. Por el contrario, el corazón de los personajes nos transmite la angustia de saber que la vida será siempre más pequeña que la visión.

Los héroes caprianos no se limitan a comprobar la injusticia, sino que luchan contra ella. Como en general no son ni lúcidos, ni inteligentes ni talentosos (los protagonistas son hombres y en el mundo de Capra estas cualidades corresponden esencialmente a las mujeres), sus armas se reducirán a la integridad y a la obstinación. En el trío de preguerra *Deeds/Smith/Doe*, completado después por *State of the Union*, la desigual batalla entre el bien y el mal se planteará frente al público. Habrá un debate en el parlamento, un juicio, o un discurso por radio. En ellos el protagonista intentará convencer al pueblo de que tome el destino en sus manos y no se deje utilizar por los canallas. Pero el rechazo visceral hacia cualquier personaje poderoso, esencial al



populismo (y que en la década del 40 todavía podía ser ser expuesto en voz alta), llevará este argumento a un callejón sin salida. Porque, por un lado, la idea de rechazar a los políticos es política y se llama fascismo. Y el fascismo es inaceptable para alguien que cree, como Capra, tan profundamente en el individuo y en la libertad. Pero además, el populismo está amenazado por una crisis lógica: el líder de los humildes no puede ser humilde ni dejar de serlo. Este es el destino de Juan Nadie (*Meet John Doe*), en el que se plantea abiertamente una revolución universal basada en la solidaridad. Por eso el director filmó cinco finales y ninguno llegó jamás a convencerlo. Una triple paradoja encierra entonces los films de Capra: la alegría es tristeza, la humildad es soberbia y es un deber no callar frente a la injusticia, pero el camino de la palabra pública no es para la gente decente.

El funcionamiento del mundo de Capra es cruel y hasta siniestro. Los personajes rondan permanentemente el suicidio y si las historias escapan al espantoso final que les espera es porque un hecho inesperado altera la trama a último momento. La intervención del ángel en *¡Qué bello es vivir!* es el ejemplo extremo de esta lógica: sólo una poderosa fuerza exterior (Dios o un capricho del guión) puede evitar la derrota del bien, que siempre está en inferioridad de condiciones. Desde hace cuarenta años hay quienes califican este mundo gris y poblado de desgracias, enfocado con originalidad, humor y energía, de pueril y reaccionario. Aún hoy se lo llama trivial, cursi y patrioter, se habla de "los cuentos de la abuelita Capra", de su "ideología de boy scout" y de "sus falsos problemas de color de rosa". Entre quienes lo han elogiado, pocos han evitado pedir disculpas o empezar diciendo "a pesar de las fallas que etc., etc.". Aunque no le niegan su maestría técnica, el tremendo impulsor de sentimientos de este norteamericano nacido en Sicilia, resulta demasiado personal y demasiado molesto para quien se siente obligado a repartir méritos, a separar defectos de

virtudes, a distanciarse para tomar examen.

Su estética brillante y desmesurada no tuvo discípulos ni continuadores. El melodrama sociofamiliar, la tragedia optimista, el mundo del patán inocente y digno han sido su territorio privado. La herencia de Capra aparece, sin embargo, por el lado de cierto cine negro. John Doe piensa que el mundo anda mal, pero que debería cambiar. Marlowe y Gittes piensan lo mismo, pero no se lo dirán a nadie. Sólo lo dejarán adivinar, con un gesto pudoroso e inesperado de generosidad. A partir de allí, la corriente principal del cine americano será indiferente a los problemas del hombre frente a la sociedad. Entre la hipocresía y el cinismo, retratará a la injusticia como un error que tiene fácil solución o como el destino manifiesto de los débiles.

Capra nació en la miseria, emigró, se recibió de ingeniero, entró en el cine por casualidad, perfeccionó el personaje de Harry Langdon, cimentó la grandeza de la Columbia, ganó tres oscars como director, creó la comedia de enredos, logró condecoraciones por sus documentales de guerra, fue presidente de la Academia y de la asociación de directores. En los años sesenta, como a otros colegas de su generación, Hollywood lo dejó sin trabajo. A diferencia de Hitchcock o de Hawks, los críticos franceses no lo rescataron como "autor". Como respuesta escribió su autobiografía *The Name Above the Title*, que debería traducirse como "El cine de autor lo inventé yo", y que alude a su lucha por afirmar la importancia y la independencia del director en la industria. Con la misma pasión y la misma capacidad de entretener con las que hizo cine repasa los puntos críticos de su vida y de su obra y termina diciendo que tuvo suerte y que "si las puertas se abrieron para él, se pueden abrir para cualquiera". Sus películas muestran qué difícil es que algunas puertas se abran. Pero al evitar la falsa astucia de la crueldad, tuvo la delicadeza de compartir esa suerte con sus personajes y con los espectadores.

La cólera

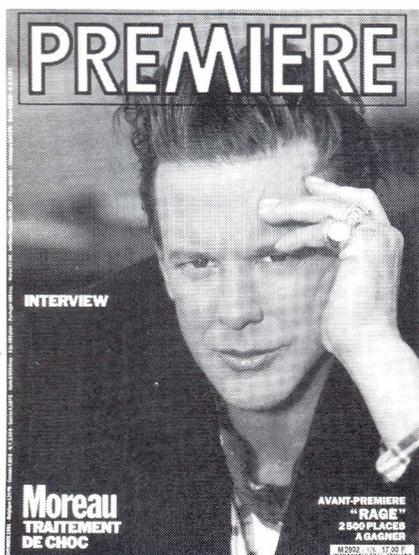


de Mickey

Entrevista a Mickey Rourke

por Jean-Paul Chaillet

El protagonista de *Corazón Satánico* no se calla nada. Lejos de las insípidas declaraciones de las celebridades hollywoodenses, Rourke (36 años) estalló ante la *Première* francesa en frases de memorable violencia.



Warren Beatty es un actor de mierda...

Durante el rodaje de *Llámame si me necesitas (Homeboy)* se lo veía muy enojado. Tres años después, ¿cómo se siente?
Estaba muy enojado con el sistema, pero hoy eso me deja indiferente. He comprendido que no se trataba de saber actuar sino de política. Cuando veo una película de Kevin Costner me muero de aburrimiento, pero no me enoja. Lo mismo con los críticos que para mí no son más que una banda de parásitos. Al comienzo de mi carrera estaba enojado porque pensaba que la razón de ser de este oficio era ser un buen actor. Yo era un ingenuo, porque de lo que se trata es de lamer el culo.

***Homeboy* fue un film importante por varias razones. ¿Qué recuerdos guarda de la experiencia?**

Invertí siete años de mi vida, puse todo lo que el boxeo y mis conmociones cerebrales significaban para mí. El productor Elliot Kastner me debe todavía 750.000 dólares. Me robó todo este dinero y, a causa de ello, la película no se estrenó nunca en Estados Unidos. Espero con impaciencia el día en que Kastner estire la pata. Me tomaré un avión hasta el lugar en donde se encuentre, y mearé sobre su tumba. Esta será mi revancha.

¿Qué es lo que lo hizo filmar *Harley Davidson & the Marlboro Man*?

La necesidad de hacer un film comercial con un gran estudio, en este caso, MGM. Se me había hecho difícil trabajar en Estados Unidos después de años de rodar pequeñas películas independientes como *Barfly (Mariposas de la noche)*, *Francesco* o *Homeboy* que no alcanzan más que un público muy limitado. Habían terminado por creer que yo no quería hacer más que films de autor.

***Harley Davidson & the Marlboro Man* se parece a una historieta con una buena dosis de humor subyacente. ¿Usted se lo inyectó?**
Todo lo que puedo decir es que eso no viene del director (Simon Wincer). El público va a ver a un hombre infeliz arriba de una moto. Detesto el guión. El film es estúpido y sin

profundidad. El realizador no tuvo ni visión ni la menor confianza en sí mismo. Es la primera vez en mi carrera en la que acepté hacer una película en la que no creía y en la que tenía vergüenza de lo que hacía. No vi el film y no tengo la menor intención de verlo.

¿Por qué lo hizo, entonces?

Por la idea de que, tal vez, el film me permitiría ampliar mi público que no es muy numeroso en Estados Unidos. Para mí, la experiencia fue una tortura continua. Más allá de lo imaginable. Cada vez que tenía que ir a rodar era una humillación. Me sentía realmente mal. Lo hice para poder hacer después las películas que tenía verdaderamente ganas de filmar. La única cosa interesante fue trabajar con Don Johnson, porque nos entendimos muy bien. Somos dos actores muy diferentes pero la química entre nosotros funcionó.

¿Por qué siguió adelante con una experiencia tan penosa?

Por el dinero. Tengo necesidad de terminar mi casa y de que el salario que obtengo por la película esté al nivel de mis necesidades. Es la única razón. Acepté *Harley Davidson* para demostrar que no soy el quilombero que se cree sino un profesional.

Sin embargo, usted tiene su público, tanto en Estados Unidos como en el exterior.

Lo que predomina cuando se hace una película es la intriga, la política, la paranoia, el dinero, a tal punto, que no queda lugar para el arte ni para la dignidad. Aun en Francia las cosas cambiaron. Antes me alegraba cuando mis películas se estrenaban allá porque respetaba la manera francesa de tratar y juzgar los films. Pero aun esto se modificó, por la influencia del sistema americano. Ahora me digo "al carajo".

¿Qué es lo que más le importa, el reconocimiento de sus pares o de los que están cerca suyo?

Me recontractago en lo que piensan los otros y no leo las críticas. Como digo la verdad, algunos estudios se rehúsan a trabajar conmigo. Me contaron que Scorsese quería contratarme pero un productor se lo desaconsejó a causa de mi supuesta reputación. Aun Scorsese, que hace películas cuyos protagonistas son tipos como yo, no tiene el coraje de encontrarse conmigo y hablarme cara a cara.

¿El éxito es importante para usted?

En el cine, el éxito es una ilusión. Lo que importa es ser un hombre de negocios. Miren a Warren Beatty. Es un actor de mierda, pero es un buen negociante y puede seguir produciendo sus películas de mierda con toda libertad. Ser un actor hoy en día no tiene nada que ver con el talento. Las más grandes estrellas americanas de hoy así lo demuestran: Tom Cruise, Eddie Murphy, Stallone, Schwarzenegger, Kevin Costner.

El 23 de mayo pasado usted se subió a un ring y disputó una pelea en Florida [ganó]. ¿Qué quería demostrar?

Hacia trece años que no había hecho boxeo profesional y después de *Harley Davidson* estaba tan furioso y asqueado por lo que había hecho que tenía la necesidad de volver a encontrarme en una situación en la que no estuviera seguro de ganar. Quería estar solo, desnudo, ponerme en forma y sentirme fuerte otra vez. A falta de otros estímulos, tenía

necesidad de un motivo para seguir viviendo. Era necesario encontrar algo que quisiera realmente hacer, algo para mí solo. Pienso hacer ocho peleas más antes de retirarme.

¿A qué actores admira?

No voy más al cine. Antes iba por De Niro pero me decepcionó en una película y decidí no ir más. Entendí cómo era. El hace papeles de duro pero cuando yo rodé con él [*Corazón salánico*] y le sostuve el brazo no noté ninguna firmeza en sus ojos. Si lo miro a Franco [un integrante de su banda de motociclistas] allí sí veo la dureza. Pero cuando lo miro a De Niro a los ojos él sabe perfectamente quién de los dos es el verdadero duro y quién es el que tiene huevos.

¿Está dispuesto a hacer concesiones, a jugar más el juego del sistema?

Se dice que soy un rebelde y un anticonformista por la única razón de que pienso y actúo de una manera diferente a la de los otros. Lo esencial es ser sincero con uno mismo, porque sólo se vive una vez. No hay ninguna razón para seguir a un líder o a la oveja más grande de la manada. Yo soy incapaz. Esto no significa que mi actitud sea la correcta. Cometí muchos errores en mi vida: con mis amistades, con la gente a la que le entregué mi confianza, con la elección de mis films. Intento solamente seguir mi camino. Sin enojarme porque a esta altura de mi vida significaría golpearme la cabeza contra la pared y esto no serviría para nada.

¿A pesar de todo, disfruta del placer de actuar?

De vez en cuando. Las películas están compuestas de momentos y es por eso que espero con impaciencia el día en que pueda realizar mis proyectos y encontrar un director con el que pueda compartir una visión común.

¿Sigue escribiendo?

Sí. Es el único medio que tengo de continuar, trabajar sobre los guiones que escribí. Hay un mensaje subyacente en lo que me pasa. La próxima película que quiero hacer habla de la muerte. Es la historia de dos hermanos que se reencuentran después de diez años, y uno de ellos muere mientras intentan reparar las heridas del pasado. Es un tema universal con el que muchos podrán identificarse. Tengo también en desarrollo *The Ride*, mi film "de motos" que espero rodar en Francia el año que viene, *The Man of Destiny* y *F.T.W.*

¿Aspira a tener más control sobre sus películas?

Nunca me gustará este oficio. Por lo tanto, no me importa tener el cien por ciento de control sobre nada. Me sentiría feliz si pudiera tener el cincuenta por ciento de control sobre mí mismo.

¿Cómo se ve a sí mismo?

Como a un tipo cualquiera que se encontró por casualidad haciendo cine. Alguien diferente que no teme decir lo que tiene en el corazón y que rehúsa ser parte de una manada como los otros actores. Ellos siguen el largo camino que los lleva al matadero. A los cincuenta años no pienso seguir obligado a hacer películas de mierda. Por eso me doy cinco años y después, a otra cosa.

Traducción de F.F. y Q.

*No soy parte de una manada
como los otros actores...*

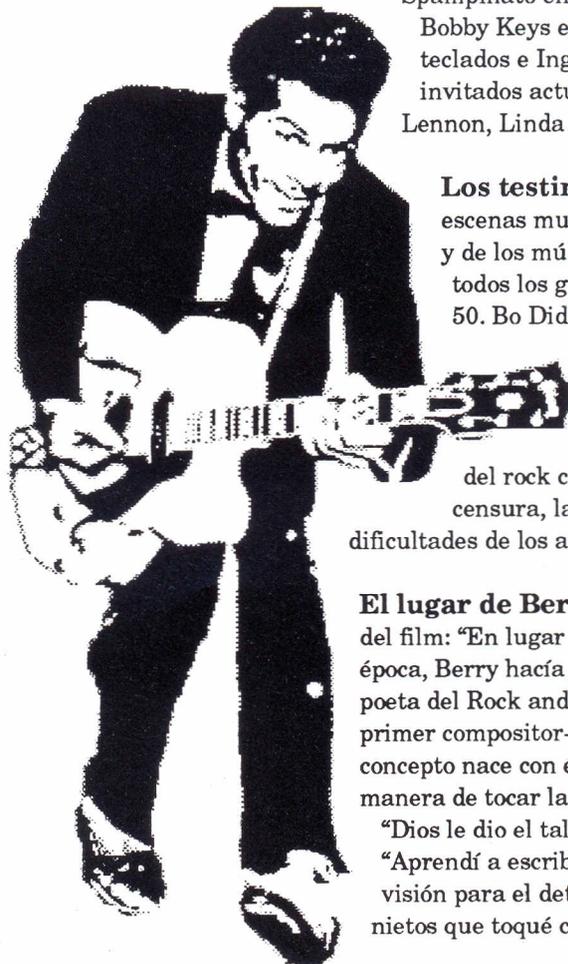
La película del rey

por Quintín

La mejor película de rock editada en video se llama Hail, Hail, Rock and Roll! Está centrada en la figura de Chuck Berry y en el concierto que se realizó en 1986 en St. Louis para festejar sus 60 años.

La banda. Keith Richard(s), harto de escuchar las lamentables e improvisadas bandas con las que Berry se hacía acompañar durante los últimos años, decidió que el rockero más importante de la historia merecía un mejor sonido. Para eso armó una base formada por él mismo y Robert

Cray en guitarras, Johnny Johnson en piano, Joe Spampinato en bajo, Steve Jordan en batería, Bobby Keys en saxo, Chuck Leavell en teclados e Ingrid Berry en coros. Como invitados actuaron Eric Clapton, Julian Lennon, Linda Ronstad y Etta James.



Los testimonios. Intercalados entre las escenas musicales y comentarios de Berry y de los músicos, aparecen reportajes a todos los grandes del rock and roll de los 50. Bo Diddley, Little Richard, Jerry Lee

Lewis, Roy Orbison, Willie Dixon, los Everly Brothers.

Entre todos se reconstruye la historia del nacimiento

del rock con especial énfasis en la censura, la discriminación y las dificultades de los artistas negros.

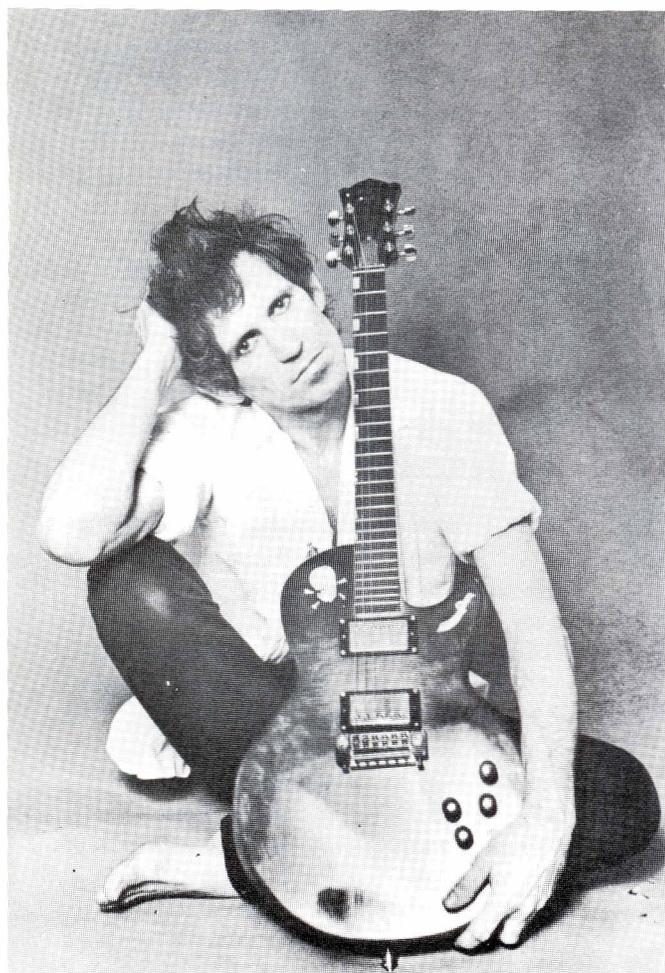
El lugar de Berry. Observaciones extraídas del film: "En lugar de las canciones vacías de la época, Berry hacía comentarios sociales. Es el poeta del Rock and Roll" (John Lennon) "Fue el primer compositor-cantor-guitarrista. Ese concepto nace con él" (Orbison). "Definió la manera de tocar la guitarra en el rock" (Clapton).

"Dios le dio el talento, el carisma" (Lewis).

"Aprendí a escribir letras de su sencillez y su visión para el detalle. Algún día le contaré a mis nietos que toqué con Berry". (Springsteen).

El compositor. Berry compuso e interpretó durante los años de oro del rock (1955-1959) más éxitos que ningún otro músico. Basados en el Rhythm & Blues y con toques country, los hits de Berry llegaron con su fuerza arrolladora a los adolescentes blancos y negros. En la década del 60 influyeron a los grupos ingleses y, por un efecto de rebote, volvieron a los Estados Unidos para alimentar la llama de la tercera generación. Las letras de Berry son extraordinarias. Ricas y elaboradas, con versos de una métrica rigurosa sobre la que se acomoda el ritmo. Su tema principal es el mundo cotidiano de los adolescentes autorreferido al universo del rock, y más generalmente, al ocio en general. Si se habla de la escuela, es porque la escuela es el lugar al que se va al otro día del baile y del que se sale corriendo para escuchar música. El rock en sí mismo es entendido como un universo de energía y de placer. Y ese placer es lo importante. El estudio, el trabajo, el servicio militar no son más que "monkey business". Berry empezó a los 25 años, cuando ya era un hombre curtido que tenía una familia y que había estado en la cárcel. Su fama creció con el rock and roll. Su mirada de adulto sobre las adolescentes, entre poética y libidinosa, tiene una carga de sexo con la que ni la pelvis de Elvis, ni las sacudidas de Jerry Lee pueden compararse. "Es tan linda que no puede tener ni un minuto más que diecisiete", cantaba el mismo año en que Nabokov publicó *Lolita*.

El artista. Apretando siempre dos cuerdas, como lo explica Clapton y con un sonido basado en los acordes del piano de Johnny Johnson, la guitarra de Berry es primera y rítmica a la vez. (Cuando Richards le dice que en una



Richards

canción no puede tocar las dos partes, Berry le contesta con una mirada brillante de ironía que antes eso se podía hacer.) Por otra parte, estamos en presencia de un showman extraordinario, que domina la escena y la banda, con recursos de improvisación e histrionismo (como el famoso paso de pato), alegre, comunicativo y de una energía que a los 60 años resulta sobrehumana. Berry nunca tuvo mucha voz y su canto fue sobrio y afinado, hablado a veces y más cercano al baladista que al bluesero. Cuando lo vemos cantar en el estudio *I'm Trough with Love* y *A Cottage for Sale*, dos baladas clásicas, advertimos la afinidad que tiene con el género. Estos momentos extraordinarios de la película y aquellos en los que sobre los títulos finales toca la guitarra slide con maestría, confirman que el talento artístico de Chuck Berry es completo.

El personaje. La personalidad de Berry tiene unas cuantas aristas y, por lo menos, dos lados oscuros. Una es su pasión por las menores de edad, que le costó la interrupción de su carrera más dos años de cárcel y que últimamente ha vuelto a traerle problemas. La otra es su pasión desmedida y obsesiva por el dinero, que ligada a una extraña ignorancia sobre el alcance de su obra lo lleva a descuidar su arte. Cuando, en tono elogioso, le dice a Richards que se podría haber dedicado a guitarrista de jazz, éste le contesta con una sonrisa de triunfo y el tono de sorna de quien cierra una discusión con los argumentos del otro: "No se gana plata con eso, Chuck." Los ensayos muestran el carácter caprichoso y dictatorial de Berry. El reportaje, la violencia con la que les impide hablar a su esposa y a su secretaria. Pero también muestra su enorme inteligencia, su lucidez, su humor, su astucia, su facilidad para expresarse sobre todos los temas y su energía incomparable. "Me da más dolores de cabeza que Mick Jagger", dice Richards, "pero no puedo dejar de quererlo." Los diálogos también muestran su espléndido y altivo orgullo racial.

El concierto. Las escenas del concierto son inolvidables. La relajada alegría que despliegan Berry y Richards, los acordes boogie de Johnson, el excelente sonido de la banda y la emocionada euforia del público se sienten en todo momento. La aparición de los invitados impone un crescendo emotivo. El recuerdo de Lennon en la correcta versión de su hijo de *Johnny B. Goode*, la fuerza de Linda Ronstad en *Back in the USA*, la continuidad del estilo de Berry en Robert Cray haciendo *Brown Eyed Handsome Man*. Más adelante, Clapton canta *The Wee Wee Hours*, un blues que fue el lado B de Maybelene, primer single de Berry. Y en el mejor número, la increíble gorda Etta James sube para hacer *Rock and Roll Music* con una fuerza insuperable.

El director. Taylor Hackford nació en 1945. Su primer largometraje, *El fabricante de ídolos* (*The idolmaker*, 1980) está también relacionado con la música de los 50. Es la vida de un productor (basado aparentemente en un tal Bob Marcucci) que "inventa" cantantes para que toquen su música. Es su mejor película antes de *Hail, Hail*. En 1982 logra un enorme éxito con la garra de *Reto al destino* (*An Officer and a Gentleman*), mezcla de sueño proletario y propaganda militar. En 1984 filma *El poder y la pasión* (*Against All Odds*), entretenida y confusa remake de *Retorno al pasado* (*Out of the Past*, Tourneur, 1947). En 1985 se ocupa con oficio de la guerra fría, con Baryshnikov y Gregory Hines escapándose de Rusia en *Sol de medianoche* (*White Nights*). En 1987 se estrena *Hail, Hail*.



John Lennon y Chuck Berry

En 1988 realiza *Cuando me enamoro (Everybody's All American)*, sobre la vida de un jugador de fútbol americano y de ciertos usos y costumbres del Sur de los Estados Unidos: un bodrio, con Dennis Quaid y Jessica Lange. Es alto, rubio-canoso y de barba: se lo puede ver un momento en la primera fila del recital.

La película. Wim Wenders señaló alguna vez que el problema de las películas de rock era que estaban hechas con desconocimiento, con desprecio y con desinterés por el rock. Sorprenden gratamente el afecto y el interés con los que Hackford trata a los músicos y la música, y la cercanía e inteligencia con los que filma tanto los ensayos como el concierto en sí. Algunos primeros planos del público sobran y se parecen a tantos otros de otras películas. Pero los planos del escenario captan lo que está pasando de importante, sin abusar del rutinario reparto de tomas entre los intérpretes que aburre y destruye la tensión. Los planos laterales en los que aparece más de un músico captan frecuentemente la interacción entre los protagonistas. En muchos momentos nos acercamos al clásico del género: la inédita *The Last Waltz*, de Martin Scorsese.

El documento. *Hail, Hail* es más que un documento sobre una parte de este siglo. Es uno de los documentos más importantes sobre una de sus partes más importantes. Le cabe a Keith Richards la gloria de ser, al mismo tiempo que una figura importante del rock, el defensor más lúcido de su historia. Su sonrisa en el camarín, después del concierto, era la de quien sabe que hizo posible algo grande.

Excéntricos en el paraíso

En *Extraños en el paraíso* Eva (Eszter Balint) llega de Hungría con un único cassette para su grabador. Su primo



Hawkins

Willie (John Lurie), que hace todo lo posible por parecerse a un "verdadero norteamericano" se niega a escuchar los extraños alaridos de Screaming Jay Hawkins que canta la versión original

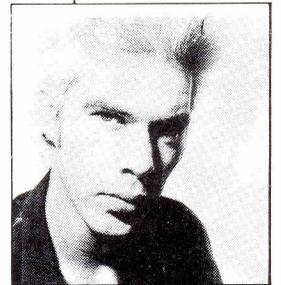
de "I put a spell on you". El tema es famoso por sus múltiples versiones, entre otras, las de Nina Simone y Creedence Clearwater Revival. Jalacy J. Hawkins nació en Cleveland en 1930 y es uno de los últimos representantes de la tradición del "blues shouter". Pero además es el continuador de otra tradición, de orígenes más imprecisos: la del cantor-

actor-comediante de cabaret.

Pero el personaje que SJH viene representando desde hace mucho tiempo es bastante más raro que el promedio. Se trata de una variante del cantante loco que empieza sus actuaciones saliendo de un ataúd, y que dialoga continuamente con una calavera clavada en un bastón a la que llama Henry.

La relación de Hawkins con el cine no se agota con esta aparición indirecta en la primera película de Jarmusch: actúa en su tercera película: *Mystery Train* (1989), en la que interpreta al conserje de un hotel.

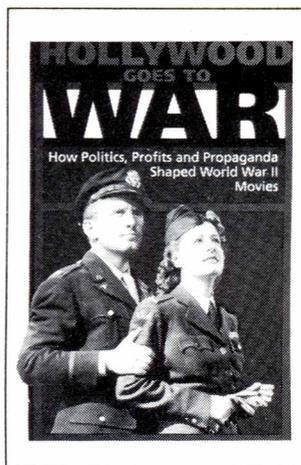
Ya había actuado en *American Hot Wax* (Floyd Mutrux, 1978), biografía del discjockey Allan Freed. En 1991 participó en avisos de televisión e hizo una breve aparición en *A Rage in Harlem* de Bill Duke. Su carrera pasa por un gran momento.



Jarmusch

Hollywood va a la guerra

Hollywood Goes to War. How Politics, Profits and Propaganda Shaped World War II Movies, Clayton R. Koppes, Gregory D. Black, University of California Press, Los Angeles, California, 1987



Cuando estalló la Segunda Guerra Mundial Estados Unidos era la única potencia que carecía de una agencia de propaganda. Una vez superado el debate entre intervencionistas y aislacionistas por obra de la aviación japonesa en Pearl Harbor en diciembre de 1941, las miradas convergieron sobre Hollywood. La capital de la industria del espectáculo reunía todas las características soñadas para generar la propaganda necesaria para sustentar el esfuerzo de guerra. Se estableció en abril de 1942 por orden del presidente F. D. Roosevelt la *Office of War Information (OWI)* con una filial en Hollywood. Compuesta por liberales de centroizquierda y alejada por lo tanto del Código de Producción su misión no era censurar mutilando lo que no se podía mostrar en un film sino convertir ideológicamente a Hollywood. Las sugerencias de la OWI se sistematizaron en un manual que circuló por las productoras. Las películas deberían tener en cuenta los siguientes puntos: 1) La guerra tenía un sentido y era defender la democracia. 2) El enemigo eran las élites gobernantes de Alemania, Japón e Italia y no sus pueblos. 3) Los Estados Unidos no deberían ser mostrados ganando la guerra por sí solos sino dentro del marco de las Naciones Unidas. 4) La imagen mostrada de los Estados Unidos debería ser de unidad, destacando el esfuerzo de las mujeres. 5) Las escenas de las fuerzas de combate deberían mostrar pelotones multiétnicos, eventualmente con oficiales negros y deberían preparar a la población para aceptar las bajas como un sacrificio valedero. El primer punto de conflicto fue una película clase B de la 20th Century Fox llamada *Little Tokyo, USA* donde se mostraba como malvada y traicionera a toda la población de origen japonés de los Estados Unidos. Si bien esto violaba el punto 2 del manual de la OWI no se podía decir que era contradictorio con la política del gobierno que para esa época confinó a los japoneses en campos de concentración. La impotencia de la OWI en este caso los llevó a exigir la visión de los guiones previos a la filmación para poder influir en ellos. Como herramienta de presión apelaron a que la Oficina de Censura prohibiera la exportación de aquellas películas que no cumplieran con los requisitos del manual. En muchos casos la recaudación en el exterior era decisiva para determinar la ganancia o pérdida arrojada por un film, con lo cual el elemento extorsivo era sólido. Los estudios aceptaron enviar sus guiones previos a la filmación con la excepción de la Paramount quien siempre se mantuvo independiente.

Esta historia, con espectacular lujo de detalles, es relatada en este libro de los profesores Koppes y Black. Al estilo clásico de la historiografía americana los autores accedieron a los archivos de la OWI, transcribiendo y analizando centenares de informes. Al mismo tiempo, en lo que se convierte en la parte más amena del libro, relatan y analizan muchísimas de las

películas relacionadas con la guerra en el período 1939-1945. En sucesivos capítulos se analiza la imagen que las películas de la época reflejaban de los distintos protagonistas de la guerra. Es interesante el caso de las películas destinadas a resaltar positivamente al aliado ruso como *Mission to Moscow* y *The North Star* que luego del fin de la contienda y con el advenimiento de la guerra fría fueron utilizadas para denunciar a sus creadores como procomunistas. En las películas de nazis se advierte que la figura del alemán "bueno" que rechaza al nazismo es bastante usual contrastando con las películas en las que el enemigo es japonés donde la maldad era total, unánime y sin matices.

De la compacta masa de información que Koppes y Black ponen a nuestra disposición surge la visión de un tironeo entre cuatro grupos diferenciados con intereses en algunos casos comunes y en otros contradictorios. Por un lado la OWI cuyo didáctico afán patriótico se unía algunas veces a los intereses del segundo grupo, las otras oficinas gubernamentales y el ejército, mientras que su liberalismo lo ponía más de una vez en conflicto con ellos. El tercer grupo, Hollywood se sintió ultrajado en un inicio por la aparente intromisión de la OWI en sus planes pero luego, evaluando sus intereses económicos, colaboró, con relucencia a veces y gustosamente otras. El cuarto grupo es el público al que Koppes y Black analizan basándose en encuestas realizadas en la época. Por ejemplo, en 1942, el 73 por ciento de los sondeados eligió la palabra 'traicioneros' para describir a los japoneses mientras que la imagen de los alemanes era menos uniforme, el 39 por ciento opinaba que no eran leales a su gobierno nazi. Como vimos, Hollywood reflejaba en alguna medida esos sondeos con sus películas, a despecho de la OWI. La reivindicación japonesa comenzaría en 1954 con *Conspiración de silencio (Bad Day at Black Rock)* donde Spencer Tracy se interna en un siniestro pueblito americano para descubrir que sus fuerzas vivas asesinaron al inmigrante japonés que vivía con ellos y se completaría a fines de la década del 80 cuando la empresa Sony compró la Columbia. Lo que queda a la distancia de tantos memoranda, informes y recomendaciones es la inevitable confirmación de la estupidez de los organismos gubernamentales de control. Hace 50 años determinaron que en una película de la Warner el personaje interpretado por Humphrey Bogart era "demasiado cínico, demasiado tiempo". La ambigua relación del momento entre el gobierno americano y el gobierno francés con sede en Vichy determinó que la distribución en los países de África del Norte fuera cancelada por "consejo de varios franceses de la organización que piensan que la película está destinada a crear resentimiento". La película, obviamente, era *Casablanca* y su recuerdo es más firme que el dejado por los expertos de la OWI.

Gustavo Noriega

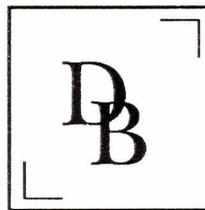


DOSSIER BRANDO

Desde sus furiosos días de juventud hasta la aparente calma de *Un novato en la mafia*, la vida profesional de Marlon Brando ha pasado por una infinidad de etapas disímiles. Algunos episodios de la carrera del para muchos mejor actor del mundo son analizados en este dossier, ligeramente arbitrario.

por Pedro B. Rey

Tiempo de Brando



A pesar de la fama y amplio reconocimiento que ha obtenido como actor, Marlon Brando, a través de los años, ha demostrado con creces el poco placer que le depara su oficio.

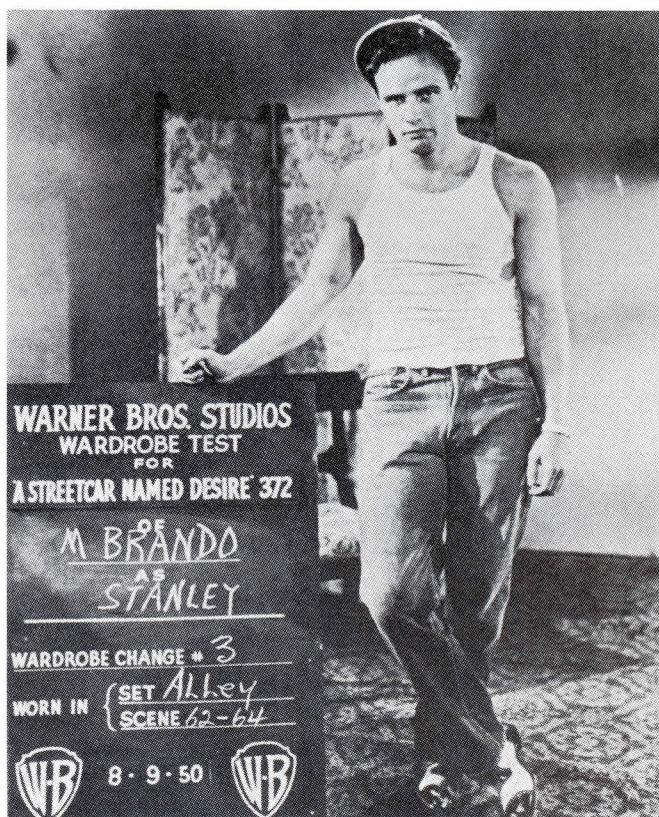
Sus imprecaciones se han dejado oír con asiduidad, considerando que el talento necesario para actuar era un don común a todos los mortales y minimizando sus propios triunfos sobre el escenario, primero —donde actuó solamente hasta los 25 años—, y frente a la cámara después. Frases como la siguiente: “¿Qué tiene de interesante ser un actor de éxito? ¿Qué tiene de interesante si no lo compromete a uno con nada? Uno es aceptado y bienvenido en cualquier lugar, pero es lo único que hay de interesante” fueron algunas de las expresiones que lo empezaron a mostrar como una personalidad problemática y un ser desconfiado, aparentemente peleado con el mundo e incluso consigo mismo. Su infancia de típico chico solitario lo transformó en un hombre de maneras hoscas, que sus íntimos desmienten. Elia Kazan, por ejemplo, que lo dirigió en aquellos primeros films que lo llevaron a la fama, siempre se refirió a él como a “uno de los seres más agradables que he conocido en mi vida. Posiblemente el más agradable de todos”.

Brando, en todo caso, ha rechazado —o, según algunos, ha jugado a rechazar— el rol de star que se le confirió desde un principio. Aborrece la publicidad y ha evitado siempre que pudo (más aun ahora con los problemas familiares que son de público conocimiento) las entrevistas. Y si las ha dado, ha mantenido en un estricto silencio cualquier comentario sobre su vida privada; excepción hecha de una nota realizada, champagne mediante, por Truman Capote en un hotel de Tokio. En cambio, se ha caracterizado por su locuacidad cuando se tocaban temas de su interés: los movimientos de derechos civiles norteamericanos, especialmente todo lo referido a los indígenas de su país, y cuestiones que van desde la política hasta la psiquiatría o la filosofía oriental.

Las opiniones que mantiene respecto de sus propios trabajos son diametralmente opuestas a aquéllas de sus admiradores, que incluso encuentran su presencia fabulosa

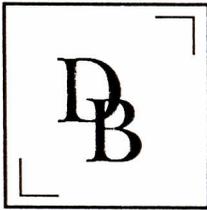
—hoy, después de tantos años— en algunas películas que merecieron en su época juicios para nada alentadores. De hecho, en la actualidad tampoco recibirían elogio alguno, pero las actuaciones de Brando parecen rescatar muchas de aquellas películas que de otra manera hubieran sido enterradas en el rincón más oscuro.

Su nombre —lo que ese nombre representa— se transformó en más de un sentido en una extraña y original paradoja. Por un lado, encontramos una paradoja desde el punto de vista meramente personal. Su gran éxito en el papel de Kowalski, reafirmado por películas donde también representaba personajes con algo de forajidos como en *El salvaje*, llevó a que se lo esquematizara en roles de esas características y que se confundiera a esos sujetos de ficción con la persona que los interpretaba. Brando colaboraba a la confusión general con sus contradicciones, desplantes y extrañas amenazas al sistema hollywoodense. Sin embargo, siempre declaró odiar a aquellos personajes —particularmente al polaco Kowalski— y se situaba, como ser humano, en sus exactas antípodas. Los pocos que pueden jactarse de conocerlo a fondo aseguran que detrás de esa máscara de



dureza se esconde un hombre sumamente intuitivo, con un sentido del humor muy particular y con un sexto sentido para develar las causas y los motivos de los que se le acercan atraídos por el mito. Es también un dotado para la mímica que puede física y vocalmente imitar a quien se proponga, algo que demuestra también en su vida privada. Para alguien que asegura no sentir placer al actuar es, esta última, una rara ocupación, sobre todo cuando muchos que lo han conocido en profundidad juran y perjuran que toda la vida de Brando es “una gran actuación. Nunca ha parado de actuar”.

La otra paradoja, ésta de tinte artístico, es que su gran fama se basa de hecho en muy pocos éxitos. Tuvo mucho menos suceso que la mayoría de los actores de su calibre y su nombre ha quedado estampado en las fichas técnicas de infinidad de fracasos filmicos. Su celebridad como actor de teatro, por otro lado, se funda en la que fue justamente su última aparición profesional sobre las tablas: el papel de Stanley Kowalski, en *Un tranvía llamado deseo*, de Tennessee Williams, que después interpretaría también en la película del mismo nombre. Muchos estudiantes de esa especialidad suelen creer que —dado que pertenecía a la escuela que utilizaba los métodos de Stanislavsky— Brando fue un incansable fatigador de escenarios. Lo que es totalmente falso. Antes había trabajado en algunas débiles producciones de Broadway como *I Remember Mama* (1944), *Truckline Café* (1946) o *A Flag is Born* (1946). Después de haber shockeado al público y a la crítica con su representación en la ya nombrada obra de Williams, Brando desertó a Hollywood, no sin un dejo de desdén hacia La Meca del cine, y prometiendo regresar lo más pronto posible a los escenarios neoyorquinos. De más está decir que nunca volvió. Una única excepción que confirma la regla: la aparición en 1953 en *Arms*

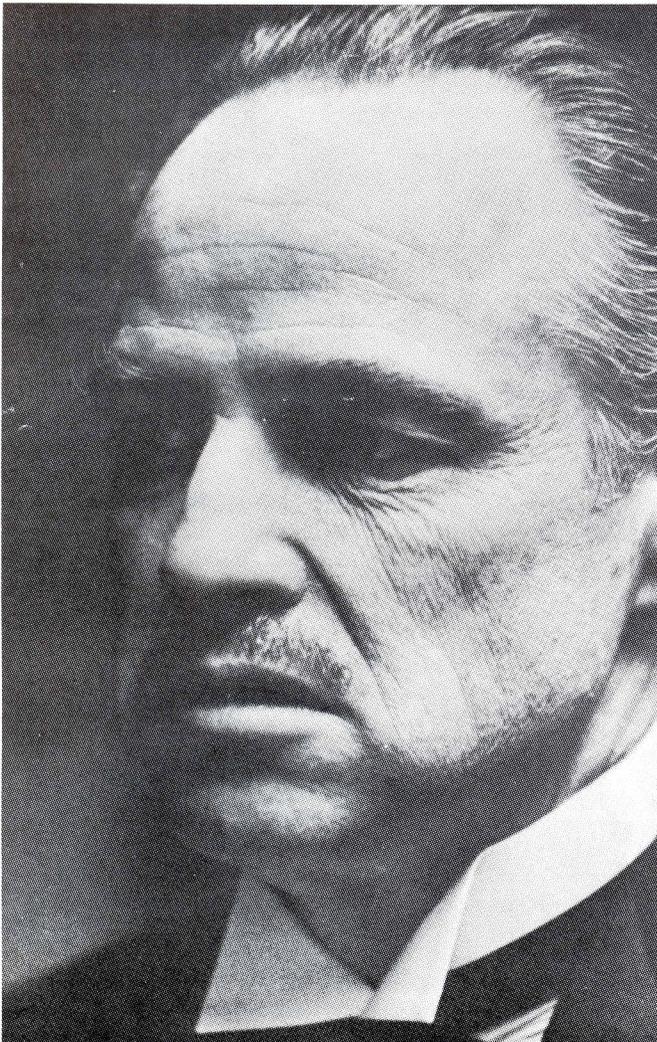


and the Men, la obra de Bernard Shaw, donde interpretaba al mayor Sergio Saranoff, aunque esta "vuelta" estaba más bien vinculada con ciertas formas de la caridad —y de la amistad— que con algún interés confeso por retornar a los escenarios profesionalmente.

Como estrella de cine, Marlon Brando se apoyaba, hasta el estreno en 1972 de *El Padrino*, en el prestigio de sus seis primeras películas (*Vivirás tu vida*, *Un tranvía llamado deseo*, *Viva Zapata*, *Julio César*, *El salvaje* y *Nido de ratas*) que lo elevaron rápidamente muy por encima del resto de los jóvenes actores de entonces.

Después de ganar un Oscar por su trabajo como estibador y boxeador fracasado en *Nido de ratas*, Brando se sometió a lo que siempre, al menos en palabras, se había negado: llevar a cabo papeles protagónicos en films eminentemente comerciales. *Desirée* (donde representaba a Napoleón), el musical *Ellos y ellas*, *La casa de té de la luna de agosto* (escondido detrás de un maquillaje y una serie de tics lingüísticos y gestuales que lo transformaban en un divertido japonés), *Sayonara* y *Los dioses vencidos* forman parte de esa serie. Estas películas tenían todavía cierto éxito de público, pero la crítica en general empezaba a hablar ya de la "pérdida de un gran talento".

En 1958 Brando tomó a su cargo la dirección de *El rostro impenetrable*, un western que iba a ser su única incursión como realizador, a causa de los records de tiempo de rodaje (más de un año) y de presupuesto (triplicó el dinero previsto) que batió. La filmación de esta película se encuentra en el centro justo de su carrera y, extrañamente, puede verse como una metáfora perfecta: la maravillosa divisoria de aguas en la que Marlon Brando, el actor



y la persona, hacen eclosión y ponen en evidencia sus contradicciones, tanto humanas como artísticas, a la vez que acrecientan sus respectivas famas de "personas de trato difícil". A partir de *El rostro impenetrable*, todos los estudios, cada vez que lo tengan en los elencos de alguna película —la venganza llama—, van a utilizarlo como chivo expiatorio. Actitud que se intensificará durante la década siguiente, la del sesenta, donde ninguno de los films en que Brando participó tuvo éxito. *Piel de serpiente*, basada en otra obra de Tennessee Williams, *Motín a bordo* (quizás la película peor planificada de la historia del cine y donde los productores se desligaron del asunto acusando a Brando de todos y cada uno de los inconvenientes, lo que no fue así), *The Ugly American*, *Bedtime Story*, *Morituri*, *La jauría humana*, *Appaloosa*, *La condesa de Hong-Kong* (al decir de muchos, un tremendo bodrio que dirigido por uno de los héroes de Brando, Charles Chaplin, aparentemente algo gagá para esa época), *Reflejos en un ojo dorado* (no muy apreciada película de John Huston, donde Brando encarna a un militar con tendencias homosexuales y masoquistas), *Candy* (para muchos la peor película en la que participó en toda su carrera), *Quémada* y *The night of the Following Day* fueron las películas de esa década. Algunas fueron consideradas interesantes por la crítica, pero nada oportunas para la carrera de Brando. A pesar de la desidia con que se tomaba su profesión y de la sucesiva cadena de fracasos —que lo único que lograban era que ninguna productora lo quisiera en sus films—, durante esa década infame se siguió escribiendo indefinidamente sobre él; más aun, se lo seguía llamando, aunque sonara irónico, "el más fino actor del cine americano".

Brando, hay que reconocerlo, contribuyó a la caída de su estrella mediante un dudoso gusto en la elección de guiones, rechazando ofertas que resultarían siendo grandes éxitos como, por ejemplo, *Laurence de Arabia* que cayó en manos de un entonces desconocido Peter O' Toole. Sus declaraciones sobre cuánto detestaba la actuación y su excusa —excusa eterna— de que filmaba sólo por el dinero parecerían querer dejarnos entender el por qué de esa cuesta vertiginosa y descendente. Puede hablarse, también, de súbita desilusión y autoconsciencia de haber desperdiciado lo mejor de su talento. Esa década del 60 fue, por otro lado, en la que más filmó. Aquellas malas elecciones pueden interpretarse como una forma de purificación por haberle salido las cosas demasiado bien desde un principio, primero y por su época de estereotipo hollywoodense, después. El background perfecto para poder enfrentar nuevos desafíos.

Hasta que llegó *El Padrino* (1972, año crucial), que reavivó su carrera, tanto él como su oficio parecían condenados a un callejón sin salida. El gran estratega que es Marlon Brando entrevió el momento justo para rehabilitarse y esconderse detrás de los maquillajes, gestos y sonidos que lo convertirían en Don Vito Corleone. La historia, así, comenzaría de nuevo. Brando, Marlon, que había nacido un 3 de abril de 1924 en Omaha, Nebraska, solía en sus primeras épocas en el teatro dar a los productores su propia biografía, cuando se la solicitaban, totalmente adulterada. Aseguraba haber nacido en Calcuta, Bangkok o Rangún, matizando esos datos con extrañas historias acerca de su padre, supuestamente el líder de una expedición zoológica por esas latitudes. Ya en esa época detestaba cualquier forma de intromisión en su vida privada. Y la ficción, cómplice como una película, formaba parte de sus métodos de evasión. Mantuvo esa postura durante toda su vida y la sigue manteniendo a ultranza en estos momentos de tragedia familiar que vive.

Los detalles de esa vida, esas zonas de silencio que él mismo eligió, preferimos dejarlos para toda aquella infinidad de biógrafos "no autorizados" que revolotean como mariposas desgastadas alrededor del objeto de sus deseos. Nosotros, en estas pocas páginas, intentaremos hablar un poco del cine y sus circunstancias.

Aquellos días salvajes

A Streetcar Named Desire
(*Un tranvía llamado deseo*, 1951).

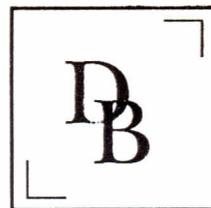
Cuando se filma esta película, el autor de la obra en que estaba basada —impresionante éxito de público y crítica en Broadway—, Tennessee Williams, era considerado por más de uno como el dramaturgo yanqui más importante del momento. Si bien nadie hoy por hoy apostaría un peso por su reputación, lo cierto es que el día en que Marlon Brando, un actor con poca experiencia, recibió al borde del escenario en pleno estreno un telegrama del autor en que le auguraba un futuro promisorio, debe haberse sentido más que sorprendido y halagado.

Un tranvía llamado deseo, su segunda película, transposición a la pantalla de aquella obra que el mismo Brando había venido representando en el teatro durante 18 meses consecutivos, iba a ser la sensación de la temporada y le abriría al actor definitivamente una puerta que nunca había tratado de forzar: la de Hollywood.

Vivian Leigh, Kim Hunter y Karl Malden lo van a acompañar en la empresa. Elia Kazan lo dirigirá. El elenco (excepto el trueque Leigh por Jessica Tandy) permanecía igual al de Broadway. Eso, sin dudas, hizo la tarea mucho más fácil. La historia comienza con el arribo de Blanche Dubois a Nueva Orleans para instalarse por un tiempo en el departamento de su hermana Stella, en una zona del barrio francés. Para llegar debió tomar un tranvía llamado Deseo —uno de los típicos simbolismos aburridos de los que Williams hizo uso y abuso—. Las dos hermanas son las distintas caras de una misma moneda: Blanche, una frágil neurótica, es mucho mayor que la poco complicada Stella que se siente satisfecha de su relación con su esposo, Stanley, el rudo, bruto, natural polaco que interpreta Brando.

Que Kowalski descubra que la sensibilidad —entre otras cosas— de Blanche es bastante artificial o que miente respecto a su pasado y a los registros familiares de propiedad no van a tornar al personaje ni más profundo ni más interesante. Pero la actuación de Brando es tan convincente que no es extraño que las críticas fueran unánimes. Ya en aquellas tempranas épocas solía quejarse de la cámara diciendo que el principal problema que tenía un actor frente a ellas era que presionaban de tal manera que uno no podía sentirse cómodo diciendo sus líneas. Cuando se le aseguraba que había estado muy bien en su papel, respondía que si eso era cierto se debía a que —a causa de la gran cantidad de veces que lo había

representado en el teatro— conocía y comprendía al personaje lo suficiente y entendía el significado de cada línea. Si Brando nunca estuvo definitivamente satisfecho de ser un actor, mucho menos lo estuvo con que a partir de esta brillante representación se lo tomara por el propio Kowalski en la vida real: “El siempre tenía razón, y nunca tenía miedo. Nunca se asombraba ni dudaba de sí mismo. Su ego tenía una extremada seguridad. Y tenía, sobre todo, esa clase de agresividad brutal que odio en la gente. Detesto a ese personaje”, aseguró alguna vez.



The wild one (*El salvaje*, 1953).

La historia de *El salvaje* es muy simple: comienza con la llegada de una jauría de motociclistas a un pequeño pueblo y finaliza con su partida, después de que, durante los 79 minutos de proyección de la película, la pantalla se estremezca con los vandalismos de las pandillas que lideran Johnny (Brando) y Chino (Lee Marvin), una parte escindida de la primera banda. De ahí en adelante es fácil imaginar los detalles por venir. Pero, sin embargo, *El salvaje* tiene muchos rasgos originales. Por ejemplo, está considerada como la primera película sobre las pandillas de motociclistas que más tarde harían época y, en ese sentido, se adelantó en buena medida a su tiempo. El género no aparecería como tal hasta doce años después y las pautas de estilo se basarían en este film.

Stanley Kramer, el productor, continuaba con el declarado fin de analizar los problemas sociológicos de Norteamérica y al elegir a Brando para el papel principal lo bendijo y le echó una maldición al mismo tiempo. La imagen del Johnny enfundado en su campera de cuero va a formar parte desde



Un tranvía llamado deseo

DB

entonces de la mitología del cine. Y, por supuesto, no muchos años más tarde de aquel polaco del *Tranvía*, el impacto que esta nueva película tuvo en el público fue tal que no les fue difícil deducir que si siempre hacia papeles violentos y rudos era porque se le parecían bastante.

“Antes de tratarme la gente ya creía conocerme. Yo soy el chico ese que anda en moto y que usa una campera de cuero con huesos pintados en la espalda. Soy rudo e insensible. Cuando sea viejo todavía me van a seguir embromando con lo mismo”. Una muy interesante película, *El salvaje* es la obra culminante del director de origen húngaro, Laslo Benedek, que tuvo una difusa carrera en Hollywood.

El film está basado en una historia real: la vandalización del pueblo de Hollister, California, en el verano de 1947 por una pandilla cuyos integrantes se hacían llamar llamar Los Anglenos. El guionista John Paxton fue al pueblo para recolectar los datos que alimentarían el argumento y el resultado es una película con poca continuidad narrativa y con toques eminentemente impresionistas.

Las audiencias de 1953 se sintieron shockeadas por el film — como hoy con *New Jack City* o *Boyz'n the Hood*— porque se la consideró gratuita y totalmente amoral.

Era evidentemente un signo de que los tiempos estaban cambiando, tanto en la pantalla como en la vida real de la sociedad americana.

Benedek dijo de su film: “El tema no es la delincuencia juvenil, sino la juventud sin ningún tipo de ideales, sin objetivos, que no sabe qué hacer con la enorme energía que posee. Lo que intenté demostrar es que si uno reacciona con violencia a la violencia, siempre va a perder. El film no es sobre los motociclistas, sino sobre la gente de pueblo, los comerciantes, la policía y su comportamiento.”

El salvaje obtuvo mucho de su efectividad —y la sigue obteniendo— del retrato que Brando lleva a cabo a la perfección.

Pero, como ya comienza a tornarse habitual, él mismo no fue muy entusiasta respecto al film: “Creo que fue un gran fracaso. Comenzamos haciendo algo muy valioso, tratando de explicar la psicología del marginal. Pero en algún momento del rodaje empezamos a dispersarnos. Y el resultado fue que, en lugar de descubrir por qué los jóvenes tratan de agruparse para expresarse a través de la violencia, lo único que hicimos fue poner esa violencia frente a las cámaras.”

On the Waterfront (Nido de ratas, 1954).

Hasta la aparición de *Nido de ratas* nadie se había atrevido a plasmar en la pantalla temas tan candentes como los problemas en los sindicatos, la organización laboral en el mundo de la industria.

Había algo de peligroso en rozar problemáticas por el estilo, y en ese sentido el productor Sam Spiegel, el director Elia Kazan (la última vez que había dirigido a Brando había sido en *Viva Zapata* un par de años antes), el guionista Budd Schulberg y más tarde el elenco de la película demostraron una gran valentía al lanzarse a la aventura de llevar a cabo una película tan explosiva para su época.

El film, que fue atacado en un principio por considerársele profascista y antisindicalista, es una denuncia virulenta en contra de aquellos que manipulan a su favor —léase mafia— a la masa portuaria de trabajadores ingenuos que pueblan las dársenas del puerto de Nueva York. La película tiene —como



El salvaje

parece obligatorio en los films del director— su moraleja: es necesario que el que trabaja luche por sus derechos y controle su propio destino.

La historia de Terry Malloy —un joven estibador con una frustrada experiencia como boxeador interpretado por Brando— es en ese sentido una parábola modelo. Su hermano (Rod Steiger) es un abogado que trabaja para el sindicato local de trabajadores portuarios que es manejado por Johnny Friendly (Lee J. Cobb), un matón que toma cierto afecto por Terry y que tratará de hacer las cosas fáciles para él. Pero las cosas no son tan fáciles como aparentan y Terry, que no es muy inteligente, pero sabe de qué lado está el bien, va a lograr en el transcurso del film y tras una cantidad múltiple de peripecias (su hermano muere en el camino; surge, como era de esperarse, una historia de amor; Karl Malden, disfrazado de cura, se transforma en su guía espiritual) logra que el resto de los trabajadores tomen conciencia y que el sindicato —destruido con los puños de Malloy en la definitiva última escena— quede de capa caída, aunque más no sea momentáneamente.

Nido de ratas fue un gran éxito en su época, no sólo por la excusa de su supuesto coraje, sino porque se la consideró una pieza perfecta desde el punto de vista dramático.

Kazan, que no repetiría una obra como ésta, estaba en el clímax de su carrera, y su capacidad de dirección de actores fue considerada insuperable. Seguía trabajando en el Actor's Studio (había sido su principal mentor), del cual Marlon Brando es considerado —algo arbitrariamente quizás— evidente deudor.

Sobre su actuación dijo el director: “A mi modo de ver, la performance de Brando en *Nido de ratas* es la mejor actuación masculina que he visto en mi vida”. El actor iba a ganar además su primer Oscar como mejor actor.

No en vano. Su Terry Malloy, por momentos estúpido, por otros arrogante, nunca se detuvo a pensar mucho en qué consiste la vida, pero hay un momento en que tiene que tomar una decisión frente al jardín de senderos que se bifurcan, y puede, finalmente, ver un hilo de luz con el que guiarse. Brando no sólo hace una actuación memorable sino que vuelve a su personaje decididamente creíble, y ese no es un logro que se encuentre todos los días.

Con el sello de Hollywood

Brando en sus épocas de primera juventud —fanáticas del teatro y de lo que Broadway representaba— detestaba Hollywood y todo lo que significaba. Pero si en un principio pensó que iba a poder dominar el sistema de la Meca del cine se equivocó y ni siquiera sus grandes escenas de rebeldía impidieron que, sobre todo en la década del 50, pasara a formar parte automáticamente de los elencos de las películas standard que se producían allí durante ese período.

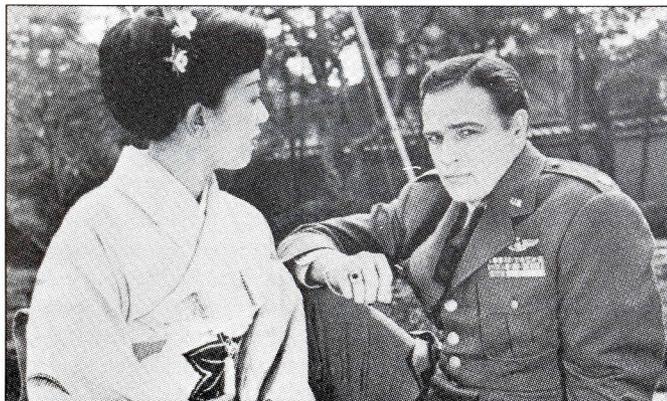
Dos películas modelo de lo que estamos hablando son *Sayonara* (1957) y *Los dioses vencidos* (*The Young Lions*, 1958), de las que, acto seguido, comentamos algunos detalles.

Sayonara (1957)

Joshua Logan no sólo fue el director de *Sayonara*, sino que fue el responsable de la película en el sentido más amplio de la palabra. Apasionado por la cultura del Japón, se encontró en 1951 con el escritor James Michener en aquel país y le pidió que escribiera una historia sobre el Japón contemporáneo con la idea de filmarla algún día.

Después de mucho trajinar y tras otras dos películas (*Picnic* y *Nunca fui santa*) realizadas en el interín, logró que Hollywood se interesara en la realización de la película y convenció a Marlon Brando sin mucho esfuerzo: él también amaba la gente y la cultura de aquel país y ésta era una buena excusa para volver a visitarlo y permanecer durante un extenso período. Se dice también que fue la única razón por la cual decidió poner la cara en el film.

Sayonara se sitúa en Japón durante la guerra de Corea donde un oficial americano de la Fuerza Aérea de nombre Lloyd Gruver (Brando, obviamente) se le cambia el destino al ser requerido desde el Japón. En realidad sucede que su futura familia política quiere que se pueda encontrar con Eileen (Patricia Owens), su novia. Pero con el transcurrir de la película las tensiones raciales van aflorando a través de distintas anécdotas que tocan de cerca a Gruver (que en un principio se sentía totalmente indiferente) y van a desembocar en una de aquellas relaciones mal vistas por la plana mayor del ejército agregado en el país oriental: se enamora de una bailarina japonesa y la trama se va complicando hasta virar a un drama previsible que sería aburrido contar. Los finales, a



pesar de todo son sagrados.

Brando se estaba convirtiendo de a poco (¿sin advertirlo?) en un modelo tradicional.

The Young Lions (*Los dioses vencidos*, 1958).

Los dioses vencidos es una película de alto nivel y, a su vez, un film que pretende llegar a la mayor cantidad posible de gente, lo que demuestra que ambas cosas no son siempre incompatibles.

En sus dos horas y media de proyección, la película cubre un amplio abanico de lugares en el marco temporal de la segunda guerra mundial, contando una historia múltiple e intentando filosofar —si se nos permite la palabra— acerca de los motivos y preceptos morales de ambos lados. Bajo la dirección de Edward Dmytryk, la larga y complicada historia avanza suave y coherentemente, incluyendo generosas dosis de sexo y violencia, romance, humor, geografías varias y mucho espectáculo. Marlon Brando tiene el papel de un joven alemán llamado Christian Diestl que abraza el nazismo como único modo de curar los males que padece su país y que termina su vida detestándolo. Su historia está mechada con las historias de dos americanos (un judío interpretado por Montgomery Clift y un cómico de Broadway que es interpretado por Dean Martin). La historia está contada de tal manera que se establece un vínculo entre las diferentes historias de los personajes hasta formar un nudo casi perfecto.

La obra suscitó unas cuantas controversias, entre otras cosas porque la novela en que estaba basada la película (una famosa historia de Irwin Shaw) fue modificada de un modo bastante arbitrario.

En una conferencia de prensa en Berlín, Brando dijo a un grupo de periodistas que “la película trata de mostrar que el nazismo es una cuestión de mentalidad, que nada tiene que ver con una determinada zona geográfica, que hay nazis —y gente de buena voluntad— en todos los países”. Un periodista alemán comentó al respecto: “Brando habla más como un estadista que como un actor”.



Aquel rostro impenetrable. Brando director.

Cuando terminó la filmación de *Los dioses vencidos* a fines de 1957, Brando empezó a tomarse muy en serio una idea a la que venía dándole vueltas desde hacía unos cuantos años: la producción independiente.

A través de la productora Pennebaker (fundada por él mismo) decidió participar en algún proyecto que le interesara especialmente. Primero se decidió por *Shake Hands with the Devil*, que fue protagonizada finalmente por James Cagney y Don Murray. Después por *Paris Blues*, una historia de músicos de jazz en París, película para la cual había comprometido a Marilyn Monroe, pero ante su deserción, perdió interés y fue reemplazado por Paul Newman.

Finalmente la productora decidió comprar los derechos de una novela —*La verdadera muerte de Henry Jones*, de Charles Nieder— que más tarde se iba a convertir, aunque muy distorsionada en *One-Eyed Jacks*, el único producto que dirigió el actor.

Pero los problemas —y conociendo a Brando no es tan sorprendente— comenzaron enseguida, e iban a transformar a la película en un récord en más de un sentido.

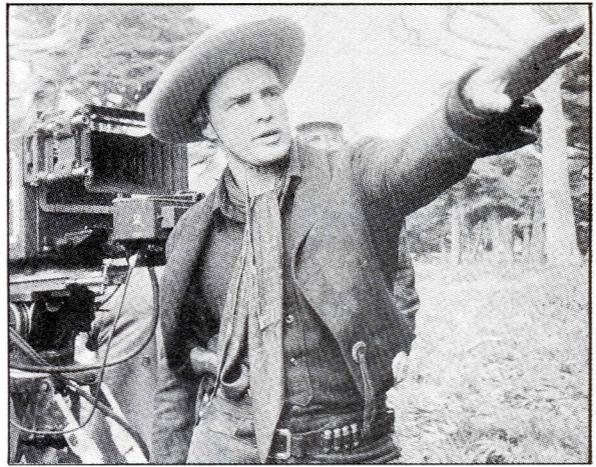
Los guionistas se sucedieron en rápida cadena, el tiempo y el dinero empezaron a evaporarse y el proyecto a quedar a medio camino entre el estancamiento y su posibilidad de realización. Stanley Kubrick, que trabajó durante seis meses como guionista y futuro director, finalmente se retiró para filmar *Espartaco*. Sus declaraciones fueron bastante claras: "Perdimos seis meses en este film y todavía no sé de que se trata". Brando no tardó en responderle que se trataba de "los 350.000 dólares que costó hasta ahora".

El período de gestación comenzó en el verano del 57 y el primer esbozo del guión se tuvo en abril del 58. Enseguida creció desmedidamente hasta convertirse en un denso manuscrito análogo al de *La guerra y la paz*. En realidad, nunca iba a ser terminado como tal.

La filmación comenzó efectivamente el 2 de diciembre de aquel año, con Brando detrás y delante de las cámaras, ya que ocupaba el doble rol de director y actor. El rodaje duró seis meses en lugar de los sesenta días planeados originalmente y a eso debió agregársele un día adicional —el 14 de octubre de 1960— para cambiar el trágico final que el director le había dado y transformarlo en uno semifeliz, condición impuesta por la distribuidora.

También, como era de preverse, hubo problemas con el presupuesto: del millón ochocientos mil dólares de un principio se pasó a seis millones, que no pudieron, obviamente, ser recuperados.

El film narra la historia de una amistad traicionada y la inevitable venganza posterior. Cuando el bandolero Dad Longworth (Karl Malden) abandona a su amigo Rio (Brando), y lo deja en manos de los federales mexicanos, no sabe lo que le espera. Después de cinco años de cárcel Rio saldrá a buscarlo para encontrar que se ha convertido en sheriff de Monterrey, California. La historia de la película es el doble juego que Rio lleva adelante para vengarse de Dad. Para eso va a implementar tácticas de diversa índole, como enamorar a la hijastra del ahora sheriff (interpretada por Pina Pellicer), para



después humillarla y más tarde enamorarse definitivamente de ella. Pero Dad aprovechará que Rio mata incidentalmente a un hombre para azotarlo en una de las escenas de flagelación más impresionante que registra la filmografía de Brando y a las que era tan adicto. Como si fuera poco, le rompe la mano con la culata del rifle y lo echa del pueblo. Rio, con el grupo de bandoleros con el que había venido para asaltar el banco de Monterrey —su excusa—, se dirigen hacia una aldea de pescadores junto al mar. Las escenas que ocurren dentro de esta geografía son de una belleza anómala para un western y la historia que se desarrolla dentro del film es análoga a la de aquellos que participaron en él. Brando, con su amor por el detalle, hizo permanecer, como Rio, un largo período de tiempo a su grupo junto al mar esperando el movimiento justo de las olas, mientras le permitía a su personaje recuperarse en el uso del revólver.

Tras el impasse, Rio volverá para vengarse de Dad, hasta que finalmente lo mata. Abandonará Monterrey prometiéndole a Louisa, la hija de Dad, que volverá, en un final de características semifeliz que reemplazaba a la muerte de la protagonista en el tiroteo en que Dad es asesinado. Brando filmó 350.000 metros de película, de los cuales imprimió un poco menos de 100.000. La película duraba en su versión original 4 horas y 42 minutos. Un verdadero escándalo para las películas comerciales de la época. Por supuesto, se le impuso que la posproducción fuera llevada a cabo por los distribuidores, que la redujeron a 2 horas 21 minutos.

Brando evitó siempre hablar de este film, aclarando que para él fue una experiencia sumamente agotadora y que se sintió muy poco feliz al no poder haberlo editado él mismo. Cuando el film se estrenó hizo conocer su público descontento. Pero a pesar de todos sus problemas de producción y de algunas escenas desvaídas, *One-Eyed Jacks* —un título que hace referencia a la duplicidad del hombre— es un film difícil de olvidar.

Permanece en el recuerdo por su extraña belleza visual —entre cuyas variantes se ofrece la utilización de ropas viejas y polvorientas que los westerns habían olvidado— y porque se parece mucho al hombre que la dirigió, que se solaza con sus propios y narcisistas primeros planos y sus escenas de autoflagelación.

También porque Malden y Brando, dos actores que se conocen a fondo, parecen ejecutar una brillante partida de ajedrez actuarial similar a la que llevan a cabo los dos personajes principales del film.

Motín a Bordo. Cuaderno de bitácora de una remake.

Después del fracaso estrepitoso de *El rostro impenetrable* y *Piel de serpiente*, ¿estaba la carrera de Brando en peligro, como muchos aseguraban? Aquellas películas lo habían llevado a rechazar *Laurence de Arabia*, que le había sido ofrecida por el productor Sam Spiegel. Pero todo el mundo pensaba que lo de Brando era una especie de pequeña desviación y que pronto retomaría su cauce. Y, ¿si no era Lawrence por qué no *Motín a bordo*? Superficialmente representaban lo mismo. Basado en una novela que fue best seller y una película que todavía todo el mundo recordaba, ofrecía espectáculo y romance, acción, aventura y elementos exóticos. Y había un rol interesante para alguien con el aspecto rebelde de Brando: Fletcher Christian, el primer oficial que se transforma en líder del motín contra el sádico capitán Bligh (que sería representado por Trevor Howard). Un dato adicional: había sido el viejo rol de Clark Gable, lo que convertiría al film en una nueva e interesante puja.

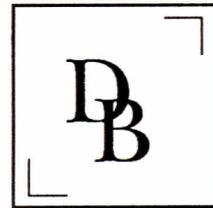
Brando se sintió interesado y ofreció al productor Aaron Rosenberg una sugerencia: si la historia continuaba un poco más allá de donde finalizaba la versión anterior, y se mostraba algo de la vida de los amotinados en la isla Pitcairne, sería más interesante para las audiencias modernas y le agregaría un toque de autenticidad que trascendería la remake. Rosenberg aceptó finalmente la idea y, según muchos, fue ése su primer error.

El problema que desataba la propuesta de Brando era que destruía la unidad estructural de la historia que tenía su clímax en el motín triunfante. Allí terminaba la película original, dejando el futuro de los amotinados en una especie de final abierto.

Los problemas de producción comenzaron enseguida. Pasaron una serie de guionistas hasta que, todos disconformes, se comenzó el rodaje con un libreto a medias. El ya nombrado Howard, Richard Harris, Tarita (la que iba se iba a transformar en amante y madre de varios hijos de Brando) y una gran cantidad de extras conformaron el elenco.

Se mandó a construir una reproducción del Bounty en astilleros escoceses que demoraron más de la cuenta en terminarlo y, para colmo, cuando el barco viajaba hacia Tahití para comenzar el rodaje estuvo a punto de naufragar. Ya en la isla del Pacífico, fuertes tormentas impidieron filmar siquiera una escena y se decidió volver a Hollywood para filmar interiores. Allí, tras una reunión con los productores, se decidió que el británico Carol Reed, hasta ese entonces director de la superproducción, se retirara y fuera reemplazado por Lewis Milestone (el de *Sin novedad en el frente*), un realizador que se llevaba pésimo con Brando. La vuelta a Tahití no fue, como el paisaje prometía, paradisíaca. Los inconvenientes con el clima volvieron a

repetirse y hubo problemas de otra índole, como la muerte de un extra durante la secuencia en la que un grupo de desertores trata de huir en un pequeño bote y es perseguido por canoas de nativos con Fletcher guiándolos. Antes de que la filmación finalizara, Lewis Milestone se retiró —durante el



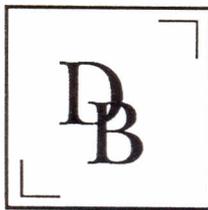
rodaje se comentaba que muchas escenas las había dirigido el propio Brando— y fue reemplazado por George Seaton para rodar solamente la última secuencia del film: la muerte de Fletcher, una escena memorable, de la que se dice que, para lograr el efecto dramático deseado, el actor permaneció acostado sobre unas 200 libras de hielo para poder así duplicar los temblores frente a la inminencia de la muerte.

Finalizada la tarea, *Mutiny on the Bounty* dejó una pérdida de unos 20 millones de dólares —el doble de su presupuesto original— y estuvo a punto de llevar a la MGM a la bancarrota. Durante los tramos de postproducción empezaron a aparecer en la prensa diversas historias sobre los problemas acaecidos en el set y, de algún modo, Brando parecía llevarse todas las culpas. Que había causado algunas demoras es indudable; que había tenido problemas con Milestone y con algunos de sus compañeros de trabajo —Harris y Howard lo detestaron— también es cierto, pero no lo es menos que a los medios, amarillistas en estos casos, siempre les es más fácil criticar a una persona en particular que a una productora poderosa y sin rostro visible, que además aprovecha la oportunidad de desligarse de los errores cometidos echándoselos a su star. Se juzgó —se prejuizó— la actuación de Brando más allá de lo que aparecía lisa y llanamente en la pantalla. Las críticas fueron despiadadas, entre otras cosas porque todavía se recordaba con afecto a Gable como Fletcher, más allá de que Brando hiciera una excelente actuación en forma de parábola. En un principio parece casi imposible que ese atildado dandy que es el oficial Fletcher pueda convertirse en un honorable insurrecto, que morirá en una perdida isla de nombre Pitcairne tratando de salvar a su barco de un incendio provocado por sus propios hombres.

Más allá de los inconvenientes que padeció el rodaje, ¿a quién le cabe duda hoy de que la actuación de Brando —más que el film— es un verdadero clásico?

VIDEOGRAFIA DE BRANDO

1951	Un tranvía llamado deseo	<i>A Streetcar Named Desire</i>	E. Kazan
1952	Viva Zapata		E. Kazan
1954	Nido de ratas	<i>On the Waterfront</i>	E. Kazan
1954	El salvaje	<i>The Wild One</i>	L. Benedek
1955	Ellos y ellas	<i>Guys and Dolls</i>	J.L. Mankiewicz
1956	La casa de té...	<i>The Teahouse</i>	D. Mann
1957	Sayonara		J. Logan
1958	Los dioses vencidos	<i>The Young Lions</i>	E. Dmytryk
1960	El rostro impenetrable	<i>One-Eyed Jacks</i>	Brando
1962	Motín a bordo	<i>Mutiny on the Bounty</i>	L. Milestone
1966	La jauría humana	<i>The Chase</i>	A. Penn
1969	Queimada		G. Pontecorvo
1972	Los que llegan...	<i>The Nightcomers</i>	M. Winner
1972	El Padrino	<i>Godfather</i>	F. Coppola
1973	Último tango en París	<i>Last Tango in Paris</i>	B. Bertolucci
1978	Superman		R. Donner
1979	Apocalipsis Now		F. Coppola
1980	La fórmula	<i>The Formula</i>	J.G. Avildsen
1990	Un novato en la mafia	<i>The Freshman</i>	A. Bergman



Dos variaciones sobre El padrino

Variación I: Brando a prueba.

En algún momento de 1971, Marlon Brando apareció sorpresivamente en las oficinas de Robert Evans, por aquel entonces jefe de producción de la Paramount, con un fin sin precedentes en su ya larga carrera: el de conseguir que le dieran, costara lo que costara, el rol de Vito Corleone en *El padrino*. Evans recuerda que el actor le dijo: “Conozco a mucha gente en Hollywood que cree que estoy listo y sé que usted ha oído muchas historias sobre mí, y algunas de ellas son ciertas. Pero puedo hacer ese papel, y hacer un buen trabajo”.

Antes de este encuentro Brando había hecho algo más impensable todavía: había aceptado hacer la prueba para un film por primera vez en su vida. Era simplemente una prueba caracterológica, sin diálogo alguno, dándole importancia a los gestos y al maquillaje para ver si el actor —que por aquel entonces tenía 47 años— daba el tipo para representar a un personaje dos décadas mayor. Coppola, un joven director, había llevado una cámara de video a la residencia de Brando y filmado las poses del futuro padrino que previamente se había untado el pelo con pomada de zapatos, dibujado un bigote y rellenado los costados de la boca con servilletas de papel para ensanchar su cara. Dicen que cuando se mostró el tape a los productores muchos no pudieron —o no quisieron— reconocerlo. Y si bien todos admiraron la caracterización, nadie consideraba oportuno contratar un actor que podía traer problemas. Su fama lo precedía largamente.

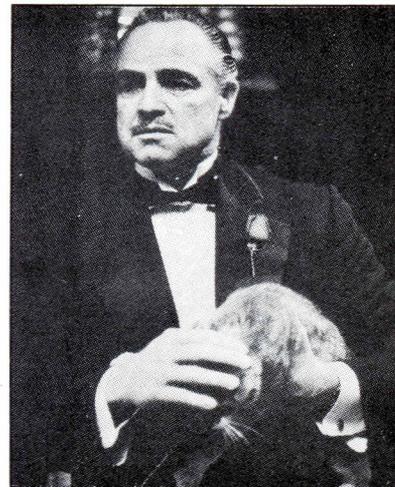
Muchos se preguntaban si podría actuar en el film sin que sus, así consideradas, “faltas de disciplina” surgieran en pleno set y multiplicaran *ad infinitum* el presupuesto establecido, como tantas veces había ocurrido. Sospechas quizás bien fundadas, pero lo que nadie se imaginaba de antemano es que tanto Coppola como el guionista Mario Puzo querían en el papel a Brando o, en todo caso, al británico Laurence Olivier, quien por aquel entonces estaba muy enfermo, y estaban dispuestos a llevar esa decisión hasta las últimas consecuencias. La devolución de gentilezas se daría en el set.

¿Por qué interésó a Brando tanto el papel? El mismo lo definió muy bien y tenía conciencia de lo que el film significaba en el momento en que iba a ser rodado. Según él —y muchos no iban a estar de acuerdo con estas apreciaciones— *El Padrino* hablaba metafóricamente sobre la mentalidad corporativa americana, que él tanto detestaba. Algo así como una imagen perfecta del capitalismo devorador de su país. Para él los gánsters parodiaban el establishment: “La frase más importante de toda la historia es que cuando quieren matar a alguien es siempre una forma de política. Antes de apretar el gatillo simplemente le dicen: ‘Sólo negocios. Nada personal’”. Pero otros factores, tal vez más obvios, influyeron. El personaje de Don Corleone era un personaje muy rico, muy superior a cualquiera de los que Brando hubiera realizado en los últimos tiempos y ocupaba, a pesar de su relativamente breve participación, el centro exacto de una vasta y oscura épica. Le daba además la posibilidad de esconderse y perderse, como pocas veces, debajo de la piel de un personaje, una de sus predilecciones, que no había podido llevar a cabo desde el

Sakini de *La casa de té de la luna de agosto*, en 1956.

Todos los extraños acentos, raros peinados y vestimentas varias que había utilizado en los últimos tiempos habían sido como un juego algo trivial. Don Corleone parecía convertirse en el personaje que Brando había estado esperando a través de las décadas. Su actuación va a ser finalmente no un mero ejercicio de técnica — como muchos creyeron ver en el film— sino que

deriva de la observación y la imaginación más pura y no solamente de la autoexploración. En los comienzos de los setenta se iba a convertir, al menos en una película, en el nuevo Paul Muni, escondiendo brillantes y extraños acentos, ocultándose bajo la máscara que le regalaba la perfección del maquillaje. Pero nos queda todavía un elemento más, mucho más pragmático. Dado que el suyo era un rol que funcionaba como pivote y aparecía en pocas escenas, su presencia en los sets sería requerida por corto tiempo, un mes a lo sumo, frente a los 90 días que demandaría al resto del equipo. De ese modo evitaría el tedio y el desgaste de un largo rodaje, cosa que todos los actores detestan, Brando especialmente.



Variación II: Brando en el set.

Si en la filmación no hubo roces, si Brando tuvo un comportamiento casi perfecto y se llevó a la perfección con el resto del elenco y de los técnicos, se debió a la excelente relación que trabaron el actor y Francis Ford Coppola. Pocas veces se hace hincapié en lo importante que es para un actor el que se llegue a buen puerto en las charlas con el director. Coppola obtuvo la representación que necesitaba, disciplinada, brillante y Brando que se cumplieran las condiciones que él requería para poder llevar a cabo esa performance. O como dijo el propio director: “Antes de empezar, yo lo tenía por un extraño, mañoso titán. Pero resultó muy simple, muy directo. Es muy sensible, le gusta que lo traten con honestidad, que lo oigan y se le diga ‘no’ cuando su idea es estúpida y ‘sí’ cuando su idea es buena... traté de evitar la discusión intelectual e intenté que sintiera que nadie estaba tratando de sacar provecho de él”.

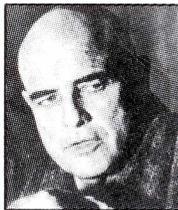
La estrategia funcionó. Incluso Brando fue de ayuda en los aspectos más insospechados. Por ejemplo, en buena medida es gracias a él que Al Pacino pudo encarnar a Michael, el hijo de Corleone que tras su muerte tomará las riendas familiares. El mismo convenció al productor Evans. Más tarde, cuando tras unos días de filmación la suerte de Coppola como director parecía echada, Brando hizo saber que si el director se iba él lo seguiría. Pero su contribución más importante fuera de la cámara fue el modelo que significó tanto para el joven director como para el resto del elenco. Y aunque siguió conservando algunas malas costumbres —a veces no se presentó a trabajar los lunes o exacerbó su manía de improvisar las líneas o de escribirlas sobre los propios compañeros de actuación— parecía jugar dentro del set a ser algo así como el padrino de *El padrino*. Un extraño Vito Corleone de la cordialidad.

Piel de serpiente



De cómo una campera puede preservarse a través de los films, casi secretamente, sin que nadie lo recuerde. Hace poco, en *Corazón salvaje*, la última producción de David Lynch, se pudo ver a Nicolas Cage vistiendo, como en un desfile de última moda, una campera de piel de serpiente que muchos consideraron sumamente original. También se lo vio trepándose a un auto y partir a toda velocidad hacia el Deep South hasta llegar a la mismísima Nueva Orleans, ciudad desde la que va a partir Val Xavier, el personaje de otra película, *Piel de serpiente*, que Sidney Lumet dirigió en 1961. Lynch atribuyó la idea de la campera al propio Cage, aunque viendo su vestimenta estilo Presley y sospechando que vio aquella película de la que hablabamos, estrepitoso fracaso comercial, en la que Brando utilizaba una campera idéntica, empezamos a dudar de la espontaneidad de la elección. Esa campera significaba para el personaje de aquella vieja película su "libertad respecto de las convenciones". Lo mismo, exactamente lo mismo que reclama para sí el personaje interpretado por Cage apenas sale de la cárcel. *The Fugitive Kind*, tal su título original, es la versión cinematográfica de *Orpheus Descending*, una obra de Tennessee

Ultimas escenas



Desde mediados de los 70, Brando no ha vuelto a filmar ningún gran protagónico. *Ultimo tango en París* (1972), la película de Bertolucci, tuvo —aunque la esperanza todavía no se ha perdido— algo de testamento anticipado. Como si, después de esa entrega desgarradora y definitiva, hubiera llegado a un punto tan alto en su carrera que ya no necesitara reafirmarla. A partir de entonces las apariciones de Brando en distintas películas tendrán que ver con su necesidad de dinero —abundarán los papeles cortos— o su viejo interés por los temas sociales relacionados con los derechos de los negros y de los indios. Su primera película después de aquel suceso fue *Duelo de gigantes* (*Missouri Breaks*; 1976), un extraño (y aburrido) western que perseguía un objetivo eminentemente comercial: el de juntar a una nueva estrella como Jack Nicholson con una estrella más veterana como era Brando. Pero la película tiene mucho de bostezo y recuerda aquellas viejas épocas en que nuestro actor se interesaba poco y nada en los proyectos en los que se comprometía. Un rol mínimo en *Superman* y una aparición de diez minutos en *Apocalipsis Now* de Coppola caracterizando al Coronel Kurtz oculto en los fondos de la selva vietnamita, y *La fórmula*, donde un Brando abúlico se regodea detrás de un escritorio, le van a dar buenos réditos desde el punto de vista económico. Paralelamente seguía organizando proyectos personales, como la realización de una nueva película que se suponía iba a dirigir. Sólo sabía que podría ser una historia que reivindicara a los indios o a la raza negra; pero al ver la primera parte de la

Williams. Este último siempre insistió en que quería que la llevaran a la pantalla con Brando y Anna Magnani en los roles protagónicos —sus favoritos—. Después de una seguidilla de negativas, se logró que los actores aceptaran.

Val Xavier, el personaje de Brando, es una especie de trovador que pertenece a la "clase fugitiva... aquella que no pertenece a ningún lugar en particular". Sailor, Sailor.

En un pueblo sureño, con su camperita y guitarra al hombro, encuentra a una dama madura con un esposo cercano a la muerte, la Magnani, que frente a la turbadora presencia de Val empieza a sentir renacer su juventud.

No hay que aclarar casi que esa presencia revolucionaria al pueblo, y que Val finalmente encuentra, pobre Orfeo moderno, a la muerte en lugar de a una Eurídice susceptible de ser rescatada.

A pesar de que la película fue sumamente criticada en su momento, la actuación de Brando tiene cierta extraña luminosidad. Es cierto que en muchos momentos parece estar huyendo de la posibilidad de parecerse a aquel lejano Kowalski en el que Williams parecía haberlo encasillado, pero también le otorga a su personaje cierta originalidad.

Joanne Woodward, que hace el papel de una insoportable ninfomana, después que Brando y la Magnani mueran en un incendio va a recoger la campera de serpiente de entre las ruinas, mientras murmura que "las cosas salvajes dejan su piel en el camino, así la raza fugitiva puede seguir a los de su clase".

Val Xavier terminó mal. Brando, desde el punto de vista profesional, también. A Sailor, a pesar de todos los traspies, no le fue tan mal. A Lynch, de más está decirlo, tampoco.

miniserie televisiva *Raíces*, Brando desistió de su proyecto y ofreció sus servicios para una eventual continuación. "No soy ningún snob respecto de la televisión", aclaró para los que no le creían cuando defendía la televisión como medio de expresión. En esa segunda parte personificó a George Lincoln Rockwell, fundador del partido neonazi americano. Por su interpretación ganó un Emmy.

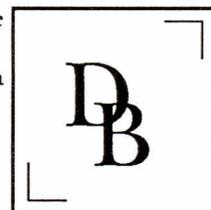
A pesar de que en 1980 se aseguraba que tenía agenda completa y se enumeraba con mucha soltura las distintas películas en que actuaría, lo cierto es que no apareció en las pantallas hasta hace un par de años haciendo un breve papel —el de un cínico y a la vez idealista abogado que lucha contra las leyes del Apartheid— en *A Dry White Season*, una película que dirigió Euzhan Palcy, basándose en la novela del escritor negro sudafricano André Brink. Poco después de estrenada la película, acusó a los productores de no haber hecho las contribuciones prometidas a distintas asociaciones opositoras al régimen africano.

Y, finalmente, en el 90 se estrenó *Un novato en la mafia* (*The Freshman*) donde retoma el personaje de Corleone, pero en clave de farsa. Uno no puede menos que admirar el sentido de la autoironía con el que se expone frente a la cámara. Su actuación tiene una frescura inesperada y en ella saca a relucir toda la magia de su arte; por ejemplo, cuando visita al joven protagonista (Matthew Broderick) en la habitación de su residencia universitaria y se producen unos silencios maravillosos que dicen más que mil palabras.

Y así lo vemos a Marlon, ya viejo, gordo, hablándonos sin hablarnos, dejándose ver sobre la superficie de la pantalla como un ícono mayúsculo.

Se dice —se promete— que interpretará a Torquemada en la superproducción que, sobre Colón, filmará el año que viene Ridley Scott.

Los fanáticos, a esperar.



El gato de Harry Lime

por Rodrigo Fresán

Conozco gente que es capaz de matar por determinada escena de determinado film. Me refiero, claro, a la escena del crimen.

La escena del crimen puede florecer en el más pútrido de los pantanos y redimir a la peor película jamás filmada. La escena del crimen puede ser el latido central de una obra maestra, uno de esos films que parece armado con innumerables escenas del crimen.

La cuestión es que ahí están todas ellas, sonriendo como mujeres culpables que esperan ser invitadas a bailar. ¿Cómo negarse? ¿Qué sentido tendría? ¿Está ocupada esta butaca?

Alguna vez quise ser el gato de Harry Lime. Alguna vez quise escribir un cuento desde la óptica del gato de Harry Lime. Alguna vez quise silbar por las calles húmedas de Viena la pegadiza música de cítara de Harry Lime. De todos estos deseos sólo me fue concedido el último y, aun así, no silbo demasiado bien. Pero estaba en Viena y en Viena transcurre *El tercer hombre*.

El tercer hombre fue dirigido por Carol Reed en 1949 y *El tercer hombre* es uno de esos contadísimos films que no están basados en ningún libro célebre pero cuyo guión pertenece a un escritor célebre. El escritor célebre escribe después el libro célebre basado en las imágenes ahí adelante pero, sorpresa, el libro célebre escrito por célebre escritor basado en célebre film llega a ser tan bueno como el célebre film en cuestión. La novela termina funcionando como prestigioso recuerda-escenas. Lo mismo, si no me equivoco, ocurre con el *El salario del miedo* y paren de contar.

De aquí que esta súbita alteración de enunciado básico que no deja de afirmar aquello de *sí, pero el libro era mejor* intriga especialmente a escritores y sobre todo a mí que, además de ser escritor alguna vez quise ser el gato de Harry Lime.

El escritor célebre que escribió *El tercer hombre* se llamaba Graham Greene. Nació en 1904 y murió en algún lugar de este año. Un minuto de silencio.

Varios minutos de silencio —*El tercer hombre* dura 1 hora y cuarenta y cuatro minutos— porque, después de todo, estamos viendo una película y no un video. La gente habla mientras ve videos y después, por inercia, habla en los cines. Lo que está muy mal, si lo piensan un poco.

El gato de Harry Lime, entonces.

Harry Lime está muerto y su buen amigo, el escritor Rollo Holly Martins corre por las calles de la Viena de posguerra exclamando: "Sombra terrible de Harry Lime, voy a evocarte".

Héroe de adolescencia que rápidamente muta a canalla adulterador de penicilina, Harry Lime es, finalmente, el misterioso tercer hombre que funcionó como hipotético testigo de su propia muerte. Parece complicado pero no lo es tanto.

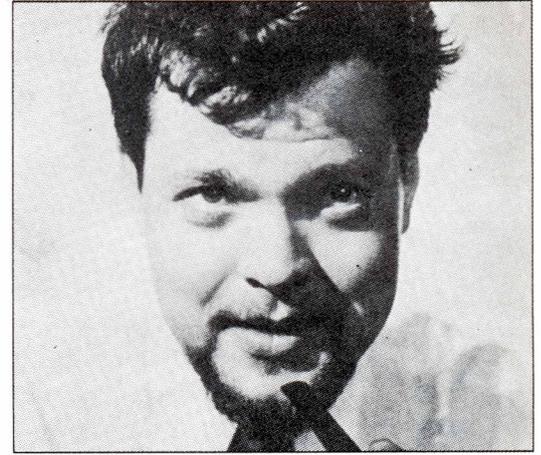
Rollo Holly Martins es Joseph Cotten.

Harry Lime es Orson Welles.

Viena es la ciudad de Viena.

El nombre del gato de Harry Lime no figura, desgraciadamente, en ningún lado.

Y la escena del crimen es más o menos así: Martins conversa con Anna, amante de Harry que insiste en no olvidarlo. Por ahí anda el gato de Harry Lime que sale por la ventana, gatea por la calle húmeda y, finalmente, se detiene junto a los pies



de un hombre que no podemos ver pero que, intuimos, se trata de aquel que anda diciendo "Rosebud" de aquí para allá. El guión de Graham Greene dice así:

93. PORTAL. EXTERIORES. (NOCHIE):

El gato llega junto a las piernas del hombre —maúlla y se frota contra la botamanga de su pantalón— tiene hambre. Y eso es todo. Y es más que suficiente.

Minutos después, Rollo se detiene nervioso en una esquina. Siente que lo observan y, nervioso, increpa a las sombras en blanco y negro. No le contestan. Una mujer abre una ventana y le dice que no moleste. La mujer le dice *Seien Sie ruhig, Gehen Sie weiter*; lo que significa algo así como "silencio, váyase a otro lado". La luz de la ventana golpea un rostro. El director de fotografía de *El tercer hombre* fue Robert Krasker y ahí resucita Lime que sonríe igual que Welles y entonces tenemos la sensación, la incómoda sensación, de no saber bien dónde termina Harry y empieza Orson.

"¡Harry!", exclama Rollo.

Eso es todo. Y es más que suficiente.

Pero no. No es todo. Hay más. *El tercer hombre* ganó el Grand Prix de Cannes '49 y está la escena en la rueda de la fortuna donde Orson Lime recita el famoso parlamento de los relojes cucú. Está la persecución por las alcantarillas. Está el nenito ese que no para de gritar y gritar. Está el final como al principio, de vuelta al cementerio donde Anna sigue de largo y Rollo descubre que ha perdido de una buena vez por todas su inocencia observado por el Mayor Calloway a quien su madre insistía en llamar, vaya uno a saber por qué, Trevor Howard. Todo es más o menos así, creo, pero no puedo jurarlo. Me acuerdo, sí, que entonces sube la música de cítara de Anton Karas —una música bastante insoportable pero hipnótica en su astucia— y que todo termina más o menos mal, más o menos bien. Como ocurre con la vida. Es esta cualidad verosímil de ciertos films la que nos obliga sin esfuerzo alguno a sentirnos parte del asunto, a movernos en blanco y negro como si nuestros cuerpos fueran bidimensionales y nuestros primeros planos midieran tres metros.

Así llegué a Viena vía Venecia y —¿a quién le importa Freud? ¿a quién le importa Mozart? ¿quién necesita una novela de John Irving?— lo primero que hice fue irme al Grinzig Park y trepar a la rueda de la fortuna. No recuerdo bien qué día fue.

Estoy seguro, sí, de que el año era 1983, que silbaba

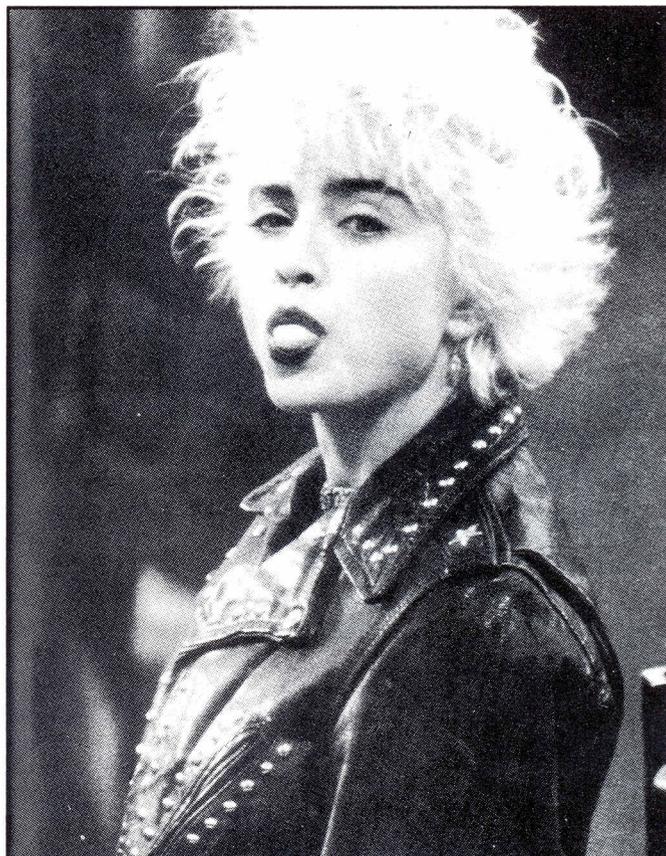
—pésimamente— como una cítara atropellada por un automóvil y que el mundo, desde ahí arriba, se me presentaba como el mejor de los mundos posibles.



¿Verdad o consecuencia?

A propósito de la última película de Madonna

por Eduardo Hojman



Madonna no canta bien. De hecho, se podría decir que canta bastante mal. Su voz evolucionó de un sonido chillón y débil a un cantar más caudaloso, gracias a la ayuda de las máquinas. Sin embargo, sigue siendo una cantante mediocre, quebrada, al borde de la desafinación, desabrida, sin personalidad, una más entre el universo de las descartables. Su voz, en suma, ni siquiera suple con encanto o garra esas faltas.

Las canciones que canta llevan su firma, lo cual, hoy en día, no es garantía de autoría. De todas formas, no son grandes obras de armonía o melodía, no pasarán a la historia, se confunden entre las tantas que se emiten día a día en las radios del planeta.

Tampoco de sus letras se puede hablar maravillas. No escapan a la mediocridad del planteo general.

La idea es: si ni su música, ni sus canciones, ni su voz, pueden explicar ni servir de soporte al tremendo éxito de Madonna, ¿entonces, a qué se debe? O en otras palabras, más sociológicas: ¿Qué alimenta el mito?

Con ánimo de encontrar la respuesta a esta pregunta, pero sin demasiadas esperanzas, fui a ver esa película que dan ahora. Esa que se llama:

En la cama con Madonna

Se podría empezar a decir que, a lo largo de todo el filme, Madonna define su arte con una ausencia, no con una presencia: Madonna tiene mucho que ver con la música, pero eso no es lo principal. Y eso se demuestra de una manera muy simple: *En ningún momento de la película sus músicos aparecen. No se los ve ni siquiera en las tomas de los conciertos en vivo. No están mencionados en los créditos del final, aunque sí aparece hasta el último meritorio. La música, en el fenómeno Madonna, es un*

ornamento. Entonces, he aquí un primer elemento de análisis. Por si quedara alguna duda, ella misma aclara la situación en un diálogo con sus dos coristas, negras ellas, de poderosas cuerdas vocales.

—Yo canto mal—gimotea.

—Vamos, no es así—mienten, caritativas, ellas.

—De todas formas—se repone—, soy una estrella, ¿no?

—Claro—afirman ellas. Y uno no puede menos que coincidir.

¿Y quiénes son, entonces, los privilegiados convidados del estrellato de nuestra señora, los coprotagonistas indiscutidos de *En la cama con Madonna*?

Verdad o Consecuencia

Ese es el subtítulo de la película, y el nombre de un juego al que ella juega. Cuando uno de sus bailarines se niega a contestar la pregunta de Madonna, ella le pide que le muestre su miembro viril, aunque

después se descubrirá que no lo es tanto. Todo en el medio de un juego, que adquiere más sentido ficcional aun cuando uno repara en el hecho de que ese bailarín, al igual que todos sus compañeros menos uno, es homosexual confeso.

Por lo tanto, no hay peligro. El sexo de Madonna es otro ornamento más.

¿El más importante? Sí,

puede ser. Tal vez sus canciones no venderían tanto si no *juguetearan* con la idea de un sexo contra todo tabú: por ejemplo, con los santos católicos. La *virgen*, no deja de tener su impacto. Pero es ficción, muchacho, sólo está actuando. “¿Te desnudas en escena?” le pregunta su incomprensivo padre. “¡No!” lo tranquiliza ella. Ya nosotros, de paso.

Entonces podríamos empezar a arriesgar hipótesis. Por ejemplo, decir que Madonna nos vende sexo. Aunque eso no es ninguna novedad. También comerciaron en el mismo campo infinidad de actrices y músicos. Es más, el sexo es un componente importantísimo en el rock'n roll.

La diferencia tal vez esté en qué es lo esencial en la imagen de Madonna: ¿el sexo o la música? La música ya vimos que no. ¿Entonces el sexo? Tampoco.

Los personajes más importantes de la película son los bailarines. Y ella no baila nada mal. El show y la escenografía son impresionantes y exquisitos a la vez. La coreografía puede ser un poco histérica pero es, sin duda, contundente. Madonna es sobre un escenario. O frente a una cámara, como acota, sin ironía, su ex pareja, el actor y director Warren Beatty.

Es decir que lo que nos vende es el producto Madonna. Que canta, baila y es traviesa y libre. Que flirtea con el sexo y es linda. Algo así como la novia de América.

Justamente. He aquí la cuestión. Madonna se parece muchísimo a Marilyn Monroe, semejanza que explota sin

reparos. Hay hasta videos en los que la imita. *El producto que se nos vende se parece bastante a aquel romance de antaño, a la verdadera novia.*

Digamos que Madonna se ofrece como la Marilyn Monroe de los tiempos que corren.

Star 80

¿Podría esta era post-reaganiana, individualista, pletórica en cultos a la salud y en manuales de autoayuda, esta época de higiene histérica, miedo al SIDA y apegos obsesivos a la seguridad del bunker tecnologizado, este tiempo de emociones moderadas, de placeres económicos y de leves peligros artificiales, bancarse a una mujer del espesor de Marilyn? Una mujer de la que se sabía tan poco que, por lo tanto, daba pie a todas las posibilidades. Una mujer que era, a la vez, ingenua e inteligente, tonta y peligrosa. Una mujer cuyo cuerpo no tenía

la solidez del *body-gym* sino la languidez y la voluptuosidad del sexo humedecido. Una mujer que ocultaba el doble de lo que mostraba, que tenía un espesor inalcanzable y seductor. Una mujer perversa. Una mujer que flirtea con la muerte, que une en su cuerpo a Eros y a Tanatos y que, en un último, majestuoso desplante, se suicida.

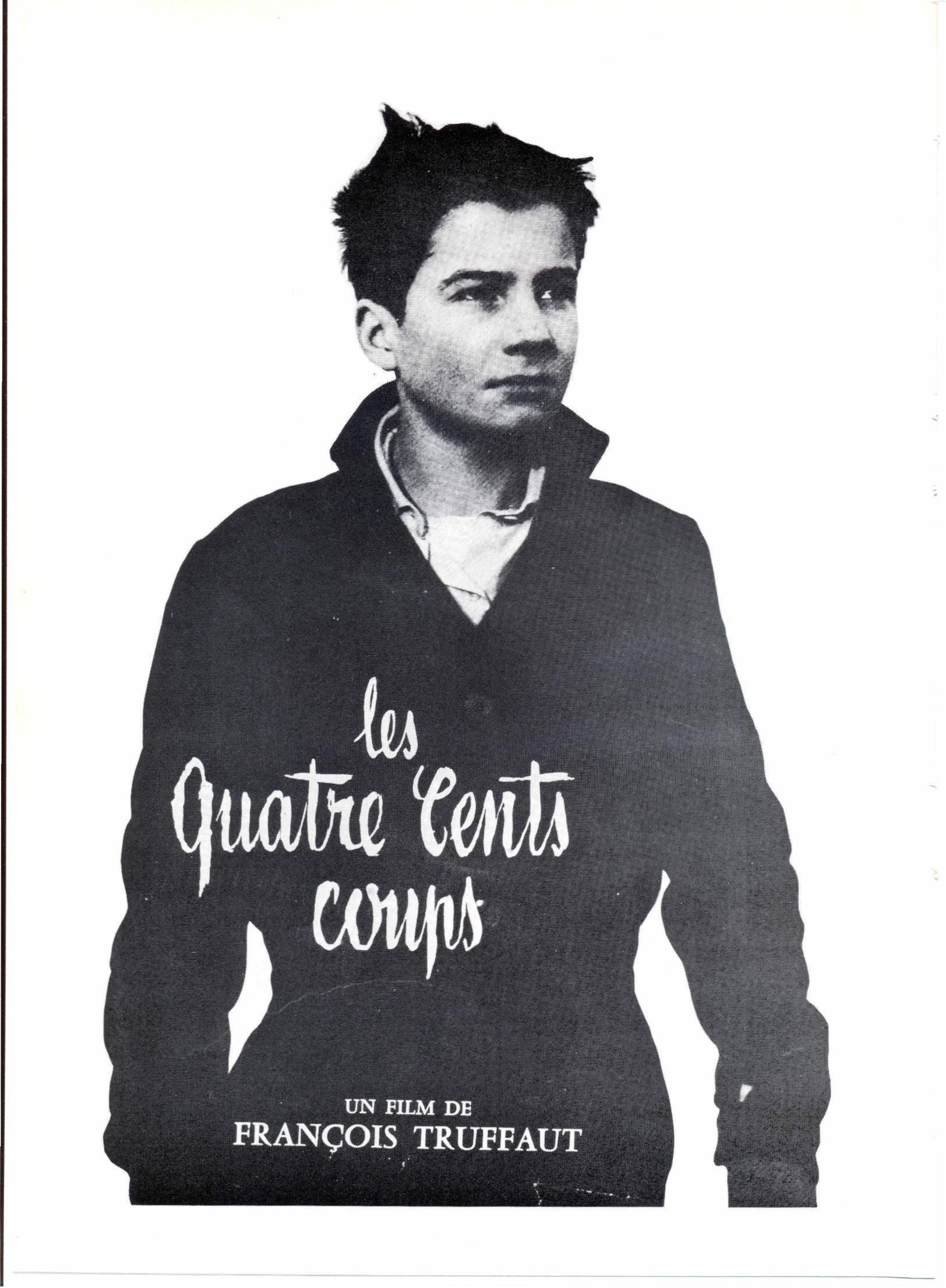


Madonna, por el contrario, es extremadamente saludable. El sexo no es misterio sino luz de día. Madonna baila y salta y, como diría un poeta español, “está bien plantada”. Tiene un cuerpo duro y resistente. Como todos, le teme al SIDA y lucha contra él. Madonna, el producto, no nos depara sorpresas más allá de algún que otro mohín o un contacto más o menos profundo entre su mano y su pubis. Madonna, el producto, hace una película donde se muestra entera, en la intimidad, y resulta ser una niña traviesa pero buena, que visita a sus amigas de la infancia, que es como una madre para sus bailarines, que reza antes de subir a actuar, que se muere por la aprobación de su padre y su hermano. Madonna se nos vende como algo claro, transparente, sin misterio alguno, sin espesor, sin oscuridad.

En una escena de la película, ella relata su pasión por el actor español Antonio Banderas. Cuando descubre que él está casado, se va al baño a llorar, en vez de tratar de hacer cornuda a la mujer de él. *Para la película*, es decir, *el producto Madonna*, el que se presenta como objeto del discurso, respeta temas como la fidelidad y la familia. Y ése es un mensaje imperativo en los tiempos que corren.

Más allá de que la mujer real que encarna a Madonna se conceda todas las perversiones y ambigüedades que sean, la imagen que nos entrega como propia es higiénica, gimnástica, clara y espantosamente chata.

Una Marilyn de los '80. Sin peligro. Sin descontrol. Sin sangre.



les
Quatre Cents
coups

UN FILM DE
FRANÇOIS TRUFFAUT



La infancia recuperada

Los 400 golpes de François Truffaut analizados por el director

compilación de Anne Gillain

¿Cómo se le ocurrió la idea de *Los 400 golpes*?

En un comienzo se trató de un proyecto de corto metraje de 20 minutos llamado *La Fugue d'Antoine*. Era la historia de un niño que por haber mentido en la escuela para explicar su ausencia, no se animaba a volver a su casa y pasaba la noche en las calles de París. Poco a poco se transformó en una especie de crónica de los 13 años (para mí la edad más interesante).

¿Por qué eligió como tema principal la aventura de la adolescencia?

Hacía mucho tiempo que el tema me obsesionaba. La adolescencia es un estado reconocido por los educadores y los sociólogos y negado por la familia, los padres. Diría que el destete afectivo, el despertar de la pubertad, el deseo de independencia y el sentimiento de inferioridad son los signos característicos de este período. Cualquier molestia conduce a la rebelión y esta crisis se denomina "originalidad juvenil". El mundo es injusto, entonces hay que arreglárselas y uno pega los cuatrocientos golpes. [Algo así como "se le arma la podrida"]

Se habló de autobiografía...

Yo también tuve una escolaridad agitada; pero no todo en *Los 400 golpes* es autobiográfico. En cambio, todo lo que ocurre es verídico: que esas aventuras hayan sido vividas por mí o por otros, lo esencial es que han sido vividas.

La idea se me ocurrió gracias a un programa de televisión: *Si c'était vous*. Los directores, Blüwal y Marcel Moussy, lograban interesar al espectador por los conflictos entre padres e hijos. Moussy se convirtió posteriormente en el autor de los diálogos de la película. Si yo hubiese estado solo habría tenido la tendencia a retratar a los padres de manera caricaturesca, a hacer una sátira violenta pero no objetiva. Moussy me ayudó a hacerlos más humanos, más cercanos a la media. Moussy nunca había trabajado en cine y se encontraba muy interesado en hacerlo. Nos entendimos muy bien. Enseguida me di cuenta de que era imposible escribir los diálogos para los niños. Había que contarles la situación y ellos mismos formulaban las frases. Por el contrario, todos los diálogos para los padres, el profesor, etc. fueron escritos por Moussy y se conservaron íntegramente. Creo que son muy buenos. Moussy había sido profesor en una época. Se nota visiblemente en las escenas escolares. Por otra parte, Moussy me ayudó muchísimo a construir el guión. Yo tenía páginas y páginas de notas, pero todo me resultaba tan cercano, que no lograba darle una estructura. Moussy es especial para esos casos. No tiene igual para apropiarse de un pequeño elemento del guión, y hacerlo volver, rebotar. Logró darle una osamenta dramática al film sin calcarlo de una obra de teatro.

¿Cómo dirigió a sus actores?

Filmar con niños es una gran tentación antes, un gran pánico durante y una inmensa satisfacción después. Incluso cuando tengo la sensación de que todo va a la deriva, hay siempre algo rescatable y el chico es siempre lo mejor en la pantalla. Creo, además, que me gusta más dirigir niños que adultos

porque soy un director de cine debutante y los adultos ya actuaron antes. Tengo una tendencia a sentirme intimidado por su "antigüedad"; cuando no quieren hacer lo que les digo, renuncio a luchar o me dejo llevar por sus caprichos, y nunca estoy seguro de tener razón. Mientras que con los niños, sí estoy seguro de tener razón. La verdad de un niño es una cosa que creo sentir profundamente. Por ejemplo, me peleé con Jean-Pierre Léaud durante todo el rodaje. Estaba formidable, pero su obsesión era que iba a resultar antipático, y quería sonreír todo el tiempo. Le impedí sonreír durante tres meses... y estoy seguro de que tuve razón.

Tuve una suerte increíble de encontrar a este chico. El era el personaje. Más aun: mejoró la película. Yo veía a Antoine más frágil, más hosco, menos agresivo. Jean-Pierre le dio su salud, su agresividad, su coraje. Fue un colaborador precioso. Encontraba espontáneamente los gestos apropiados, rectificaba el texto, siempre con precisión y usaba las palabras que tenía ganas de usar.

¿Cómo seleccionó a sus jóvenes intérpretes?

Pude encontrar a todos esos niños gracias a France Roche que puso un aviso en *France Soir*. El aviso tuvo una gran respuesta ya que recibimos más de doscientas cartas. Eliminé sistemáticamente todas aquellas que venían de la provincia porque no quería obligar a un chico a venir especialmente a París. Convocamos a los cien restantes para pruebas en 16 mm. Desde el comienzo Jean-Pierre se destacaba claramente del resto. Además, ya había actuado dos años antes en un pequeño papel en *La tour prend garde*, y había hecho algunos doblajes.

La escena del interrogatorio a Jean-Pierre Léaud por la psicóloga es merecidamente célebre. ¿Cómo la hizo?

Originalmente concebimos esta escena de una manera clásica, con los tests normales, manchas de tinta, etc, que se toman en esos casos. Me parecía que había que hacerlo de otra manera, pero no encontraba cómo. Además, no encontraba a la actriz para interpretar el papel de la psicóloga. Quería un rostro desconocido y tenía ideas precisas sobre el personaje. Al describirle a la gente la mujer que buscaba, a la vez carnal e intelectual, me di cuenta de que estaba haciendo inconscientemente el retrato de Annette Wademant. Desafortunadamente no estaba en París. Decidimos entonces filmar los planos con el niño y reservarnos el rodaje de los contracampos para después. No teníamos ningún texto escrito, nada ensayado antes del rodaje. Solamente había discutido un poco con Jean-Pierre y le había indicado vagamente cuál sería el sentido de mis preguntas. Le dejé total libertad para responder, porque quería su vocabulario, sus dudas, su espontaneidad total. Había, es cierto, una coincidencia entre lo que yo sabía de sus problemas de la vida cotidiana y mis preguntas. Mi única indicación fue que reflexionara sobre el guión y que nunca dijese nada que contradijera la historia (sin embargo, una vez, introdujo en una de las respuestas a una abuela que no había tenido nada que ver en la historia hasta ese momento). Durante el rodaje hice salir a todo el mundo y sobre el set no quedábamos más que Jean-Pierre, el operador Decae y yo.

Cuando vimos las pruebas Decae me dijo: "Sería una locura rodar los contracampos. Hay que dejarlo así." Y así lo hicimos, salvo que habíamos filmado veinte minutos y sólo dejamos tres.

Usted tenía una cultura cinematográfica extraordinaria cuando comenzó su película. ¿Cuales fueron sus influencias en *Los 400 golpes*?

Hay dos películas sobre la infancia que me encantan y a las que reconozco influencia sobre la mía. Estas son *Cero en conducta*, de Jean Vigo, y *Alemania año cero*, de Rossellini. Creo que las películas sobre la infancia fracasan por dos razones. En primer lugar, lo más habitual es que no sea un niño el que está verdaderamente en el centro del film. En general es excluido en provecho de un personaje adulto interpretado por una estrella. Por ejemplo, la presencia de Gabin en *Chiens perdus sans collier* hace que sea más una película sobre jueces de niños que sobre la delincuencia juvenil. Desde este punto de vista, se puede decir que no hay films sobre la infancia porque no hay estrellas infantiles.

Respecto de los niños actores, creo que hay que evitar trabajar con niñas de entre cinco y doce años. A esa edad las nenas son encantadoras, buscan seducir, nunca dicen una frase sincera, actúan al hablar y hacen de Manon. Me sorprendió ver hasta qué punto Brigitte Fossey evocaba a Cécile Aubry en *Juegos prohibidos*. Se dice que los resultados obtenidos por Clément con sus jóvenes intérpretes son formidables. Pero me parece que el mérito no es tan grande ya que hace actuar a niños de siete u ocho años como adultos, lo cual es difícil, pero no es ninguna hazaña.

Muchas veces se traiciona al niño por un vicio del guión. Frecuentemente se escamotea al niño en provecho de un objeto o de un animal. Estos films parten de una idea dramática o plástica pero no entran en el mundo de la infancia ni buscan la verdad de ese mundo. El mayor error es desear ser poético "a priori". Un film es poético cuando está terminado, nunca antes. Y es así que se hacen películas sobre globos rojos, caballos blancos o ciervos voladores, pero no sobre niños. [Se refiere a *Crin blanca* y a *El globo rojo* de Albert Lamorisse.] Hay que tener siempre presente que el niño es un objeto patético a priori, un objeto hacia el cual el público está muy sensibilizado. Hay que tener mucho cuidado para no ser reblandecido o complaciente... Un primer plano de un niño sonriendo es un partido ganado. Pero, cuando uno los conoce, lo que llama la atención es su seriedad en relación con la frivolidad de los adultos.

Y esto lo expresó magníficamente Rossellini, sea en el sketch de *Paisà*, donde es el niño el que se comporta como un adulto y el soldado negro como un niño, o en *Europa 51*, en la cual el niño se suicida mientras que sus padres juegan con el tren eléctrico, o en *Alemania año cero*, donde todos los personajes

están desequilibrados en relación con el niño, quien finalmente va a pagar por ellos.

En mi película había ciertas complacencias que deseché. Por ejemplo, cuando vimos las tomas de los niños en el teatro de úteres, nos parecieron magníficas, quedamos totalmente conmovidos. Duraban una media hora y pese a la tentación no dejé más que lo estrictamente necesario. Sin embargo, todavía me parece que hay un desliz en el film: es el plano en el que los niños acaban de robar la máquina de escribir y corren por la calle mientras que unas palomas levantan vuelo. Es muy linda pero bastante gratuita. La excusa de ese plano es primero que soy consciente de que es una complacencia... y luego que es muy breve, y finalmente que constituye una pequeña proeza de rodaje de Decae, porque lo hizo en plenos Campos Elíseos, sin que nadie nos vea, y eso es realmente un logro.

¿Cuánto tiempo duró el rodaje de *Los 400 golpes* y cómo se hizo?

Se hizo en ocho semanas. Filmé mucho en exteriores, en departamentos reales que habíamos alquilado, algo inusual en la producción habitual, porque éramos menos que en una película común. Gastamos mucho menos dinero al no filmar en estudio. No rodamos nada en estudio. Hicimos economía en los rubros que son habitualmente los más caros: estrellas y estudios.

¿La película se filmó sin problemas?

Sucedió algo muy triste: André Bazin murió la noche del primer día de rodaje. Yo estaba abatido. Me sentía tan orgulloso frente a él, a quien le debía todo, de poder hacer por fin una película importante... Unos días antes había leído el guión y le había gustado. Le dediqué el film.

¿Cómo encaró los problemas de realización?

Se suponía que la gente de *Cahiers du cinéma* haría películas muy intelectuales, abusando de encuadres eruditos y de movimientos de cámara. Pero, yo no soy un intelectual, y mi primera película, *Les Mistons*, no era "intelectual". Que no se hable de la escritura "clásica" de *Los 400 golpes*. Esta es ante todo muy torpe. Yo no pasé por una escuela de cine. Nunca fui asistente. Es un inconveniente y también una ventaja: se inventa.

Si hubiera tenido oficio, en la escena final en la cual mi joven héroe corre hacia el mar, en un largo plano en movimiento, habría intercalado primeros planos de los pies corriendo, caras transpirando. Este efecto de montaje fue una idea que tuve en el Festival porque alguien me la dijo. Lo que me interesaba de esa larga toma, era el paisaje que se modificaba detrás del chico que corría desde el campo normando hacia el Sena, su desembocadura, el mar.

Uno se enfrenta con la técnica e incluso si las intenciones son claras, los resultados son vagos, flotantes. Afortunadamente para *Les Mistons* y *Los 400 golpes* conté con la ayuda de un compañero, Philippe de Broca, que era asistente profesional. Algún día dirigirá sus propias películas. [En 1991 lleva realizados más de 25 largometrajes]. Evitó, con su presencia casi siempre silenciosa, errores graves que me habrían complicado mucho el montaje.

Me habría costado mucho dirigir *Los 400 golpes* en un departamento tan exiguo sin mi camarógrafo. Decae es un aventurero. Logra lo imposible, en un espacio muy restringido. En estudio, para filmar en una cocina angosta, le bastaría con sacar una pared. En decorados reales, debió instalarse en la parte exterior de una ventana, suspendido en el vacío, con la cámara en la mano... También hicimos tomas de la plaza Clichy o de la estación de subte Franklin Roosevelt, con la cámara oculta bajo un papel que levantábamos a último momento, sin que los transeúntes tuvieran tiempo de darse cuenta de que se estaba rodando un film...

No sería capaz de preparar un film con un guión muy



marcado, dibujado con anterioridad, plano por plano, como pueden hacerlo personas muy completas. No soy ni plástico ni matemático y hay que hacer lo que uno sabe, si no, se fracasa. Mi imaginación funciona con la realidad, no con el cerebro. Creo en la improvisación.

Usted habla de la falta de medios financieros. Sin embargo realizó *Los 400 golpes* en cinemascope.

Pero el cinemascope no es un lujo. No cuesta más que el alquiler de un objetivo especial, es decir, alrededor de un millón de francos por film. Por otra parte, permite hacer economías importantes ya que se pueden filmar planos más largos y menos numerosos. Además, gracias al cinemascope, obtuve un efecto que me resultaba indispensable. El decorado de mi película es triste y mugriento y me hacía temer que diera un clima desagradable. Gracias al scope logré un efecto de estilización, abarcando una vista más amplia. Así, en un momento dado, mi personaje va a vaciar un tacho de basura. Gracias al scope, la escena es menos sucia de lo que habría aparecido en un encuadre normal. Y, sin embargo, no pierde nada de realismo. Mi película no podía terminar ni con un toque optimista ni con uno pesimista. Evité la solución que habría consistido en dramatizar la situación usando la pantalla ancha para fijar la imagen de mi héroe cuyo rostro se congela sobre el mar como fondo.

Un detalle: ¿por qué los planos de los títulos se rodaron alrededor de la torre Eiffel?

En un principio, se trataba de una escena de transición: los dos escolares que se hacen la rabona deciden visitar la torre Eiffel; toman un taxi pero el chofer, un argelino principiante, da vueltas alrededor de la torre sin encontrarla nunca. Se trataba de lograr efectos cómicos a partir del tamaño variable de la torre según el lugar desde el cual se la ve, según los objetivos empleadas para filmarla... Pero la película ya era demasiado larga, las ocho semanas habían pasado, el tono general se había vuelto más triste, los contracampos de los chicos en el taxi no estaban filmados, entonces renunciamos a esta escena y los planos ya filmados formaron la presentación.

¿Y el color?

Me gustaría usarlo pero esto casi siempre prohíbe las experiencias en el cine porque creo que sólo se pueden hacer films arriegados, audaces y puros por debajo de cincuenta millones, y con el color no se puede gastar menos de esta cifra. Uno está obligado a hacer concesiones, a correr menos riesgos. En cuanto a mi film, pese a que va a dar ganancias por cinco o seis veces lo que costó, era arriesgado en un principio porque no tenía ningún actor conocido. Costó treinta y siete millones.

¿Tiene la impresión de haber logrado la meta que se había fijado?

Cuando terminé el film me sentía bastante disconforme con su calidad. Las primeras proyecciones fueron una sorpresa para mí porque la gente estaba muy entusiasmada, mucho más que ahora. Ahora la película tiene ya una reputación. Al principio, no tenía ninguna más que la que yo podía darle y yo le daba una muy mala reputación porque siempre estoy muy disconforme entre el final del rodaje y la terminación de la película. Yo auguraba la catástrofe por todos lados. La gente se sorprendió mucho la primera vez, y yo también de esta sorpresa. Creo que las preocupaciones que uno tiene durante y después de la realización de una película tienen que ver con los detalles, mientras que lo esencial se logra. A menos que uno sea muy vejado, si uno hace más o menos lo que quería, sin limitaciones, es decir, si nadie lo obliga a cambiar los diálogos, cambiar el guión o le impone los actores, el resultado es bastante cercano a las intenciones, aun si esta

distancia le parece muy grande al que hizo la película. Veo que la gente me habla de la película con frases que yo me decía a mí mismo antes de hacerla. Me sorprende cuando me dicen que se trata de la soledad de un niño. Eso es exactamente lo que yo quería hacer con el film. Entonces me digo: ¡lo logré! Pero, pese a todo, tengo la sensación de haber fracasado en muchos aspectos. Por ejemplo, estimo que la noche en París no está lograda. O en una de mis ideas iniciales antes de que el guión estuviese terminado: yo veía la película como una especie de documental sobre la rabona. Eso tampoco está logrado, desapareció del film. Sin embargo, creo que pude transmitir lo esencial de lo que me había propuesto. La idea general de la infancia considerada como un mal momento que hay que pasar no es una idea de la cual uno sea totalmente consciente. Lo noto por las discusiones que se dieron a mi alrededor. No se sabe si el film es optimista o pesimista. No todos entienden el problema en el mismo sentido. Pero en los detalles, quise mostrar a los padres frente a los problemas de la educación, la relación entre padres e hijos, la relación entre generaciones. En ese plano, el film logró lo que se proponía.

¿Qué le dejó este primer film? ¿Modificó algunas de sus opiniones de crítico?

Me he vuelto más indulgente, es decir que perdí toda intención de reformar el cine. Las películas malas no me indignan. Sólo tengo ganas de hacer películas buenas. Perdí un poco mi pureza de cinéfilo. Me he vuelto egoísta como todos los directores. Trato de luchar contra esta tendencia y tengo un poco de miedo del futuro.

(Compilación de entrevistas de 1959 a F. T. en *Le cinéma selon Truffaut* de Anne Gillain, Flammarion, 1988. Traducción de Flavia de la Fuente)

Cortometrajes

- 1958 Les Mistons
- 1959 Histoire d'eau (con Godard)

Largometrajes

- * 1959. Los cuatrocientos golpes, *Les quatre cents coups*
- 1960 Disparen sobre el pianista, *Tirez sur le pianiste*
- 1961 Jules y Jim, *Jules et Jim*
- 1962 El amor a los veinte años, *L'amour à vingt ans (un sketch)*
- 1964 La piel dulce, *La peau douce*
- 1966 Farenheit 451
- 1968 La novia vestía de negro, *La mariée était en noir*
- 1968 Besos robados, *Baisers volés*
- 1969 La sirena del Mississippi, *La sirène du Mississippi*
- 1970 El niño salvaje, *L'enfant sauvage*
- 1970 Domicilio conyugal, *Domicile conjugal*
- 1971 Las dos inglesas, *Les deux anglaises et le Continent*
- 1972 *Une belle fille comme moi*
- 1973 La noche americana, *La nuit américaine*
- 1975 La historia de Adela H., *L'histoire d'Adèle H.*
- 1976 La piel dura, *L'argent de poche*
- 1977 El amante del amor, *L'homme qui aimait les femmes*
- 1978 *La chambre verte*
- 1978 El amor en fuga, *L'amour en fuite*
- * 1980 El último subte, *Le dernier métro*
- * 1981 La mujer de la próxima puerta, *La femme d'à côté*
- * 1983 Confidencialmente tuya, *Vivement dimanche!*

* Disponible en video.

Los dos chinos

por Gustavo Noriega

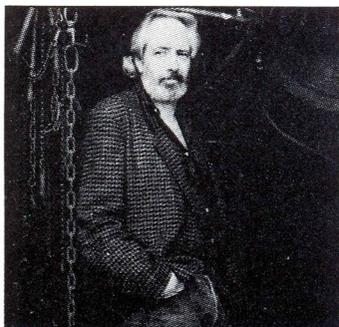
El estreno en video de *Barrio chino II* (sin paso previo por los cines) es una buena excusa para revisar la primera parte dirigida por Polanski y contar algunas historias sorprendentes

Habitualmente las secuelas se reducen a la fórmula más de lo mismo. Se repiten los personajes de la película anterior y, allí donde hubo cuatro autos destrozados ahora hay ocho y donde los cadáveres sumaron cinco se multiplica esta cantidad por diez. La sensación que ofrecen, en el mejor de los casos, es similar a la de las series de televisión, donde nos encontramos puntualmente con personajes que nos resultan amables, en situaciones similares a las anteriores, sin correr el peligro de sorprendernos. El gusto por la familiaridad, que en las décadas del 30 y 40 nos dio el cine de géneros en Hollywood, ahora es satisfecho por ese primo bobo del género que es la secuela. Los dos capítulos de *Barrio chino* son una de las honrosas excepciones. A pesar de estar vertebradas ambas por el mismo guionista, Robert Towne, el productor Robert Evans y el principal actor, Jack Nicholson, la diferencia entre los dos directores tñe cada una de las versiones con un color particular. La primera, dirigida por el polaco Roman Polanski, viste las lúgubres ropas de la tragedia. La segunda, dirigida por Jack Nicholson, se aleja de lo que más consumimos del actor en la última década: no es extravagante, caricaturesca ni desmesurada. Por el contrario está marcada, oh sorpresa, por la ternura. La primera, *Barrio chino*, es otra incursión de Roman Polanski en el mundo de los géneros de Hollywood. El realizador polaco, quien se abrió camino fuera de Polonia con las obras



de terror *Repulsión*, *La danza de los vampiros* y *El bebé de Rosemary* encara en este caso el cine policial negro, una de las creaciones más características del cine americano de la década del 40. La película respeta algunas de las más caras tradiciones del género: la figura del detective solitario, los diálogos punzantes, la corrupción de la sociedad y el intrincado tejido de la trama. Sobre este esquema familiar aparecen las novedades. Jake Gittes, el personaje encarnado por Nicholson, no es el típico detective privado encerrado en su oficina, asqueado del mundo y atiborrado de alcohol. Su posición económica es bastante buena y, lejos del sarcasmo, defiende su profesión (se ocupa principalmente de divorcios) con vehemencia. La investigación de una falsa infidelidad sumerge al detective en una turbia historia en la que la compra de tierras subvaluadas se entrelaza con sórdidos conflictos familiares entre el viejo Mulwray (el malvado John Huston) y su hija Evelyn (Faye Dunaway). Como en todo policial negro Gittes busca la verdad a los tumbos y entre palizas. En el camino ama a una mujer, Evelyn. No termina de enamorarse cuando ya desconfía de ella al descubrir que tiene secuestrada en una casa a la que Gittes supone que es amante del marido. En una escena memorable Evelyn revela la verdadera identidad de la joven encerrada: "es mi hermana, es mi hija, mi hermana, mi hija" dice entre cachetazos hasta que Gittes comprende que no le están tomando el pelo sino que Kathryn es, efectivamente, la hermana y la hija de Evelyn Mulwray, fruto de una relación no forzada con su propio padre. La revelación del incesto, tragedia griega por antonomasia, se conjuga con el pasado de Gittes. El detective guarda un

Amigos míos



Robert Towne

Bob Evans más que un productor era un amigo. No era la primera vez, ni sería la última, que una experiencia en Hollywood se me agriaba". Polanski debió emigrar de los Estados Unidos debido a un juicio por corrupción de menores. Había mantenido relaciones sexuales con una chica de trece años, casualmente en la casa de Jack Nicholson, en

BC y *BC II* fueron películas pensadas y creadas por un grupo de amigos: Roman Polanski en el caso de la primera, Jack Nicholson, el productor Robert Evans y el guionista Robert Towne. Luego de filmar la primera versión en 1973 Polanski se distanció de Towne ya que a éste le disgustaron los cambios introducidos en el guión por el director, especialmente en el final. Con Evans la pelea fue a raíz de las declaraciones del productor a una revista. Dice Polanski: "Para mí

ese momento ausente. Los tres amigos restantes decidieron en 1985 encarar la filmación de una secuela titulada *The Two Jakes*. La dirección correría a cargo de Towne y el papel del segundo Jake a cargo del hasta entonces productor Evans. A último momento Towne decidió que Evans no estaba capacitado para actuar y que se requería otro actor para el papel. Nicholson, famoso en Hollywood por la lealtad con sus amigos desistió del proyecto. Dijo: "La amistad es más importante que el dinero. La amistad es más importante que el arte. Y si mi amigo Bobby Evans no hace su parte, yo no hago esta película". Lo siguiente que hizo Towne fue escribir y dirigir una película, *Traición al amanecer* (*Tequila Sunrise*, 1988). Previsiblemente la película giraba en torno de una amistad traicionada (protagonizada por Mel Gibson como un ex-traficante, Kurt Russell como el policía y Michelle Pfeiffer como la mujer entre ambos). Nicholson decidió reflotar el proyecto como una forma de recuperar la unión de los tres amigos. La película aparece como producción de Robert Evans pero éste raramente apareció en los sets de filmación y su trabajo fue más activo en la etapa de postproducción. Towne se tomó vacaciones justo en las tres últimas semanas de rodaje. El final de la película difiere del escrito en el guión por decisión de Nicholson. Towne no aceptó hablar con el periodismo acerca de *Barrio chino II*.



secreto de su pasado como policía en el Barrio Chino de Los Angeles. El secreto no nos es revelado pero cuando Gittes averigua la dirección donde Evelyn ha huido con su hija, en pleno corazón del Barrio chino, la sensación de que alguna historia está a punto de repetirse se

impone sombríamente.

Barrio chino fue un gran éxito. Robert Towne ganó el Oscar por el guión y hubo nominaciones para la película, la dirección de Polanski, las actuaciones de Nicholson y Dunaway, la fotografía de John Alonzo, el sonido, el vestuario, la dirección artística y el montaje. La performance arrasadora de otra secuela *El padrino II*, impidió que se cosecharan más estatuillas.

En 1989, luego de algunas peripecias (ver aparte), Nicholson llevó a cabo el que quizás es el proyecto más personal de su carrera: *Barrio chino II* (en el título original *The Two Jakes*). La película retoma el escenario dieciséis años después. El detective Gittes ha prosperado aun más e incluso tiene fama de héroe de guerra. La película comienza con la entrevista entre Gittes y Jake Berman quienes no sólo comparten el mismo nombre sino el gusto por los zapatos de dos colores: todo parece indicar que el segundo Jake del título, interpretado por el siempre notable Harvey Keitel es un alter ego del detective. Berman es cliente de Gittes en un típico caso de infidelidad pero, imprevisamente, asesina al amante de su esposa, su propio socio. Bajo la empetrolada superficie de negociados, infidelidades y asesinatos va surgiendo hacia el final de la película una motivación distinta en las relaciones humanas: el afecto. Muy desacertadamente la caja del video sentencia: "Dicen que el dinero hace girar al mundo... Pero el sexo se inventó antes que el dinero..." No estaría mal que los diseñadores de tapas vean previamente las películas. Gittes prácticamente trabaja gratis, a Berman ya no le importan sus posesiones. En cuanto al sexo Berman ya renunció a él mientras que Gittes en una escena grotesca hace el amor con una cliente de una manera tal que parece un documental de la *National Geographic* mostrando dos ballenatos en celo. El sexo y el dinero parecen estar inventados para los personajes secundarios que no hacen más que resaltar la nobleza de los dos Jakes. Una vez que uno olvidó quién consiguió cuánta plata a qué precio seguirá recordando toda una gama de emociones: el amor de Berman por su esposa, la vergüenza por su enfermedad, la comprensión y el perdón ante la infidelidad, la tremenda ternura de Gittes en forma paternal hacia Evelyn y fraternal hacia Berman.

Al año siguiente de filmar la primera *Barrio chino* Nicholson se había consagrado definitivamente con *Atrapado sin salida*. De ahí en más todo lo que restaba era convertirse en una megaestrella a fuerza de sobreactuar personajes excéntricos. No es casual que este proceso haya tenido su culminación en *Batman*: un villano de historieta es lo máximo que puede aspirar un actor que dibuja sus personajes en forma caricaturesca y bidimensional. *Barrio Chino II*, menos exitosa y premiada que su antecesora, casi un fracaso, tiene el enorme mérito de mostrar una tercera dimensión en Nicholson. Hizo falta un director con personalidad, él mismo, para sacarle la careta al Guasón, contener un actor que parecía incontenible y mostrarlo, no como una estrella extravagante, sino como un gordo bueno y querible.

Los finales de Roman



Roman Polanski sufrió las peores calamidades del siglo XX: perdió a buena parte de su familia bajo la ocupación nazi en Polonia, su juventud se desarrolló bajo los rigores del stalinismo y, una vez exitoso y afincado en Hollywood, el Clan Manson asesinó a su mujer

Sharon, a su hijo por nacer y un par de sus mejores amigos. No resulta muy extraño que el tono de sus películas, aunque sin carecer de humor, sea sombrío y el remate de sus historias lejos del "happy end". Es así que en *Repulsión* y *El inquilino* la locura vaya ganando a los protagonistas, en *La danza de los vampiros* la enfermedad se propague por el resto del mundo y en *El bebé de Rosemary* la triunfante sea una conjura satánica. *Barrio chino* es la vuelta a Hollywood luego del asesinato de Sharon Tate. En el guión original de la película Evelyn Mulwray (Faye Dunaway) mata a su padre (John Huston) en la disputa por Kathryn, la hija producto del incesto entre ambos. Luego de un período en la cárcel el detective privado Gittes la ayuda a escapar y juntos viajan a México. La opinión de Polanski fue otra: "Yo sabía que para que *Chinatown* fuera una película distinta y no un simple film de misterio en el que, al final, siempre ganan los buenos, Evelyn tenía que morir. El impacto dramático se perdería a no ser que los espectadores se levantaran de sus butacas indignados por la injusticia de la situación."

Historias de Los Angeles

Uno de los protagonistas principales de las dos películas es la ciudad de Los Angeles. Hasta hace tan sólo un siglo atrás consistía en una población rural moribunda. Aunque en 1892 se descubrió petróleo cerca de Hollywood no fue hasta fines de la primera década de este siglo en que se estableció la industria cinematográfica que Los Angeles se convirtió en una gran ciudad. Uno de los problemas que enfrentaba la nueva población era la falta de agua. Una gigantesca obra de ingeniería trasladó el agua desde el valle del río Owens. Lógicamente este valle se fue secando, dejando en la ruina a los agricultores de la zona. Las películas reflejan esta mutación: en la primera Gittes es apaleado por unos cultivadores de naranjas que creen que éste está conectado con la empresa que les está quitando el agua. Esa misma zona se ve en la segunda casi como un desierto poblado de torres buscadoras de petróleo. Los oligarcas de la zona compraron tierras del Valle de San Fernando por un valor de tres millones de dólares antes de que se trajera el agua desde Owens. El valor de esas tierras alcanzó, luego de las obras, los veinticinco millones de dólares. La primera película hace referencia a este negociado aunque ubicándolo algunas décadas más adelante, en 1937.

Ella es otra

La doble vida de Verónica

El título tiene algo de engañoso, la expresión "doble vida" remite casi sistemáticamente a esos tele-films de canal 9 donde, por ejemplo, una perfecta ama de casa sale a prostituirse en las noches de luna llena. En *La doble vida de Verónica* sucede todo lo contrario: se trata de una sola existencia vivida por dos cuerpos en lugares distintos. Tanto la francesa Véronique como la polaca Weronika comparten no sólo la similitud de sus cuerpos, su orfandad materna, ciertos desarreglos fisiológicos y el amor por la música sino también el presentimiento, la oscura sospecha de que sus existencias se prolongan más allá de su corporeidad.

"Siento que no estoy sola" le dice Weronika a su padre.

Véronique, cuando muere su sosías, se siente invadida por una congoja que no puede explicar.

Pero Weronika y Véronique comparten algo más: su soledad. Se equivoca Weronika cuando dice "no estoy sola". En todo caso debería decir "no soy única" o "soy sólo una parte de mí" o, parafraseando a Rimbaud, "yo soy otra".

Las dos están solas. En la superficie carecen de todo conflicto importante. Su problema de salud no las inquieta, llevan una vida apasible, hasta (podría decirse) vulgar, sólo la música parece sacarlas de esa existencia mediocre. Pero debajo de esas vidas (de esa vida) de insoportable normalidad se encuentra una soledad irremediable. El amor (un hombre) siempre parece estar a punto de rescatarlas pero eso será imposible.

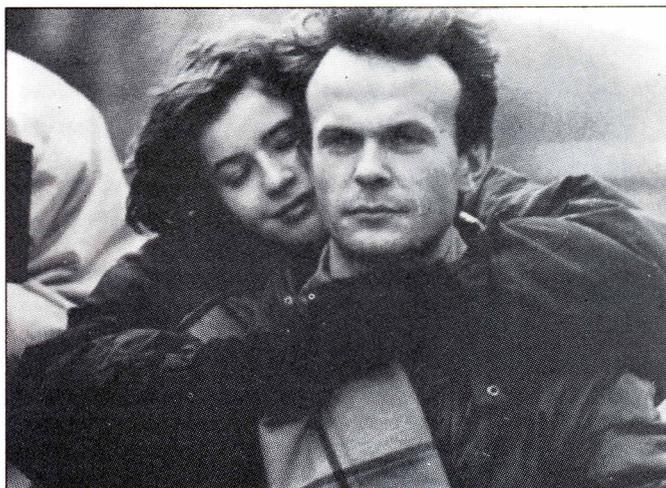
Weronika tiene un "boy-friend" del que no está enamorada (así nos informa al menos la locuaz mirada de Irene Jacob). Cuando decide irse con él en su moto y lo abraza se puede sospechar un cambio en ella. Demasiado tarde. Poco después morirá sobre el escenario entonando una nota fatal.

Véronique se enamoró de alguien que no conoce y que vio un día solamente. Un marionetista misterioso con el que solo intercambia un par de frases. Lo suficiente como para que eso sea más fuerte que lo que siente por los hombres con los que se acuesta. A uno, después de hacer el amor, le pide que la deje sola. Ella sabe que ya está sola.

Ella está enamorada y con el enamoramiento siempre (casi siempre) comienza el error. Como toda enamorada empieza a rastrear datos de su hombre. Alguien, misteriosamente, se pone en contacto con ella. Véronique sospecha que es él y sigue las pistas que le va dejando. Todo parece llevarla a una historia de amor loco. Cuando al fin se encuentran descubre que él hizo todo eso porque necesitaba ver cómo reaccionaba una mujer ante el llamado de un desconocido. Necesitaba esos datos para escribir una novela. Defraudada, Véronique sale corriendo de allí. No importa que la historia, luego, tenga una vuelta de tuerca. Todo parece indicar que Véronique-Weronika sólo pueden aspirar a la normalidad, es decir, a la soledad.

Weronika y Véronique se parecen como los dos perfiles de un rostro. Son similares. Weronika parece más idealista, menos interesada por su salud y capaz de llevar su pasión por la música hasta la muerte. Es ella la que sospecha con más fuerza la existencia de su sosías. Su momento de mayor exaltación es justamente el día de su muerte cuando se consagra como la soprano solista del coro.

Véronique, por su parte es más realista. Abandona la música cuando se entera de que sufre del corazón, es capaz de ser un



testigo falso en un juicio de divorcio y sus días transcurren monótonos hasta la aparición del marionetista. Véronique también es más sensual. No es en el arte donde va a buscar la salida a la vida cotidiana sino en el amor. En el cuerpo. Y la duda: ¿Weronika murió para que no muera Véronique? El gesto heroico enfrentado al amor cotidiano. Weronika y Véronique: similares pero no idénticas. "Yo creo que la gente se parece mucho con unas diferencias enormes. A estas dos chicas les pasa esto. Una está muerta, la otra vive, es una gran diferencia" (Krzysztof Kieslowski, entrevista publicada en *Positif*, junio de 1991).

La doble vida de Verónica se apoya en dos columnas que recorren toda la película. Por un lado la música (de una belleza conmovedora) compuesta especialmente por Zbigniew Preisner con la participación de la soprano Elzbieta Towarnika. Por otro, la soberbia interpretación de Irene Jacob (24 años) en el papel de las Verónicas. Kieslowski se habrá planteado cómo mantener la atención del espectador en una película con muy poca acción y donde la protagonista en un clima de cotidianidad exasperante debía casi transmitir un problema ontológico: ¿quién soy yo? La elección de Irene Jacob (bella y conmovedora como la música) no pudo ser mejor. El propio director lo explicó en la entrevista citada: "Ella tiene personalidad. Y esto era muy importante ya que en gran parte del film, debía estar sola y sin hacer nada. Lee un libro y duerme. Probé en Francia con diferentes actrices, todas muy buenas, pero ella era la mejor, más si se considera que era desconocida y muy joven". El marionetista, de cada uno de sus muñecos, hace dos copias porque con el uso se gastan y se terminan rompiendo. Tanto Weronika como Véronique tienen una pelotita de vidrio por donde ven el mundo al revés o mejor: un mundo hecho de simetrías. Véronique se refleja en los vidrios y en los espejos y la cámara se detiene en ella(s). Weronika es la solista del coro. De un conjunto de personas ella es la que se destaca, es la solista, la que está sola. Véronique también se destaca entre las demás profesoras. Es la elegida por el marionetista pero sólo para usarla como conejito de indias. Como el poeta italiano Quasimodo, también Verónica (en Clermont-Ferrand o en Cracovia) puede decir: "Cada uno está solo sobre el corazón de la tierra/traspasado por un rayo de sol:/y enseguida anochece".

La double vie de Véronique (*La doble vida de Verónica*). Francia-Polonia, 1991. Dirección: Krzysztof Kieslowski. Guión: Krzysztof Kieslowski y K. Piesiewicz. Fotografía: Slawomir Idziak. Música: Zbigniew Preisner con la orquesta filarmónica de Silesia, soprano: Elzbieta Towarnika. Intérpretes: Irene Jacob, Philippe Volter, Aleksander Bardini, Louis Durreux.

Grupo de familia

por Marcelo Motto Rouco

Hace muy poco tiempo tuve la mala fortuna de descubrir que el título de este escrito no tenía el mismo significado para mí que para el señor Visconti. Digo la mala fortuna porque fue en una cena familiar delante de ciertos parientes que no pierden oportunidad de solazarse con los desaciertos de mi torpe inteligencia. "No es grupo en su sentido lunfardo, animal..." dijo el tío Lucas, lector empedernido de León Benarós, acérrimo defensor del cine de Subiela y enamorado hasta la perdición de Robin Williams. No le pude contestar ya que volver a hablar hubiese significado reconocer que no había visto la película y dicha confesión habría resultado catastrófica para mi orgullo ya que minutos antes había afirmado que era excelente.

El mal trance fue superado gracias a la intervención de mi cuñado Guillermo (un pastor bautista autor de un opúsculo titulado "Vallejos contra Vallejos" en donde con tanta originalidad como arbitrariedad realiza un paralelismo entre Carmen y Gerardo con la aviesa tendencia a enlodar el derrotero artístico de este último), que derramó los fetuchini sin querer en la entropiada de Lucas.

—Tu torpeza es directamente proporcional a tu mal gusto— estalló el tío Lucas no sin cierta afectación, mientras barría con su mano los restos de fetuchini.

Guillermo tragó saliva, se produjo un silencio significativo, unas gotas de sudor comenzaron a dibujarse en la frente de Guillermo, su esposa le puso delicadamente la mano en el brazo a manera de súplica para que no se produjera lo que finalmente se produjo.

— Que vos me digas que tengo mal gusto es una medalla... Tomó aire, su esposa comenzaba a sollozar

— ... Hace quince años que nos comemos en este grupo el grupo de tu buen gusto...

Su esposa se retiró a llorar a la cocina mientras yo pensaba que Guillermo había visto la película de Visconti o por lo menos había leído a Olmstead.

— ... A ver, infeliz, decime una sola película argentina, de las pretendidamente artísticas, que valga la pena...

Lucas intentó decir *La guerra gaucha* pero fue cortado por la aclaración de Guillermo.

— En estos últimos quince años...

— Pero mirá si me voy a poner a discutir con un cholulito de

Carreras, con un idólatra de Tristán — dijo Lucas mientras besaba la estampita de Morelli y Berruti que llevaba siempre en el bolsillo chiquito del saco.

— Decí una — insistió Guillermo con vehemencia.

La discusión duró horas, de boca en boca pasaron títulos y títulos, insultos y denuestos. La tesis de Guillermo consistía en que la supuesta primera plana de realizadores con pretensiones sólo había producido basura y que sus aduladores, como Lucas, partían de estos títulos y realizadores para denostar por comparación al cine estrictamente comercial al que solo adhería Guillermo como reacción infantil ante la petulancia de lo que él llama artistas de quinta que quieren jugar en primera. Lucas quería hablar de Subiela y Guillermo groseramente le decía que las imágenes del naufragio eran el cerebro de Subiela. Lucas quería hablar de Solanas y Guillermo, masticando bilis, le decía que si en una bolsa se pusiera toda su retórica y en otra todos los golpes bajos a los que es afecto el citado director se crearían dos bolsas PAN de las que podrían comer y alimentarse ejércitos de Pereiras, Coscias y etcétera, etcétera.... Lucas quiso hablar de Puenzo y Guillermo, ya al borde de perder todo rasgo de humanidad, le dijo que su cénit lo había alcanzado con *Lucas de mis zapatos*. Cuando Lucas nombró a De la Torre, Doria y Jusid lo único que se recibía de Guillermo eran cataratas de insultos que no vale la pena transcribir.

El único momento de acuerdo llegó cuando mi primo Edgar nombró *La película del "Rey"* a la cual Guillermo no puso objeción. Yo sé que lo hizo únicamente porque es monárquico.

Esta discusión hubiera llegado a cobrar sangre si Lucía, la esposa de Guillermo, no hubiese venido a pedirme que moderara un poco. Ante lo desgarrador de su pedido (estaba arrodillada), no tuve opción.

— Porque no descansan un poco mientras se sirve el postre — dije yo con ferocidad y decisión cortando a Guillermo que decía que Pablo César había perdido el apellido porque su madre se lo sacó después del estreno de su opera prima. La seguridad y violencia de mi semblante los amilanó y ambos quedaron callados y retraídos como dos niños encontrados en falta.

El postre se comió en silencio, Guillermo y Lucas no despegaron la mirada de sus platos, los demás familiares nos sentíamos momentáneamente tranquilos pero todos presuponíamos con terror la tormenta que se desataría cuando, como ya era costumbre, después de servir el café nos sentáramos en los almohadones del living a ver un video.

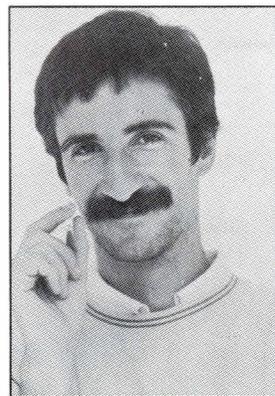
Desgraciadamente, los encargados de alquilar películas eran Lucas y Guillermo, y lo que siempre no pasaba de una discusión de orden, esa noche apuntaba a una masacre.

Todos nos sentamos en el living con una aparente calma chicha. Jacobo, el hijo de Edgar (el único que sabe manejar la casetera) pidió las películas. Lucas y Guillermo parados uno de cada lado de la sala con la bolsa de la casa de video en la mano se miraron fijamente como en un duelo de cowboys. Lucas sacó *Nueve semanas y media* rápidamente y Guillermo se quedó duro, dejó caer tristemente la bolsa en un sillón y se sentó en el suelo.

— Vemos esa — dijo desanimado ante nuestro total asombro.

Mientras Rourke le pasaba el hielito a la Basinger se acercó Jacobo y me dijo que adentro de la bolsa de Guillermo estaba la misma película

— Lo que el diablo desune la Basinger lo une — me dijo Jacobo, que siempre tiene un dicho para cada ocasión.





ULTIMO TREN A TRANSILVANIA

Fantasia y terror en video

por Gustavo Noriega

It. USA, 1990, dirigida por Tommy Lee Wallace, con Richard Thomas, John Ritter, Annette O'Toole. Libro original de Stephen King.

Los seguidores de Stephen King encontraron difícil de creer que esta voluminosa e intrincada novela pudiera ser llevada a la pantalla. Como sucedió con todos sus libros la tentación fue imposible de resistir y en este caso fue la cadena ABC la que lo llevó a cabo en forma de miniserie para televisión. La historia es la de la reunión de siete amigos de un pueblo de Maine que se juramentaron treinta años atrás luchar contra el mal que se les aparece en forma de un siniestro payaso. La versión que nos llega en video de esta miniserie elimina muchas de las historias del libro y desarrolla la trama en forma lineal, sin los continuos flashbacks de la novela. La primera parte, que muestra a los protagonistas en su infancia, es por lejos la más lograda, logrando una atmósfera similar a la de la película de Rob Reiner, *Cuenta conmigo*. El tratamiento del mundo de la infancia es uno de los fuertes del escritor y una de las claves de los sucesivos fracasos de sus adaptaciones al cine, siempre más interesadas en plasmar visualmente el gore. Aquí, el director Tommy Lee Wallace toma la lección de Reiner y logra una emotiva pintura. En la segunda mitad los personajes adultos pierden un poco de interés y el final se desinfla con la aparición del ente maligno que no parece ser nada que un buen insecticida no solucione. El video, lamentablemente doblado al castellano, dura algo menos de las tres horas que indica la caja y mucho menos que las cuatro de la miniserie.



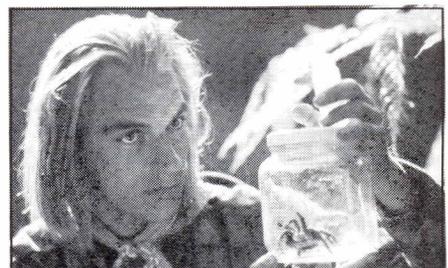
TABLA DE TERROR	
Aracnofobia (F. Marshall)	8
Arco Iris Negro (M. Hodges)	8
Cementerio de animales (M. Lambert)	8
Criaturas de la noche (T. Nicolaou)	4
Darkman (S. Reimi)	6
El exorcista III (W. P. Blatty)	5
El péndulo de la muerte (S. Gordon)	3
El profanador de tumbas (R. Wise)	7
Frankenstein perdido en el tiempo (R. Corman)	4
Hardware (R. Stanley)	5
It (T. L. Wallace)	7
La dama de blanco (F. LaLoggia)	6
Mal gusto (P. Jackson)	7
Popcorn (A. Ormsby)	5
Puppet Master (D. Schmoeller)	7

Puppet Master. USA, 1989, dirigida por David Schmoeller, con Irene Miracle, William Hickey, Barbara Crampton.

Los muñecos resultaron a menudo un elemento atractivo para las películas de terror desde el episodio final del titiritero en *Al caer la noche* (*Dead of Night*, 1945) que generó varias remakes y copias hasta la más reciente *Chucky* (*Child's Play*, 1988). *Puppet Master* tiene algo nuevo y algo viejo que ofrecer. Lo nuevo es la sofisticación de una de las primeras técnicas de efectos especiales. Se trata del stop-motion donde el muñeco es movido ligeramente de cuadro en cuadro para simular su movimiento. El efecto es muy laborioso y los resultados generalmente torpes. Para ello basta recordar las viejas películas de dinosaurios luchando con movimientos discretizados como si estuvieran iluminados por una luz estroboscópica. El equipo de David Allen, especialista en FX, se las arregló para darles a los muñecos un movimiento bastante continuo aun cuando el habitual de las marionetas es de por sí brusco y discontinuado. El resto lo pone con agrado el espectador a favor de la personalidad de los muñecos, que van desde un asesino tipo Freddy hasta una femme fatal que escupe sanguijuelas. Lo viejo es la inconsistencia y la frescura propia de las películas de clase B. No deja de tener gracia que siendo los protagonistas principales unas marionetas la actuación de los actores humanos sea de madera. El nombre del hotel donde se desarrolla la acción, Bodega Bay Hotel, refiere al pueblo inventado por Hitchcock para *Los Pájaros*.

Aracnofobia. USA, 1990, dirigida por Frank Marshall, con Jeff Daniels, Harley Jane Kozak, John Goodman.

Si bien ésta es la primera película realizada por Frank Marshall no se puede decir que sea un recién llegado al mundo del cine. Asociado con Steven Spielberg y Kathleen Kennedy (esposa de Harrison Ford) conforma la Amblin Entertainment, productora de todas las películas de Spielberg y su clan. Como director de segunda unidad Marshall se dio el gusto de filmar escenas de algunas películas importantes como *El imperio del sol* y *¿Quién engañó a Roger Rabbit?* *Aracnofobia* muestra claramente su parentesco con aquellas criaturas spielbergianas que combinan paradójicamente temas propios de la clase B con una gran producción, como *Gremlins* y *Pollergest*. El Dr. Jennings, interpretado con la simpatía habitual de Jeff Daniels, llega al pequeño pueblo californiano de Canaima donde debe competir con el médico local, un anciano autoritario y de pocas luces. Al mismo tiempo, otro forastero llega a la comuna: se trata de un ejemplar hembra de una especie de arañas desconocida que llega por avión desde Venezuela dentro de un ataúd. El tema clásico del desajuste que provoca la llegada de un extraño a una pequeña comuna ya había sido simbolizado zoológicamente por Hitchcock en *Los Pájaros*. El tono aquí es más amable y menos sombrío aunque a primera vista las arañas parecen ser más amenazadoras que los gorriones. La clave de comedia se apoya en la ya mencionada simpatía de Daniels y en el arrollador desempeño de John Goodman, el gordo memorable de *Peligrosa Obsesión* y del último videoclip de Michael Jackson, que interpreta a una suerte de Rambo que ataca insectos y arañas.



PAGINAS DE VIDEO DESDE EL SILLO

Nacido para matar (*Full Metal Jacket*), USA, 1987, dirigida por Stanley Kubrick con Matthew Modine, Adam Baldwin y Vincent D'Onofrio.



Cuando Samuel Fuller salió de ver *Nacido para matar*, gritó indignado: ¡esta es una película de reclutamiento!

Entre la derrota de Vietnam y la victoria del Golfo, la opinión norteamericana fue variando desde el pacifismo y la vergüenza hasta un renacido patriotismo belicista. En *Apocalypse Now* primero y en *Jardines de piedra* después, Coppola mostró que para hacer la guerra en serio era necesario sumergirse en serio en el horror y que no había nada peor que ir a la guerra sin estar preparado para no dejarse matar (o para matar, según el matiz). De ahí la importancia de la instrucción militar, y del estrellato de una figura simbólica: el Sargento Instructor, encargado de quebrar mediante la humillación la voluntad de los niños/reclutas para convertirlos en hombres/soldados. Así que desde el karateca negro con mentalidad de mayordomo encarnado por Lou Gosset en *Reto al destino* y pasando por el anticuado Eastwood de *El guerrero solitario*, llegamos aquí a la versión paradigmática del personaje: el Sargento Hartman, interpretado por Lee Emery que en la vida real no fue otra cosa que sargento instructor. Hartman morirá en su ley: asesinado por el oligofrénico y obeso soldado Pyle, al que a fuerza de golpes y tormentos ha convencido de que él también puede ser una máquina de matar. En cambio, el inteligente y contestatario Joker atravesará la instrucción sin resignar del todo su espíritu desafiante. Mantendrá su altanería juvenil como periodista militar pero finalmente alcanzará el estado adulto en el campo de batalla luego de ver morir a sus amigos y compañeros y de ultimar a un enemigo indefenso. Después de un baño de sangre y marchando con su pelotón al compás de la Canción del Club de Mickey Mouse, nos contará que por fin es un hombre, que no tiene miedo y que siente la alegría de estar vivo.

Con *La patrulla infernal* (1957), Kubrick produjo un panfleto antibélico en el que los soldados eran la carne de cañón de superiores cobardes y corruptos. Treinta

años después, en su segundo film de guerra, decidió prescindir de la exageración y del mensaje. Los personajes más siniestros están ahora humanizados y la narración tiene un tono sereno y rutinario que acompaña la progresiva adaptación del protagonista. En este contexto de indiferencia, la violencia se percibe como normalidad mientras que el rito y la barbarie militar resultan profundamente sensatos, sólo porque contribuyen a sus propios fines. Esto no necesariamente convierte a *Nacido para matar* en una película problemática, sino que 1957 era un buen año para la denuncia y 1987 fue más propicio para el cine deshuesado. Y lo que Kubrick cree lucidez de su parte, es en realidad un fantasma que acompañó siempre a las modas intelectuales con más precisión que el más descarado de los oportunistas. Q.

Peligro en Miami (*Miami Blues*) USA, 1990, dirigida por George Armitage con Fred Ward, Alec Baldwin y Jennifer Jason-Leigh



Peligro en Miami podría ser la última película del género negro, especie detective. El sargento de policía que hace Fred Ward

no es joven, pero tampoco es fuerte; no es que sea simplemente pobre, sino un miserable que vive en un tugurio espantoso. No es muy inteligente, ni siquiera muy honesto. No es orgulloso (¿cómo podría?), apenas un poco obstinado. Es una especie de Columbo que ha perdido la confianza en sí mismo. Su humillación se completa cuando pierde su pistola, su placa y su dentadura postiza a manos del criminal que interpreta Alec Baldwin. Este es un peligroso sicótico, que se cree policía algunas veces y Robin Hood otras. Que es capaz de las peores crueldades, pero quiere hacer una vida de yuppies con una pareja estable. Esta no es otra que la prostituta que encarna Jennifer Jason Leigh, tonta y sentimental, preocupada por encarrilar al demente que tiene al lado y por rescatar "sus partes buenas". Alrededor de ellos giran crápulas de todas las especies y en cada habitante de una Miami monstruosa se esconde un criminal o un corrupto. Los momentos más emocionalmente compro-

metidos son aquel en el que el policía le pasa a la chica una receta de cocina y el del final, en el que ella le tira un disco de plástico, como señal de cariño. Parece haber más, especialmente en la relación de la mujer policía con Ward, pero esa relación es una sombra proyectada desde la novela, que la película incluye como un fantasma sin peso ni densidad (un problema frecuente de las adaptaciones). Basada en los libros de Charles Willeford y producida por Jonathan Demme, *Miami Blues* es de lo más moderno en materia de policiales. El policía sigue siendo un tipo por el cual se puede sentir simpatía, la chica tampoco es mala, el de Baldwin es un buen personaje, la historia está bien contada. Pero la mezcla de convenciones de viejas películas con relatos criminales de los diarios corre el riesgo, a través de un ritmo forzado que quema a los personajes y a las situaciones, de terminar en un punto tan alejado de la fantasía como de la verosimilitud: el mundo tan poco interesante de la pura violencia. Q.

La noche del cazador (*The Night of the Hunter*), USA, 1955, dirigida por Charles Laughton con Robert Mitchum, Shelley Winters, Lillian Gish y Billy Chapin

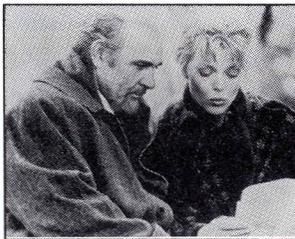


Charles Laughton fue un famoso actor inglés. De aspecto obeso y ligeramente repugnante es recordado por sus representaciones de *Enrique VIII* y *El jorobado de Notre Dame*. En el año 1955 filma su única película como director, esta *La noche del cazador* donde Robert Mitchum encarna al predicador Harry Powell que circula por el sur de Estados Unidos a la pesca de viudas a las que luego de seducir, roba y asesina. Powell habla constantemente con Dios, entona gospels y cree sin hipocresías que cuenta con Su aval. Muchos comentaristas han resaltado la fuerza de la inocencia representada por los niños; lo que vemos, sin embargo es que prácticamente todos sucumben a los encantos del predicador, particularmente las mujeres. Niñas, adolescentes adultas y ancianas se sienten atraídas por el perverso Mitchum. Sólo el niño Billy Chapin y la caritativa anciana maravillosamente interpretada por Lillian Gish resisten su influjo. A partir de la huida de los niños por el río la película toma un cariz mágico y onírico en el que pasa a jugar un papel preponderante la fotografía de Stanley Cortez (colaborador de Orson Welles en *Soberbia*). Las escenas del fondo del río, el viaje en bote enmarcado por animales,

la llegada del predicador al granero donde se ocultan los niños, y su amenazadora presencia bajo un farol son postales mortales del mejor cine. La placidez de la vida rural, el contacto con el río y los animales, la piedad y la bondad se entremezclan con el fanatismo religioso, la crueldad y la avidez todo visto a través de la mirada del héroe-niño. Menos famosa de lo que merece, esta única obra de Laughton roza mil películas sin sumergirse en ninguna: el terror basado en un psicópata asesino como *Psicosis*, las descripciones de la Depresión al estilo de *Viñas de ira*, las plácidas pastorales como *El hombre quieto*. La película en su momento fue un moderado éxito de crítica y un rotundo fracaso comercial. Billy Wilder y François Truffaut advirtieron al alabar sus virtudes la imposibilidad de que una carrera directorial se iniciara con una película tan poco comercial. Laughton no soportó la falta de éxito y renunció a volver a dirigir. El mundo se quedó con el recuerdo de un actor afectado y obeso perdiendo la promesa de un director genial.

G. N.

La casa Rusia (*The Russia House*), Gran Bretaña, 1990, dirigida por Fred Schepisi con Sean Connery, Michelle Pfeiffer y Roy Scheider



Alguna vez, Julio Cortázar hizo el chiste de que las novelas de John LeCarré eran cuadradas como su apellido.

Una afirmación apresurada. Las novelas de espionaje del escritor inglés se caracterizan por la sutileza con la que pinta a algunos espías como seres sensibles atrapados en un laberinto helado y burocrático. Lo único parecido, en este género poco cultivado en todo sentido, son algunos libros de Graham Greene, claramente inferiores. *La casa Rusia* es la última de las novelas de espionaje de la guerra fría. Ambientada en plena perestroika, es una historia de amor en la que sus protagonistas, sin otra fortaleza que la de sus sentimientos, intentan eludir a los servicios de inteligencia de sus respectivos países, los

que a su vez están bastante blandados.

PÁGINAS DE VIDEO
ESDE EL SILLO

Una sensación de tristeza recorre la novela. Esta sensación es una mezcla de tres elementos: la precariedad de los individuos frente a las organizaciones, la desolación de estas organizaciones ante la vista del final del juego y la concomitante pesadumbre del escritor frente a la despedida de un género que alguna vez le permitió apasionamientos mayores. Pues bien, en manos de la incompetencia iletrada de Schepisi, todo queda reducido a una sucesión de postales de Moscú y Leningrado (todavía no había vuelto a ser San Petersburgo), tomadas aprovechando la oportunidad de filmar en Rusia. Por si no bastaran estas fotos, se agregan algunas vistas de Lisboa, otra ciudad maravillosa. Son buenas postales, lo nefasto es la película, torpe y artificial como buena visión turística. El protagonista es un inglés que ama profundamente a Rusia. No hay ninguna justificación en el film para este amor, salvo esa belleza de folleto que tienen esas fotos. Sin embargo, vale la pena ver *La casa Rusia* porque la relación entre Connery y Pfeiffer es extraordinaria. Transmiten una ternura, una admiración y una nece-



A George Armstrong Custer (1839-1876) no le fue del todo bien en la vida. Murió a manos de los indios a orillas del río Little Bighorn, junto con todos los soldados que comandaba (unos 250). Militar bastante torpe, se distinguió en la guerra civil por su osadía y por el desprecio por la vida de sus hombres. Finalizado el conflicto

fue a parar al Oeste, donde durante diez años hizo la guerra con los indios con el séptimo de caballería. Firmó con ellos un tratado que violó para atacarlos a traición y masacrarlos de maneras varias. Los motivos de su derrota final, en la que se lanzó innecesariamente contra una fuerza ampliamente superior, siguen siendo un tema de debate para los historiadores. Custer nació en Ohio, era rubio, usaba barba y bigotes y tenía más arrogancia y vanidad que el promedio de sus compañeros. Parece haber sido uno de esos profesionales de quien los colegas temen que algún día ocupen un puesto de importancia, e indefectiblemente llegan a ocuparlo. Después de su muerte, la propaganda patriótica lo convirtió en un héroe y en una leyenda. En el cine, su figura tuvo una cobertura amplia, algo que seguramente no le hubiera disgustado. En *Camino a Santa Fe* (Curtiz, 1940), en un papel premonitorio (¿Qué opinarían sus colegas actores de sus aspiraciones políticas?), Ronald Reagan hace de Custer joven, que pierde la chica a manos de Errol Flynn. Henry Fonda fue el prejuicioso y poseído coronel Thursday, que Ford moldeó sobre la figura de Custer en *Fuerte Apache* (1948). Robert Shaw fue Custer en cinerama (*Custer of the West*, Siodmak, 1967). Hasta Leslie Nielsen hizo el papel en la remake de *The Plainsman* (1970). En ese mismo año, Arthur Penn filmó el western revisionista *Pequeño gran hombre*, en el que a Custer (Richard Mulligan) le toca ser un asesino narcisista e imbécil. En 1941 Raoul Walsh dirigió la más famosa de las

Un general de caballería

biografías de Custer: *Murieron con las botas puestas* con Errol Flynn de protagonista. Es el clásico "biopic" hollywoodense, que cuenta la vida de un personaje ilustre en clave romántica e ingenua. Aquí Custer es un honesto y aguerrido militar, romántico y fiel esposo, aunque un poco atropellado, que sacrifica su regimiento para evitar una matanza mayor. Este Custer ama a los indios que son nobles y valientes mientras que los malos de la película son los intereses comerciales que quieren quitarle la tierra a sus legítimos dueños y, de paso, venderles whisky. (Que esta imagen de los indios —rebelarse y matar porque han sido traicionados— sea la más común en los westerns contradice un lugar común que pretende que Hollywood sólo los mostraba como salvajes sanguinarios y que su imagen recién mejoraría en la década del 70.) Esta fantasía divertida y brillantemente filmada en blanco y negro acaba de ser estrenada en video en su versión adulterada por el color electrónico del poderoso señor Turner, dueño de la CNN y actual marido de Jane Fonda. Casi simultáneamente apareció también el telefilm *Hijo de la mañana estrellada*. Aquí no se trata de la adulteración del color ni de la verdad histórica, sino del concepto mismo de lo que es una película. Mientras que el argumento se estira arbitrariamente como en un teleteatro (seguramente para llegar al segundo o tercer día de proyección), el personaje de Custer aparece en cada escena con una personalidad distinta de la anterior. Custer ama apasionadamente a su esposa pero tiene una hija con una india; quiere defender a los indios y los asesina a traición; trata despóticamente a sus subordinados más sensatos que al final aparecen como los verdaderos traidores; es odiado en el Este, pero es allí donde le dan sus misiones más importantes, etcétera. Estas contradicciones, lejos de enriquecer el personaje, simplemente lo deshacen. Es la síntesis imposible entre *Nacieron...* y *Pequeño gran hombre*. Mientras tanto, fotografías falsamente bellas de la pradera se alternan con escenas de amor doméstico entre Custer y Rosana Arquette, un personaje paupérrimo. Pensándolo bien, a Custer tampoco le fue muy bien en el cine.

Q.

idad recíproca que rompen totalmente el molde de esta producción tan chata. Q

Ser o no ser (To Be or Not To Be), USA, 1942 dirigida por Ernst Lubitsch con Jack Benny, Carole Lombard y Robert Stack.



Durante la primer parte de la Segunda Guerra Mundial el cine de Hollywood realizó dos películas en las cuales se

tomaba en solfa a los nazis: *El gran dictador* de Chaplin (1940) y dos años después, *Ser o no ser* de Ernst Lubitsch. Para admirar la película de Chaplin se debe recordar que, al momento de realizarla, en Estados Unidos se discutía si era conveniente participar en la contienda, mientras que algunas productoras se cuidaban muy bien de hacer films en los que se pudieran herir sentimientos de otros países, como Alemania, Japón e Italia. Chaplin tomó partido y aunque la película es hoy un poco aburrida y su discurso algo solemne, es un monumento a la valentía de un artista en un momento difícil. Para admirar la obra de Lubitsch lo único necesario es poner el video y disfrutar de una de las películas más desopilantes jamás hecha por Hollywood. Lubitsch, de quien sólo contábamos en video con la igualmente exquisita *Ninotchka*, aplica a una película de guerra la trama de una comedia de enredos. El escenario es Varsovia en los primeros días de la invasión nazi en 1939. Los protagonistas de la heroica resistencia son un matrimonio de estrellas del teatro ("el grandioso actor Joseph Tura"), un elenco de actores cuya obra es levantada para no irritar a Hitler y un teniente de la aviación polaca interpretado por un jovencísimo Robert Stack, una década antes de *Los intocables*. Los diálogos son desopilantes, el ritmo feroz y las actuaciones inolvidables. Felix Bressart recitando a Shakespeare se convierte en el alegato antirracista más poderoso que cualquier película hecha con el ceño fruncido haya podido jamás realizar. G.N.

Ojos negros (Ochi chiornie), Italia, 1987. Dirigida por Nikita Mikhalkov con Marcello Mastroianni, Silvana Mangano, Marthe Keller, Elena Sofonova

Cuando para mostrar que la acción transcurre en 1903 se construye un calendario floral y la cámara se detiene sobre él y nos dice que estamos en 1903, hay algo que choca en la naturaleza de este artificio.

Cuando todos los personajes son mediocres, malignos o tontos, en Italia y en Rusia, en la casa, en el hospital y en el pueblo, y la única excepción la constituye el militante de *Greenpeace* de principios de siglo que quiere evitar la contaminación del ambiente, hay algo que molesta. Cuando todos estos personajes sin cerebro son, al mismo tiempo, tremendamente intensos, hay algo que sospechar sobre la visión estereotipada de los caracteres nacionales.



Cuando Mastroianni interpreta por enésima vez al italiano cansado, mediocre y cobarde y se ratifica igual a sí mismo a través de los años y los directores, no hay más remedio que concluir que se ha vuelto un actor abominable. No tanto porque se repita, sino por el personaje que ha elegido ser.

Ojos negros da que pensar sobre un cine que fabrica imágenes bellas para ilustrar las miserias de la vida. También nos preguntamos por qué ese cine tiene un cierto público asegurado y a la crítica de su parte, casi antes de que se estrene la película. Elena Sofonova hubiera resplandecido sin necesidad de hacer brillar artificialmente los objetos que muestran su presencia. Y contada desde su punto de vista, la historia hubiera sido mucho más interesante. Q.

Henry V, Gran Bretaña, 1989 dirigida por Kenneth Branagh con Kenneth Branagh, Derek Jacobi y Ian Holm

Kenneth Branagh es un joven actor inglés, director de una compañía de teatro shakespeariana y lo suficientemente petulante como para escribir una autobio-



grafía a los veintiocho años. Su primer paso en el cine es esta adaptación de *Henry V*, la historia de un rey inglés que incursiona por los suelos franceses reclamándolos como propios. La primera mitad de la película es la típica adaptación de Shakespeare, donde el espectador se ve desbordado por los diálogos, los personajes, las situaciones y el vigor de los actores, vociferando para ser escuchados desde la fila veinticinco de la sala. Mágicamente el cine le gana al teatro hacia la segunda mitad, cuando los aristocráticos franceses y los plebeyos ingleses se preparan para la batalla de Azincourt. De aquí en más se su-

ceden escenas inolvidables como la noche de espera, la arenga del rey, el largo travelling acompañado por el Tedeum en homenaje a los muertos y el picante diálogo final con la princesa de Francia. Los ingleses aparecen representando la vitalidad de las clases bajas mientras que los nobles franceses mueren en una batalla en la que contaban con superioridad numérica por lo pesado de sus armaduras y el desprecio por la tarea de los arqueros que consideraban no propia de caballeros. La falta de presupuesto conspira contra las escenas de batalla que deben ser en primeros planos para disimular la falta de extras lo que da una sensación un poco claustrofóbica. La brillantez de la dirección y el fabuloso trabajo del elenco que le gana a su pasado teatral compensan ampliamente. G.N.

Tango bayle nuestro. Argentina, 1989, dirigida por Jorge Zanada, con Juan Carlos Copes, Arturo Bonín, Robert Duval.

Tango: Dance, then song... (*The Penguin Encyclopaedia of Popular Music*, 1988)

En Buenos Aires sobreviven algunos eximios bailarines de tango. Son los últimos milongueros. Su mundo es inimaginable para cualquier porteño criado a base de rock. Aunque ese porteño conozca algunas letras, aprecie a algunos cantores, se conmueva con ciertas nostalgias y escuche ocasionalmente FM Tango, éste es otro asunto. Es, mejor dicho, otro tango. Es el resultado de una tradición que comienza alrededor de 1890 en los prostíbulos y alcanza su apogeo unos sesenta años más tarde, durante la primera presidencia de Perón en el momento de auge de una cultura orgullosa, asentada en el barrio y cuyos portadores se reunían a la hora del entretenimiento en una multitudinaria sala de baile. El milonguero no va al baile a escuchar las letras de los tangos, (ignora quién los compuso y le importa muy poco). Ni a escuchar a la orquesta ni menos aun al cantante (de ahí

el aprecio por Angel Vargas, que seguía rigurosamente la orquesta y el desprecio por la expresividad del lejano Gardel, al que tilda de impostor fabricado por el cine). Tampoco se trata de enganchar al



Suban el volumen, pero no griten

Suban el volumen (I)

¡Socorro, 5to año! llega al cine. En 1990 *La sociedad de los poetas muertos* y en 1991, en menor proporción, esta película del canadiense Allan Moyle generaron una polémica que llegó más allá de las páginas del espectáculo. Ambas películas rondan el tema de la rebelión juvenil y coquetean alegremente con el suicidio adolescente. Christian Slater es un joven recién llegado a un pueblito norteamericano. Por las noches sacude a la población transmitiendo una radio clandestina desde el sótano de su casa (¡sin que los padres ni siquiera sospechen!). Utiliza un lenguaje rudo y desafiante que anima a sus congéneres a juntarse en los parques de estacionamiento, quemar los aparatos eléctricos en un horno microondas y, en un caso extremo, a suicidarse. Por algún motivo inexplicado todo esto parece muy deseable excepto en el caso del suicidio en el que la culpa la tiene la sociedad. Durante el día Slater se pone unos anteojos y, como el tímido reportero de *El Planeta*, Clark Kent, tartamudea cuando se tropieza con la Luisa Lane de rigor que descubre su secreto. La trama es inverosímil, el mensaje de libertad y rebeldía es banal y bajo un manto de frescura y espontaneidad la película es solemne y discursiva. Cuesta trabajo entender el revuelo que causó hasta que uno recuerda que hoy medio país discute si Pablito Liberman debe o no dar Geografía en marzo.

G. N.

Suban el volumen (II)

Alabar una película tan llena de defectos como *Suban el volumen* se hace estrictamente necesario por una cuestión de principios. Principio a): Los inverosimilitud del argumento, la puerilidad del planteo, la falsedad de la historia y otros vicios de construcción, de actuación o de reparto no pueden ni deben invocarse como argumentos para descalificar una película que es fresca, divertida y graciosa. Y que para colmo está a favor de la rebeldía en alguna de sus formas y tamaños. Esto es en realidad un corolario del principio A.

Principio A): Ningún argumento es bueno para descalificar una película. Corolario a su vez del principio AA.

Principio AA): Ningún argumento es bueno.

Principio b): Sólo deben ser rechazadas las películas aburridas, deshonestas u oficialistas.

Principio c): Los motivos señalados en el principio b) no constituyen argumentos, sino calificaciones y por lo tanto no violan el principio A ni el AA.

Lo anterior, lejos de una axiomática de ocasión para el pensamiento adolescente es un serio intento de esquematizar la ética de la crítica de cine, intento que se irá desarrollando en posteriores entregas de esta revista.

Suban el volumen es una nueva película de ese género extraño que es "la radio en el cine". Este género tiene, para empezar, muchas más posibilidades que su opuesto, "cine por radio", entre cuyos adeptos sólo se cuenta, tal vez, Stevie Wonder.

La radio es un medio particularmente siniestro de alienación, de falsa comunicación y de ocultamiento de las relaciones de poder. La radio genera, como la televisión nunca soñó hacerlo, una participación falsa, alimentada por el narcisismo de los llamados telefónicos y por los más dolorosos y secretos deseos de los oyentes. Pero por alguna razón, el sórdido mundo de la tiranía de los locutores mejora, revive y hasta cambia de signo cuando aparece en la pantalla. Tal vez porque lo que muestran las películas a las que vamos a referirnos no sea la radio. Y lo que muestran es un estallido de rebelión en la voz del locutor, un abandono de la mesura y el buen tono para emprender un viaje amargo, audaz y con destino desconocido. Hasta la siniestra *Solos en la madrugada*, (García, 1978), vibra en los monólogos escépticos y agresivos del comienzo, antes de que el personaje de Sacristán adhiera blandamente al optimismo barato del destape. *Suban el volumen* es el tercer film en pocos años en los que un programa de radio propone una alternativa arriesgada a la trivialidad y a la docilidad del mundo. Los anteriores son *Buenos días Vietnam* (Levinson, 1987) en el que Robin Williams hace tambalear las represivas estructuras de una radio militar y *La radio ataca* (Stone, 1988), en la que el también guionista Eric Bogosian recuerda al personaje de Alan Berg que se lanzó hacia la muerte por meterse con el sexo y la raza en el Sur norteamericano. En ambas, la emoción y el vértigo se apoderan del espectador cuando las escenas en el estudio crecen en tensión y en audacia, superando cualquier clímax logrado en otras películas por esos mismos directores. Cuando el protagonista de *Suban el volumen* monologa, agrede, incita, se masturba, la atención del espectador se potencia a niveles que nunca alcanzará escuchando la radio. Poco importa que el mensaje sea confuso, o que su personalidad tipo Clark Kent resulte de caricatura. El grito de guerra adolescente, la rebeldía contra el mundo de los mayores, la incomodidad frente a su sociedad o a cualquier otra, la soledad, la timidez, las dificultades con el sexo opuesto se transmiten en cualquier idioma y en cualquier frecuencia. La radio vuelve a atacar, y otra vez cuando está apagada.

Q.

go. El milonguero va al baile a bailar. Pero tampoco va a dar un espectáculo (de ahí el desprecio por el bailarín profesional, por la danza de fantasía, por el show para turistas). Este es el mundo de *Tango bayle nuestro* de Jorge Zanada. Un mundo al que el rockero argentino puede llegar de la mano de un actor de cine famoso (Robert Duvall), de un bailarín ruso, de un coreógrafo neocelandés, o de una directora de TV americana, extranjeros fascinados por la destreza de los milongueros y por las enormes posibilidades de una danza cargada de sensualidad. El rockero porteño se asoma a ese mundo con ojos igualmente extranjeros. Y puede llegar a ver de cerca a los protagonistas de la trama intensa, trabajada y múltiple de una cultura simultáneamente popular y elitista. Porque los milongueros son en definitiva un conjunto de exquisitos. Y su exquisitez es más inasible por-

que se alcanza lejos de los teatros y las universidades.

Tango..., una de las mejores películas argentinas en video, tiene el raro mérito de mostrar una particularidad cultural en sus propios términos, lejos del folclore y la condescendencia. Y ésta es su verdadera poesía en términos de cine, mucho más profunda que el puñal y la rosa que adornan los afiches.

Q.

Tiempo de gitanos (*Dom za vezanje*), Yugoslavia, 1989, dirigida por Emir Kusturica con Davor Dujmovic y Bora Todorovic

La ambientación recuerda a *Feos, sucios y malos*, de Ettore Scola. Pero mientras que en la película de Scola la miseria, la suciedad y el barro eran el marco para mostrar más miseria, suciedad y barro, aquí Kus-

turica nos abre la puerta de una cultura rica pero poco conocida. La película confirma las peores sospechas que se puedan tener sobre los gitanos: aparecen mintiendo, robando, estafando y traficando niños e inválidos para mendigar. Entre medio de toda esa sordidez, que por momentos resulta abrumadora, asoma la gracia de unas tradiciones desconocidas. La magia se une a los ritos, mitos y a innumerables ceremonias acompañados por una hermosísima música. El resultado es la introducción a un mundo nuevo que provoca fascinación y rechazo. El director yugoslavo Emir Kusturica, cuya *Papá salió en viaje de negocios* ganó el Festival de Cannes en 1985, recibió en 1989 el premio a la mejor dirección en ese mismo festival por esta película.

G.N.

Las buenas, las malas y las feas

	Rey	Noriega	Sergio	Flavia	Quintín	Abdul	Lisi
Buenos muchachos (M. Scorsese)	8	9	7	7	7	9	7
Camino sin salida (U. Edel)		7		7	6		
Corazón salvaje (D. Lynch)	6	8	2	4	5	8	
Danza con lobos (K. Costner)	6	8	6	9	9	6	8
Darkman (S. Raimi)		6	5		8	5	
De paseo a la muerte (J. Coen)	10	9	7	7	7		8
Desesperación (A. Hitchcock)		6		8	7		
Despertares (P. Marshall)	4	3	5				4
Días de fiesta (K. Rostrup)			7	6	4		
El novato (C. Eastwood)				8	7		
Fuerte Apache (J. Ford)		8			10		
Hannusen (I. Szabo)	6				6		
Judou (Yi-Mou)		7		8	6		
Henry V (K. Brannagh)	7	9	8		6		
La casa Rusia (F. Schepisi)	5				5		
La lectora (M. Deville)	6	8					
La noche del cazador (C. Laughton)		10		9	7	9	
Los sobornados (F. Lang)		6			8		
Matrimonio por conveniencia (P. Weir)	6	4	5	7	5		
Peligro en Miami (G. Armitage)		7			7		
Millenium (M. Anderson)		7		8	7		
Nacido para matar (S. Kubrick)	6	5	6		6	7	
Ojos negros (N. Mihalkov)	5	4		6	4		7
Recuerdos de Hollywood (M. Nichols)	2	5	4				5
Saboteadores (A. Hitchcock)		8	6	9	8		
Salaam Bombay (Mira Nair)	4			5	5		
Sammie y Rosie van a la cama (S. Frears)	5		7		5	8	5
Suban el volumen (A. Moyle)	4	4	4	7	7	7	
Tiempo de gitanos (E. Kusturica)		8	8				
Un novato en la mafia (A. Bergman)	8	8	5		8		
Zoo (P. Greenaway)	4				3		

Llamará dos veces...

...el cartero si ustedes nos escriben. Nos gustaría recibir sugerencias, comentarios, críticas y todo tipo de opiniones. Pero, especialmente, nos gustaría que nos escriban contando qué película vieron y qué les pareció. A polemizar que se acaba el mundo. Escriban a Esmeralda 779 6º A, 1007 Capital Federal.

Ultima fila

ATV Canal 2. Ciclo: Los clásicos

- Domingo 1:** Nunca fui santa (*Bus Stop*) de Joshua Logan con Marilyn Monroe y Don Murray, 1956
- Lunes 2:** El hijo del sheik (*Son of the Sheik*) de George Fitzmaurice con Rodolfo Valentino, 1926
- Martes 3:** En alas de la canción (*Thousands Cheer*) de George Sidney con Kathryn Grayson y Gene Kelly, 1944
- Miércoles 4:** Historia de dos ciudades (*A Tale of Two Cities*) de Ralph Thomas con Dirk Bogarde y Dorothy Tutin, 1958
- Jueves 5:** Huracán (*The Hurricane*) de John Ford con Dorothy Lamour y Mary Astor, 1937
- Viernes 6:** La decisión de Hobson (*Hobson's Choice*) de David Lean con Charles Laughton y John Mills, 1954
- Sábado 7:** La francesita apasionada (*Daddy Long Legs*) de Jean Negulescu con Fred Astaire y Leslie Caron, 1955
- Domingo 8:** La marca de la pantera (*Cat People*) de Jacques Tourneur con Simone Simon y Kent Smith, 1942
- Lunes 9:** La séptima víctima (*The Seventh Victim*) de Mark Robson con Tom Conway y Kim Hunter, 1943
- Martes 10:** Pájaros bobos (*Blockheads*) de John Blystone con Stan Laurel y Oliver Hardy, 1938
- Miércoles 11:** Reina Cristina (*Queen Christine*) de Rouben Mamoulian con Greta Garbo y John Gilbert, 1933
- Jueves 12:** Sabotaje (*Sabotage*) de Alfred Hitchcock con Sylvia Sydney y Oscar Homolka, 1936
- Viernes 13:** Sopa de ganso (*Duck Soup*) de Leo McCarey con los hermanos Marx, 1933
- Sábado 14:** Carroussel (*Carousel*) de Henry King con Gordon MacRae y Shirley Jones, 1956
- Domingo 15:** Su último deber (*State of the Union*) de Frank Capra con Spencer Tracy y Katharine Hepburn, 1948
- Lunes 16:** Stella Dallas de King Vidor con Barbara Stanwyck y John Boles, 1937
- Martes 17:** Ritmo loco (*Swing Time*) de George Stevens con Fred Astaire y Ginger Rogers, 1936
- Miércoles 18:** Tres contra todos (*The Talk of the Town*) de George Stevens con Cary Grant y Jean Arthur, 1943
- Jueves 19:** Mañana lloraré (*I'll Cry Tomorrow*) de Daniel Mann con Susan Hayward y Richard Conte, 1955
- Viernes 20:** Scaramouche de George Sidney con Stewart Granger y Eleanor Parker, 1952
- Sábado 21:** Colinas sangrientas (*Burning Hills*) de Stuart Heisler con Tab Hunter y Natalie Wood, 1956
- Domingo 22:** Los 39 escalones (*The 39 steps*) de Alfred Hitchcock con Robert Donat y Madeleine Carroll, 1935
- Lunes 23:** Un día en las carreras (*A Day at the Races*) de Sam Wood con los hermanos Marx, 1937
- Martes 24:** Nace una estrella (*A Star is Born*) de George Cukor con Judy Garland y James Mason, 1954
- Miércoles 25:** La inconquistable Molly Brown (*The Unsinkable Molly Brown*) de Charles Walters con Debbie Reynolds y Harve Presnell, 1965
- Jueves 26:** A la hora señalada (*High Noon*) de Fred Zinnemann con Gary Cooper y Grace Kelly, 1952
- Viernes 27:** Anna Christie de Clarence Brown con Greta Garbo y Charles Bickford, 1930
- Sábado 28:** Oklahoma de Fred Zinnemann con Gordon MacRae y Shirley Jones, 1955
- Domingo 29:** La Strada de Federico Fellini con Giuletta Massina y Anthony Quinn, 1954
- Lunes 30:** Enemigo público (*Public Enemy*) de William Wellman con James Cagney y Jean Harlow, 1931
- Martes 31:** Infierno 17 (*Stalag 17*) de Billy Wilder con William Holden y Don Taylor, 1953

Sala Lugones. Ciclo: El cine a los veinte años

- Lunes 9:** Música en la noche (*Musik i mörker*) de Ingmar Bergman con Mai Zetterling y Birger Malmsten, Suecia, 1947
- Martes 10:** Señales de vida (*Lebenszeichen*) Werner Herzog, con Peter Brogle y Wolfgang Reichman, Alemania Federal, 1967.
- Miércoles 11:** El ciudadano (*Citizen Kane*) de Orson Welles, con Orson Welles y Joseph Cotten, Estados Unidos, 1941.
- Jueves 12:** El caballo de hierro (*The Iron Horse*) de John Ford, con George O'Brien y Madge Bellamy, Estados Unidos, 1924.
- Viernes 13:** Katzelmacher de Rainer Werner Fassbinder con Hanna Schygulla y Rainer Werner Fassbinder, Alemania Federal, 1969.
- Sábado 14 y domingo 15:** El cuchillo bajo el agua (*Noz W Wodzie*) de Roman Polanski, con Leon Niemczyk y Jolanta Umecka, Polonia, 1962.
- Lunes 16:** Crónica de un niño solo de Leonardo Favio con Diego Puente, Oscar Espindola y María Vaner, Argentina, 1964.
- Martes 17:** Programa dedicado a los primeros films de Charles Chaplin (1914-1917): Mabel tiene un día agitado; Carlitos en la prehistoria; Carlitos aventurero; La parodia de Carmen; Carlitos vagabundo y Carlitos huésped de honor.
- Miércoles 18:** Los 400 golpes (*Les 400 coups*) de François Truffaut, con Jean-Pierre Léaud y Albert Remy, Francia, 1958.
- Jueves 19:** A propósito de Niza (*A propos de Nice*) de Jean Vigo, Francia, 1929. Nuestra hospitalidad (*Our Hospitality*) de Buster Keaton, con Buster Keaton, Joe Roberts y Natalie Talmadge, Estados Unidos, 1923.
- Viernes 20:** La huelga (*Stachka*) Serguei Mijáilovich Eisenstein, con Alexander Antonov y Grigori Alexandrov, URSS, 1924.
- Todas las funciones a las 15, 17.30, 20 y 22.30 horas.

Cinemateca - SHA

Ciclo Fassbinder

- Martes 3:** El matrimonio de María Braun, (*Die Ehe der Maria Braun*), de R. W. Fassbinder con Hanna Schygulla y Klaus Löwitsch, 1978
- Jueves 5:** Lola, una mujer alemana, (*Lola*), de R. W. Fassbinder con Barbara Sukowa y A. Mueller-Stahl, 1981
- Viernes 6:** Matrimonio por conveniencia, (*Green Card*), de Peter Weir con Gérard Depardieu y Andie McDowall, 1991
- Sábado 14 y domingo 15:** Corazón salvaje, (*Wild at Heart*), de David Lynch con Nicolas Cage y Laura Dern, 1990

Ciclo Recordando a Yves Montand

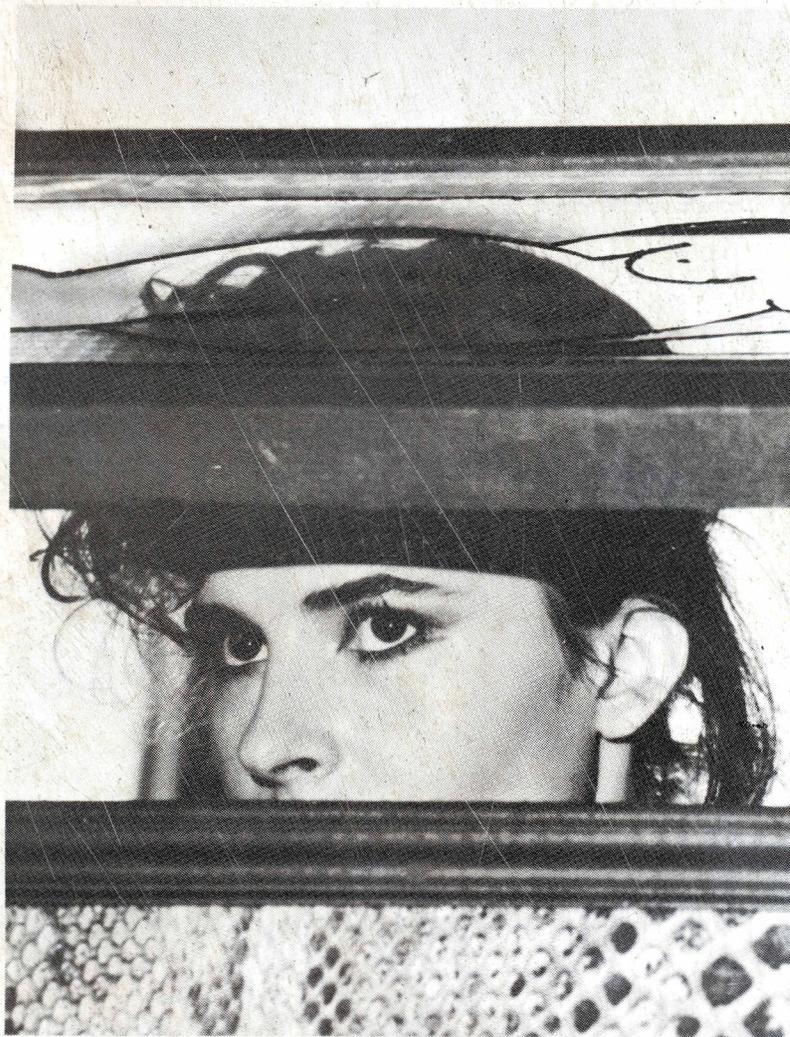
- Lunes 16:** La guerra se terminó, (*La guerre est finie*), de Alain Resnais con Ingrid Thulin y Geneviève Bujold, 1966
- Martes 17:** El salvaje y la dama, (*Le sauvage*), de Jean-Claude Rappeneau con Catherine Deneuve y Luigi Vannucci, 1975
- Miércoles 18:** El círculo rojo, (*Le cercle rouge*), de Jean-Pierre Melville con Alain Delon y Bourvil, 1970

- Jueves 19:** La amenaza, (*La menace*), de Alain Corneau con Carole Laure y Marie Dubois, 1977
- Viernes 20:** I como Icaro, (*I comme Icare*), de H. Verneuil con Pierre Vernier y Jean-François Garraud, 1979
- Sábado 21 y domingo 22:** Claro de mujer, (*Clair de femme*), de Costa-Gavras con Romy Schneider y Romolo Valli, 1979
- Lunes 23:** La marquesa de O, (*La marquise d'O*), de Eric Rohmer con Edith Clever y Bruno Ganz, 1976

Ciclo De Palma

- Jueves 26:** Intimidaciones de un director, (*Home Movies*), de Brian de Palma con Nancy Allen y Kirk Douglas, 1979
- Viernes 27, sábado 28 y domingo 29:** La hoguera de las vanidades, (*The Bonfire of Vanities*), de Brian de Palma con Tom Hanks y Melanie Griffith, 1990
- Lunes 30:** Hermanas diabólicas, (*Sisters*), de Brian de Palma con Margot Kidder y Jennifer Salt, 1973

El Amante vuelve
en la segunda quincena de enero



CON V DE VIAN

Una revista casi
de literatura



SEXO



LITERATURA



ROCK 'N ROLL

Nº 5: Arthur Rimbaud - Janis Joplin - Jean Vigo -
William Burroughs - Ezra Pound - Buddy Holly -
George Büchner y siempre Boris Vian